

ENTREVISTA



Rafael Lozano-Hemmer

Desde sus inicios, Rafael Lozano-Hemmer (México DF, 1967) ha consentido que los ingenios robóticos, interfaces, sensores, recursos de Internet y todo tipo de artilugios electrónicos poblaran su obra. Ciencia, tecnología, sociología y conceptualización artística se unieron en un trabajo que busca la generación de espacios para la participación del público. Una obra que circula entre lo humano y lo maquinal, reflexionando sobre las estructuras que rigen el comportamiento del sujeto contemporáneo.

Cecilia Andersson

¿Cómo definirías la situación del arte digital en nuestros días?

Siempre que surge una nueva tecnología, lo primero que nos atrae es la propia máquina. Cuando los hermanos Lumière inventaron la primera cámara cinematográfica, los espectadores, aunque pareciera mentira, contemplaban la película de reojo porque la película les entusiasmaba tanto como la máquina que producía las imágenes. En vez de dirigir la mirada sólo hacia la película, miraban también hacia la máquina que proyectaba las imágenes. Creo que gran parte de este fenómeno sigue pro-

duciéndose con los nuevos medios. El público se concentra en el equipo y a menudo su comprensión de una obra de arte no supera esa fase. Es necesaria la responsabilidad de los artistas y los comisarios, o la de quien sea necesario, para desarrollar un lenguaje sofisticado que vaya más allá del *interface*. Ahora que los nuevos medios van incorporándose a las colecciones y exposiciones, la situación va cambiando lentamente. A decir verdad, si nos fijamos en la cronología, la fotografía necesitó cien años para ser aceptada en las colecciones y ser considerada una parte importante

del arte contemporáneo; al video le costó veinticinco años y, ahora, a los nuevos medios, les ha hecho falta sólo diez años, por lo que la situación no resulta tan triste en ese aspecto.

Mi interés en los nuevos medios reside en la idea de que la obra de arte tiene conciencia; de que es consciente del público. La obra de arte no sólo se abre al público; su relación debe ser recíproca: el público tiene que estar abierto a la obra, porque la obra mira al público, escucha al público, siente al público y espera que el público haga algo especial. En vez de ser didáctica,

“El sujeto se encuentra subyugado a un poder maquinal”



pragmática, cronológica, pedagógica..., o cualquiera que sea la forma en que se presenten las obras de arte, éstas desean ser expuestas a públicos que sientan más emoción. Quieren ser presentadas de distintas formas, porque se aburren: no quieren ir a los museos a morir; ansían abrirse a las gentes para que ellos les brinden nuevas oportunidades de cambiarse a sí mismas. Y creo que esto ocurre con todas las obras, no sólo con las obras interactivas de los nuevos medios. Una pintura establece nuevas relaciones dependiendo de quién la contemple y de cómo es presentada. Sólo que con los nuevos medios el fenómeno queda aún más al descubierto.

Una parte importante de tu trabajo para el Pabellón de México en la Bienal de Venecia era la atención que se prestaba al visitante para informarle del sentido de lo que estaba experimentando.

Debo confesar que todavía no estoy muy convencido de si esa era la mejor opción. En un principio, intenté que los ayudantes de sala intervinieran lo menos posible; por ejemplo, que

contestaran cualquier pregunta que surgiera, pero que nunca intervinieran en el proceso de “descubrimiento” llevado a cabo por el público. Pero me di cuenta que no era suficiente. En una bienal de arte, donde la gente está acostumbrada a no tocar, había necesidad de una actitud más dialogante y un mayor contacto con el público para poder conducirlos hacia las interfaces para participar, experimentar y tocar.

Se podía interpretar casi como una puesta en escena, una coreografía donde el espectador poco a poco entraba en el guión y comenzaba a participar..

Me gustaba que fuera un *script*, un guión, que los ayudantes de sala supieran cómo ofrecer el mínimo de información necesaria para que la gente pudiera enfrentarse a la obra en su máxima expresión. En ocasiones cuando alguien te explica demasiado una obra, interfiere. No lo estás descubriendo y el proceso de descubrimiento es algo que también tenemos que respetar.

Porque tú también aprendes mucho observando cómo la gente se acerca la obra, ¿no es así?



Sí. Y además cosas muy distintas según el contexto. Es diferente si te encuentras en el contexto de una intervención en el espacio público que si estás en un espacio mas reglamentado. Son decisiones de las que depende la interpretación final de la obra.

Hablando de ejemplos más concretos, piezas como Almacén de corazonadas o Función de ondas son sorprendentes, y condicionan el recorrido del espectador. Hay bombillas que se encienden y se apagan (en Almacén de corazonadas), sillas que se mueven al entrar en la sala

Función de ondas.
Bienal de Venecia, 2007

Foto: Anímodular Research

Foto: Anímodular Research



Foto: Antimodular Research

Almacén de corazonadas.
Puebla, México, 2007

*“El público
tiene que estar
abierto a la
obra de arte”*

(en *Función de ondas*)... Tus obras siempre parecen invitar al espectador al acercamiento y al contacto...

Bueno, depende del momento en el que entres. Por ejemplo, en *Función de ondas*, si entras y no hay nadie, las sillas están en silencio, en su posición de reposo. Pero cuando la cámara te detecta, las sillas comienzan a formar ondas dependiendo de la posición en la que te encuentres. Poco a poco, comienzas a entender que es tu movimiento el que genera las olas. De hecho, si te quedas inmóvil durante un rato, las olas disminuyen y vuelven a su posición original. Con las bombillas, ocurre algo distinto: están casi siempre en funcionamiento. Incluso al principio del día, cuando encendemos la pieza, la computadora recuerda los cien registros más recientes, los últimos del día anterior, y los empieza a mostrar. *Almacén de corazonadas* tiene cierta auto-

nomía, cierta vida propia. Pero para que la obra tenga sentido la gente tiene que participar, tiene que tomar el sensor y poner su propio corazón. Nuestra experiencia será diferente si observamos la obra como un *tableau*, esto es, de manera formalista, que si participamos de ella. Es entonces cuando podemos crear cierta intimidad con la pieza.

Es una obra muy romántica...

Insoportablemente romántica, e incluso mucha gente al ver esta pieza tiene una relación casi médica con ella, se interesa por su estado de salud. Otros apuestan por una relación más espiritual. Pero mi objetivo era diferente: me interesaba trabajar con el concepto de biometría. Un concepto que hoy en día es interesantísimo. En EE.UU. por ejemplo, la Agencia para la Seguridad Nacional (Homeland Security), y la Ley del Patriot Act aprobada por Bush, están buscando identificacio-

res para cada persona. Personalmente, me parecen tecnologías horribles, y pienso que podríamos utilizar esa tecnología biométrica para crear entornos donde esas diferencias se expresasen de forma poética o crítica. En el caso de *Almacén de corazonadas*, cuando una persona toma el sensor se registran hasta once datos diferentes sobre su ritmo cardíaco. No sólo su pulso, sino también las curvas sistólicas, por ejemplo, como si se tratara de un electrocardiograma. Estos registros se usan para generar un patrón de luz único, irreplicable. Cuando tú ves las luces en su conjunto hay grandes diferencias según las personas que participen, no sólo de velocidad sino también de intensidad, de ritmo, de intermitencia.

La obra está inspirada por mi esposa y su embarazo de gemelos. Cuando escuchábamos el latido de los dos corazones de los fetos, cada uno de ellos sonaba de distinta forma. Pero lo bonito era que al oírlos en conjunto, tenían una especie de asimetría rítmica que se parecía a la música minimalista de Steve Reich, Conlon Nancarrow o Glenn Branca, en las que pequeños patrones se repiten con diferencias mínimas y crean síncope y arritmias que terminan formando algo más grande. Mi intención con *Almacén de corazonadas* no era primar la idea de intimidad, sino primar el grupo de cien personas que crean un ritmo que sería imposible de otra forma.

Volviendo a la pieza *Función de ondas*, la referencia a los espectadores de los partidos de fútbol parece inevitable...

¿Sabes que la ola se inventó en México durante el mundial de fútbol de 1986? En inglés se llama “The Mexican Wave”. Lo que me interesa en el caso del automatismo son las singularidades. En esta pieza los robots actúan como las matemáticas y sus movimientos están definidos por ecuaciones no-lineales. Es decir, por sistemas dinámicos que convierten reglas muy sencillas en comportamientos muy complejos. Gracias a este comportamiento no-lineal hay interferencias: entre olas de diferentes personas hay interferencias constructivas y destructivas y se generan turbulencias. Es algo parecido a lo que ocurre con la dinámica de los fluidos. Son esas turbulencias, esa excentricidad de las matemáticas las que generan las singularidades. Es como el aura, algo que no podría suce-

der si estuviera planeado. Una sorpresa, puedes llamarlo un error también, pero es un momento de singularidad. Por eso hago tantos proyectos con grupos de esculturas. Porque una escultura difícilmente puede darte ese momento de turbulencia.

Tus proyectos suelen ser de gran escala, ¿tiene algo que ver eso con la ambición, o se trata más bien de buscar un contacto con la esfera no institucional?

Muchas veces digo que mis trabajos son tan grandes como mi inseguridad. Ahora que estoy en psicoterapia estoy haciendo cosas más pequeñas, pero los proyectos de gran envergadura tienen más posibilidades y corren mayor riesgo. No lo he pensado, pero quizás hay cierta necesidad de improvisar y estar al límite de lo posible.

¿Está tu trabajo evolucionando hacia algo más sociológico que tecnológico?

Me gusta esa idea. Sobre todo para la lectura de algunas obras. Si una obra pone énfasis en el público, entonces necesariamente tienes que tener un análisis de cómo reacciona ese público. En la pieza *Body Movies*, que es un teatro de sombras gigantesco, tengo como 60 horas grabadas en video con lo que la gente hacía con su nombre.

mances, y nuestras ciudades se están convirtiendo en parques temáticos. Existe todo un dispositivo generado al modo de los efectos especiales y, por ejemplo, en nuestra cultura existen algunas palabras terribles como *architainment* y *edutainment* que ocultan continuas intromisiones y comercializaciones de nuestra cotidianidad. El reto para los artistas es desajustar esas estructuras de consumo, esos patrones de conducta, ofrecer segundas lecturas.

Debido a que nuestros comportamientos están cada día más controlados.

Si, y de hecho, no es una coincidencia que los primeros seres virtuales se desarrollaran al mismo tiempo que la matemática de partículas, o que en la gráfica computacional las técnicas tridimensionales y las matemáticas que estudian los comportamientos de grupo evolucionaran de forma paralela, es decir, que estuvieran muy relacionadas. Hoy día, el sujeto se encuentra subyugado a un poder maquinal, y no sabemos hasta que punto nosotros mismos no seremos nada más que su producto. Creo que la sociología podría responder bien a esta pregunta. Si observas el flujo humano de las ciudades, éste tiende a normalizarse, esto es, a unificarse de acuerdo con las necesidades de opti-

este espacio, pero cualquier oportunidad que tengamos para que la gente salga de sus casas y se meta en un espacio compartido es beneficiosa para mí. Hay un compositor norteamericano de componente marxista que se llama Frederic Rzewski. Trabajó en los 60 con una obra muy utópica que a mí me gusta mucho. Él hablaba de que las artes escénicas tienen esta idea de *coming together*, de estar juntos. Y el estar juntos, aunque suene utópico, romántico, o lo que quieras, es algo que verdaderamente constituye la razón principal por la que yo hago las cosas. No quiero estar sólo. Me gusta crear relaciones imprevistas con personajes con los que en tu vida no tendrías ningún diálogo. En muchas de las obras arte público vemos *punks* coexistiendo, o más bien ocupando el mismo espacio que cristianos, o jóvenes oficinistas. Suena como si fuera un anuncio de Benetton, pero celebro la mezcla de todo tipo de clases, edades, situaciones... Me atrae mucho la idea de que la gente pueda convivir en comunidad.

En trabajos anteriores prestabas más atención a la arquitectura. Sin embargo, esa constante ha ido desapareciendo, ¿por qué?

La verdad es que no tengo un plan preestablecido. Voy improvisando, y últimamente, he dejado de hacer proyectos arquitectónicos. También he dejado de guiarme tanto por la teoría. Yo antes estudiaba mucha teoría y me he dado cuenta que no soy un buen teórico. Todos mis amigos hablan de Deleuze como si lo conocieran a la perfección, yo sigo leyéndolo intentando entenderlo. Son puntos de partida que me ayudan y me inspiran a la hora de crear piezas, pero cada vez menos. Gran parte del trabajo que estoy haciendo actualmente tiene una falta de utilidad absoluta. Este carácter viene dado por aceptar la incertidumbre del por qué hacer las cosas. Hay una especie de intuición, de fiebre o de idiosincrasia, y ahora me he dado cuenta de que ésta viene dada por muchos años de hacer experimentos y confiar en esas pesadillas, en esas obsesiones que no entiendo pero luego me hacen terminar un proyecto.

Pero nunca hay una única manera de entender las cosas. Deleuze, por ejemplo, te ha servido. Incluso al no entenderlo.

Me ha servido mucho. He aprendido del no entender.

“Mi interés en los nuevos medios reside en la idea de que la obra de arte tiene conciencia; de que es consciente del público”

Rafael Lozano-Hemmer. Su trabajo ha podido verse en exposiciones, conmemoraciones culturales y eventos artísticos de todo el mundo, destacando su presencia en las bienales de La Habana y Estambul (ambas en 2000), Liverpool (2002), Shanghai (2004), Sydney (2006) o Venecia (2007). Entre los galardones recibidos cabe citar el Golden Nica del Festival Ars Electronica de Linz en la categoría de arte interactivo (2000), el Premio Internacional de la Fundación Bauhaus en Dessau (2002), el Trophée des Lumières de Lyon (2003) o el Premio Bafta de la Academia Británica (2005). Está representado por la Galería OMR, Ciudad de México, y por Bitforms Gallery, con sedes en Nueva York y Seúl.



Publico subtitulado. Sala de Arte Público Siqueiros, México DF, 2006

Sería interesante hacer una especie de antropología o sociología comparada para ver qué comportamientos surgen de las piezas. No para reducirlos ni hacer estereotipos, sino para sorprenderse con la diversidad de patrones de comportamiento que se generan y hablar de lo que es la libertad en el espacio público, de cuáles son los barreras que existen, para investigar la autorrepresentación. En esta era de telerrealidad las personas parecen habitar el espacio público haciendo *perfor-*

mización del capital. La excentricidad no tiene cabida en las urbes y las sociedades contemporáneas.

Con tu obra te has posicionado frente a todo esto, interrogando, llamando la atención del público...

Existe una palabra en inglés: *promenade*, que define la idea de caminar en el espacio público sin ruta predefinida. La idea de ocupar el espacio público para algo que no sea comprar cosas. Benditos sean los *skateboarders* porque son los únicos que hacen buen uso de

