

# El espacio especular: un estudio de la obra *Entrelazamiento* de Rafael Lozano-Hemmer

## Resumen

El objetivo de este artículo es indagar en qué consiste la relación de telepresencia que se suscita en la instalación artística especular. Una *instalación especular*, comunica dos emplazamientos distantes (en este caso telemáticamente a través de señales transmitidas por Internet) elaborados con las mismas instrucciones: emplazamientos gemelos creados a partir de información idéntica, pero que al surgir desde dos procesos de montaje distintos adquieren particularidades propias que los diferencian entre sí. Los dos emplazamientos tienen la misma programación, por lo cual al comunicarse entre ellos cada uno imita la situación del otro. Cada montaje es un ‘espejo’ que reacciona a su otro —a la réplica y reflejo de sí mismo— en su locación. Se estudia analíticamente la obra *Entrelazamiento* de Lozano-Hemmer, ya que posee estas características. Para elaborar este análisis se parte de que el espacio emerge *a posteriori* y se construye según el contexto. En consecuencia es asumido que el espacio de la instalación se establece dinámicamente —entre otros— por la relación coyuntural entre el contexto, la obra y el público. *Entrelazamiento* establece cuatro niveles de construcción espacial en cuanto instalación: en general, no *in situ*, telepresente y especular. Aparece que la configuración en esta instalación yuxtapone sus espacios y tiempos (al ser telepresente) y cada emplazamiento —al reflejar al otro— proyecta sobre sí una ausencia, negando aquello que contiene. Se concluye en el artículo que, gracias al bucle infinito que se produce de la confrontación de ‘espejos’, los dos montajes de esta obra se superponen evidenciando en conjunto su ausencia y presencia. Esta investigación espera colaborar con otros estudios al respecto, de forma que las características que se reconocen en *Entrelazamiento* aporten a la comprensión de otras instalaciones que tienen particularidades y una naturaleza similar.

José Alejandro López  
Doctor en Artes Visuales  
Profesor Asociado Pontificia  
Universidad Javeriana de Bogotá,  
Colombia  
Correo electrónico:  
lopez.jose@javeriana.edu.co  
orcid.org/0000-0002-1998-3591  
**Google Scholar**

Recibido: Agosto 03 de 2017

Aprobado: Abril 12 de 2018

Palabras clave:  
Espejo, instalación, Rafael  
Lozano-Hemmer, réplica,  
telepresencia.



## The Mirrored Space: A Study of the Work *Entanglement* by Rafael Lozano-Hemmer

### Abstract

The objective of this article is to investigate what is the meaning of the relationship of telepresence that takes place in the artistic specular installation. A specular installation communicates two distant locations (in this case telematically, through signals transmitted over the Internet) developed with the same instructions: twin spatial configurations created on identical information but that, arising from two different assembly processes, acquired their own particularities which differentiate them from each other. Both sites have the same programming so, when communicating with each other, each one imitates the situation of the other. Each montage is a 'mirror' that reacts to its other –to the replica and the reflection of itself– in its location. The *Entanglement* (2005) work by Lozano-Hemmer is analytically studied, since it possesses these characteristics. In order to elaborate this analysis, it is assumed that the space emerges a-posteriori and it is constructed according to the context. In consequence, it is assumed that the space of the installation is dynamically established –among others– by the relationship between the context, the work and the public. *Entanglement* establishes four spatial levels of spatial construction as an installation: in general, *non-site-specific*, tele-present and specular. It seems to be that the configuration in this installation juxtaposes its spaces and times (by being tele-present), and each location –by reflecting the other– projects on an absence on itself, denying what it contains. It is concluded that, thanks to the infinite loop that is produced by the confrontation of 'mirrors', both assemblies of this work are superimposed evidencing in combination their absence and presence. This research aims to collaborate with other studies in this regard, so that the characteristics that are recognized in *Entanglement* contribute to the comprehension of other installations that have particularities and similar nature.

Key words:  
Installation, Rafael Lozano-Hemmer, mirror, replica, telepresence.

*Entanglement* o *Entrelazamiento* es una instalación artística de Rafael Lozano-Hemmer realizada en el 2005. Esta obra tiene cinco copias (sin contar la prueba del artista) y ha sido presentada en varias ciudades alrededor del mundo. Cada copia de la pieza exige que se monte (se instale) simultáneamente en dos espacios —cercanos o distantes— y está basada en el intercambio de información entre estas locaciones.

Cada una de estas locaciones está configurada espacialmente de manera similar. Como otras de sus piezas, esta realiza uso de la ciencia y la tecnología con un énfasis en el uso de la luz (Urrutia, 2015) —en este caso, eléctrica—. Cada lugar contiene un letrero de neón —que forma la palabra *entanglement*— y un interruptor. En uno de los lugares, alguien en el público (si el letrero está encendido) apaga la luz por medio del pulsador y se envía una señal con este acto al otro lugar; en el otro espacio llega la información y también se apaga la luz. Es decir que el público manipula el interruptor para prender o apagar la luz de neón de cualquiera de los dos sitios y por medio de señales enviadas por Internet un lugar imita la situación del otro. Dos configuraciones espacio-temporales que contienen al público en dos locaciones distantes. Cada una es distinta en su emplazamiento por varias circunstancias (entre ellas la diferencia de sus espacios, contextos y procedimientos de instalación); sin embargo las instrucciones generales para desarrollar las configuraciones de las dos son idénticas —como hermanas gemelas que comparten gran parte de sus características— pero que se reconocen desemejantes, lo que conlleva a que la experiencia del espectador cambie según el lugar en donde esté instalada. Es como escuchar la misma canción en dos lugares distintos: la melodía se experimenta de forma diferente según la situación; sin embargo se reconoce como esa canción. Dado que un emplazamiento reacciona al otro: esto conlleva a que en el espacio cada uno es gracias al otro, a su reflejo, a la réplica de sí mismo.

He decidido escribir acerca de esta instalación porque encuentro en ella una problemática que abre campos interesantes para el análisis. Esta pieza es una instalación telepresencial que replica sus espacios. En ella se expresan tres niveles instalativos en su configuración espacial, al ser: una instalación elaborada para un lugar que no es específico o *non-site specific*<sup>1</sup>, telepresencial y especular<sup>2</sup> (un espacio es la réplica del otro). Sobre instalaciones que no son para un lugar específico hay una amplia bibliografía y los estudios de telepresencia en instalaciones se centran en la comunicación de un lugar con ciertas características a otro con otras características (por ejemplo, del espectador que envía datos al lugar donde está instalado el trabajo). Después de revisar bibliografía —en español, inglés y portugués— no se ha encontrado un estudio acerca de *instalaciones especulares* (término que introduzco): entendida como dos configuraciones espaciales *iguales* —emplazadas en lugares distantes— comunicándose entre sí por medio de la red y modificándose para preservar su similitud.

Por lo anterior, en este artículo, empleando la obra *Entrelazamiento*, se indaga en qué consiste la relación de telepresencia que se suscita en la instalación artística especular. Para desarrollar esta cuestión, primero estableceré un breve marco teórico enunciando nociones sobre el espacio basándome en los estudios de Michel Foucault. Posteriormente consideraré las características de *Entrelazamiento* asumiéndola como una instalación —en general, *non-site specific*— que recurre a la telepresencia y que es especular. Las características resaltadas no son exclusivas de la obra de Lozano-Hemmer, sino que dan cuenta de un gran número de instalaciones que se elaboran hoy y que comparten particularidades con *Entrelazamiento*.

<sup>1</sup> Autores como Anne Ring Petersen emplean este término precisamente para denotar instalaciones que no requieren de un espacio único para su emplazamiento.

<sup>2</sup> Selecciono el término especular —cualidad de espejo— porque posee lecturas amplias tal como tener la misma raíz de espectador.

Antes de entrar en este análisis espacial es necesario considerar de qué manera esta obra, desde el título mismo, hace alusión a la comunicación distante en *tiempo real*. Cuando se menciona *tiempo real* se implica muchas veces que hay inmediatez en la transmisión de información. Por ejemplo, me muevo frente a una cámara e *inmediatamente* mi imagen aparece en la pantalla. Sin embargo la información debe recorrer una distancia: mi imagen capturada toma un tiempo en ir hasta la cámara y de ahí al interior del computador donde se elaboran unos procesos que permiten que mi imagen se proyecte en la pantalla. Por ello no hay inmediatez estrictamente hablando. De la misma forma sabemos que el *tiempo real* en el caso de la instalación de *Entrelazamiento* no es instantáneo, ya que la comunicación entre los dos lugares depende de impulsos electrónicos que deben desplazarse antes de ser procesados. Así, el movimiento del interruptor en un espacio va a alterar el interruptor del otro espacio con un retraso; pues la distribución de información (por lo menos hasta ahora) está limitada por la velocidad de la luz.

Empero, esta obra se refiere a un fenómeno donde sí hay relación de lugares distantes estrictamente en tiempo real (entendiéndola como inmediata): el entrelazamiento cuántico. Este fenómeno se reconoce a través del cuanto (una medida de magnitud y de variación) de diferentes partículas. En diversos experimentos se realiza la medición del espín<sup>3</sup> de dos fotones (partículas de luz subatómicas) que provienen de una fuente común y están altamente correlacionadas. En dicha medición, lo que le sucede a una partícula altera de forma inmediata lo que le sucede a otra partícula que puede estar a miles de kilómetros de distancia. Así, dos partículas (A y B) están entrelazadas y lo que le ocurre a A altera el estado de B (y viceversa) instantáneamente.

Tomando esto en consideración se puede suponer que la instalación de Lozano-Hemmer realiza una aproximación alegórica a este fenómeno dado

---

<sup>3</sup> El espín se puede visualizar como un giro espacial que realiza una partícula, sin embargo este giro no es aplicable en la física cuántica.

que en la obra no acontece este fenómeno de manera efectiva; pero sí se produce un entrelazamiento de los lugares en los que está instalada la obra, resaltando la potencia que tiene el arte de configurar espacios distantes de manera interdependiente. Después de esta corta reflexión, procedo a establecer nociones básicas del espacio.

## Espacio

Como acabo de mencionar, haré referencia a los estudios de Foucault para establecer desde dónde se aborda el espacio en este artículo. Se recurre a este autor para desarrollar una visión del espacio donde acontece la telepresencia. El autor, en su texto *Espacios diferentes*, da en líneas generales tres definiciones de espacio relacionándolas con el contexto en el que se desarrollaron: propone que el espacio fue de localización, extensión y —hoy en día— es de emplazamiento. El primero corresponde a la Edad Media, el segundo desde el siglo XVII hasta mediados del siglo XX y el tercero cubre desde mediados del siglo XX hasta nuestros días.

Foucault (1994) declara que el espacio por localización

174

era un conjunto jerarquizado de lugares: lugares sagrados y profanos, lugares protegidos y lugares, por el contrario, abiertos y sin defensa; lugares urbanos y lugares campesinos (éstos en lo que se refiere a la vida real de los hombres). Para la teoría cosmológica, existían los lugares supra-celestes opuestos al lugar celeste; y el lugar celeste se oponía a su vez al lugar terrestre [...]. (p. 31)

Foucault encuentra una jerarquía entre las oposiciones de estos lugares, siendo esta oposición lo que constituye el espacio de localización. Él sostiene que este sufre un cambio —por el espacio de extensión— con los descubrimientos de Galileo, quien nota que estamos en un planeta que no es el centro del universo sino un cuerpo en constante movimiento sin una ubicación privilegiada; por esta razón se constituye en “un espacio infinito e infinitamente abierto, [...] el

lugar de una cosa no era más que un punto en su movimiento, al igual que el reposo de una cosa no era más que su movimiento indefinidamente detenido” (Foucault, 1994, p. 32).

Ahora, al referirse al espacio en nuestros días —que reconoce como de emplazamiento— considera que “se define por las relaciones de vecindad entre puntos o elementos; formalmente se las puede describir como series, árboles, cuadrículas” (Foucault, 1994, p. 32).

En este espacio estamos

en la era de la simultaneidad, estamos en la era de la yuxtaposición, la era de la proximidad y la lejanía, la era de la contigüidad y la dispersión. Nos encontramos en un momento, creo yo, en el cual el mundo ya no se experimenta tanto como una gran vía que se extiende en el tiempo, sino como una red que une puntos y que entrecruza su madeja. (Foucault, 1994, p. 32)

Este espacio de emplazamiento emerge *a posteriori*: es dinámico, siempre en constante cambio, y alterado por un número de factores inabarcables —incluyendo relaciones con el contexto en el que se está—.

Tal vez un ejemplo recurrente de este espacio se encuentra en Internet. En ella vemos una red de información que supone diferentes mecanismos para intercambiar información, permitiendo la *cercanía* entre interlocutores. El espacio se expande constituyéndose como una composición de diversos espacios: tanto el espacio digital como el de la interfaz se unen al físico (Álvaro, 2013), “donde se yuxtaponen las distancias (lo próximo y lo lejano) y los tiempos (lo simultáneo con lo anterior y lo siguiente)” (Toledo, 2002, p. 24).

La forma en la que se funda el mundo con un espacio de emplazamiento incluye nuevas percepciones de este. Para aproximarse a ello, Paul Virilio introduce dos términos: las *ópticas pequeñas* y las *ópticas grandes*. Las *pequeñas* están

basadas en la perspectiva geométrica y compartidas por la visión humana, la pintura y el cine [...]. Las *Ópticas grandes* se dan en el tiempo real de transmisión electrónica de información, es 'la óptica activa de tiempo pasando a la velocidad de la luz'. (Manovich, 2012)

Por tanto, "la progresiva desrealización del horizonte terrestre, [...] resulta en una primacía inminente de perspectiva de tiempo real de óptica ondulatoria sobre el espacio real de ópticas geométricas lineares del Quattrocento" (Virilio, 1992, p. 90). Este cambio de perspectiva implica que la información se intercambia a la velocidad de la luz a través de impulsos eléctricos, lo que conlleva a que en parte de la obra de Lozano-Hemmer (como en *Entrelazamiento*) la luz no sea meramente una propiedad lumínica. En esta configuración acontece el estar presente a la distancia —el espectador expande su cuerpo a través de las redes—, enviando información: generando telepresencia. A este punto se volverá más adelante.

Es desde la noción de espacio de emplazamiento que voy a referirme no solo a la instalación de Lozano-Hemmer, sino a la práctica instalativa en general.

### Generalidades de la instalación

Aunque definir lo que es una instalación artística es una tarea compleja, como lo sugiere el artista Ilya Kabakov<sup>4</sup>, he decidido realizar una aproximación a ella para labrar un campo desde el cual poder argumentar. No desconozco que todo trabajo de arte se debe instalar (medios como la pintura o la escultura requieren montajes); pero al decir que esa obra es una instalación se infiere que su forma principal de expresión no es un medio en particular (como la pintura o la escultura) sino la construcción de una configuración espacial que contiene al público<sup>5</sup>. Si se hablase de un medio particular de la instalación, este sería el espacio en sí.

<sup>4</sup> "No estoy en condiciones de dar una definición exhaustiva de la instalación. Ignoro fundamentalmente lo que es una instalación, aunque la practico desde hace ya mucho tiempo con mucho entusiasmo y pasión" (Kabakov, 2006, p. 91).

<sup>5</sup> No es mi intención considerar esta definición como absoluta. Se realiza porque sirve de soporte para la argumentación. No se desconocen otras definiciones de instalación tal como que el público puede habitar un espacio por medio de la proyección de la imaginación. De hecho, haré uso también de esta definición al final del texto.

En este proceso configurativo surgen relaciones entre el espacio donde se emplaza la instalación y la instalación en sí. A continuación, resalto tres de estas relaciones abstraídas de citas.

En primer lugar, una obra de arte es espacio. “No conocemos espacio fuera de los objetos, ni objetos fuera del espacio” (Lissitzky, 1995, p. 73). Esto implica que la instalación es espacio en su lugar de montaje. Es decir que tanto la obra como su lugar de exhibición son conformados y transformados entre sí constantemente —a cada momento son renovados—.

En segundo lugar, hay un descentrado y centrado de la perspectiva del espectador. En una obra de arte “siempre hay una relación recíproca de algún tipo entre el observador y el trabajo, la pieza y el espacio, y éste y el observador” (Reiss, 1999, p. xiii). La anterior declaración nos lleva, además de considerar al lugar, a tener en cuenta al público: la instalación es también el espectador (quien, a su vez, es espacio). La misma disposición de este en el espacio implica que la obra se experimenta de diferente manera, pudiendo conllevar hasta que desde cierto punto se observen ciertos elementos y configuraciones de la obra que desde otro punto no.

Este espectador móvil en el emplazamiento de la instalación quiebra la perspectiva renacentista que dispone un punto de vista central desde el cual observar. En cierto sentido refuerza el trabajo que inició el cubismo —cuando sus obras permitían tener varias perspectivas espaciales, inclusive, desde un solo punto de vista—. En la instalación no se propone un punto único desde el cual ver el trabajo sino que se debe estar en la pieza misma desplazándose (generando experiencias en cada punto). Al respecto, Claire Bishop (2008) escribe que las instalaciones ofrecen

una experiencia de centrado y descentrado: obras que insisten en nuestra presencia centrada para poder así someternos a una experiencia de descentrado. En otras palabras, las instalaciones no solo articulan una noción intelectual de subjetividad dispersada –reflejada en un mundo sin centro o principio organizador–; sino que también construyen un conjunto en el que el sujeto observador puede experimentar esta fragmentación de primera mano. (p. 49)

En este pasaje la autora sugiere la falta de centro, ya enunciada por Foucault en su noción de espacio de emplazamiento, para referirse directamente a la falta de un punto central que debe asumir el público en un espacio de emplazamiento como la instalación. Esta falta de centro, implica que desde un solo lugar no se puede obtener una visión absoluta de la obra. Es el espectador quien construye ese centro (que, repito, ofrece una visión parcial de la obra) en la experiencia de estar en la obra. A este punto centrado creado desde la *descentralización* volveremos más adelante cuando consideremos esta no solo al interior de una instalación, sino también cuando se expande por las redes telemáticas.

En tercer lugar, como ya fue mencionado, la obra de arte es diferente según su lugar de exposición y es necesario considerarlo dado que “para algo ser percibido en su totalidad, esto debe ser percibido como parte de una situación” (Fried, 1998, p. 155). En este sentido varios autores suponen al espacio de instalación como un diálogo que reside en una dinámica contextual expandida, más que en singularidades del espacio de la instalación. Me remito al estudio de Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley y Michael Petry (2003) en *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*. En los textos del libro, escritos por De Oliveira, se menciona que el “contexto, una vez definidor del sitio se ha sobrepasado por la noción de movilidad [...]” (p. 30). Esta noción de movilidad está determinada por diferentes variables que en conjunción construyen un espacio contextual más amplio que el de un contexto local. Miwon Kwon (2000), en *Um lugar após o outro*, tiene una aproximación similar donde precisamente propone una visión ampliada del sitio de montaje en el que este no está definido

como “pre-condición, sino antes es generado por el trabajo [...] y entonces comprobado mediante su convergencia con una formación discursiva existente” (p. 171). Por tanto, el espacio instalativo se debe ver como un emplazamiento que también incluye el contexto desde un punto de vista amplio y donde pueden integrarse relaciones con el mundo. De este modo una obra que puede ser instalada en diversos lugares será diferente —por ejemplo cuando esté en un contexto católico, a diferencia de uno musulmán—.

Aprovecho para realizar una compilación de las tres características que se reconocen del espacio de la instalación (la primera y la tercera se pueden aplicar a la obra de arte en general): la instalación es espacio y a cada instante se renueva; no hay un punto central para observar la instalación y el contexto configura el espacio de la instalación.

Una vez aclaradas estas nociones de espacio e instalación, procedo a ver la instalación de Lozano-Hemmer considerándola como *non-site specific*.

### **Emplazamiento *non-site specific***

Se reconoce a la instalación *site-specific* como aquella que está elaborada para un lugar particular, para un único lugar, usualmente seleccionado porque trae consigo un contexto que le aporta algo singular al trabajo. Por ejemplo, escoger desarrollar emplazamientos en espacios que ya tienen un sentido particular y altamente condicionado tal como puede ser una intervención en la Plaza de Bolívar en Bogotá —que es un centro del poder en Colombia—.

En contraposición a lo anterior, *Entrelazamiento* se entiende como una obra que no fue concebida para tener dos únicos lugares de emplazamiento; aunque su espacio de instalación sí implica disponer de ciertas características que están contenidas en las instrucciones requeridas para su instalación. Estas

instrucciones contienen datos con los requerimientos y configuraciones de la obra. En el caso particular de esta instalación, dicha información se puede enviar por Internet y guía la construcción de objetos usando materiales que se encuentran en la localidad donde se realizaría el montaje. En parte, lo único en esta obra cuando no está montada —no son los materiales ni el lugar de emplazamiento— sino el conjunto de información que permite su montaje. Retomando la primera noción de espacio del aparte anterior, tanto los materiales como el lugar de emplazamiento de la instalación ya una vez montada se tornan únicos. Así, todos sus montajes han sido únicos e irreproducibles hasta el inicial.

Empero, la obra tiene la cualidad de que se elabora desde instrucciones. Consideraré esto y, posteriormente, tendré en cuenta ese espacio que no es estrictamente predefinido. Al ver esta obra desarrollada por medio de directrices y asumiendo la terminología propuesta por Nelson Goodman (2010) podemos traer a colación la diferencia que él plantea entre obras *autográficas* y *alográficas*. Con respecto a las primeras comenta: “Hablaemos de una obra de arte como *autográfica* si y solo si la distinción entre el original y la falsificación es importante; o incluso mejor, si y solo si ni siquiera la duplicación más exacta puede considerarse genuina” (p. 110). En cuanto a una pieza *alográfica*, él escribe que en los momentos

en que existe una prueba teórica decisiva que permite determinar si un objeto tiene todas las propiedades constitutivas de la obra en cuestión, sin determinar cómo o por quién fue producido el objeto, no se requiere ninguna historia de producción específica y, por tanto, no se ha producido una falsificación. Esta prueba la proporciona un sistema de notación adecuado, con un conjunto articulado de caracteres y de posiciones relativas para ellos. (Goodman, 2010, p. 118)

Acá es preciso aclarar que la definición *alográfica* propuesta por Goodman desconoce las circunstancias de su elaboración que también son parte de la obra, como lo reconoce Jerrold Levinson (2011); y me permito añadir que las

circunstancias particulares de cada uno de los montajes también hacen la obra. No obstante, lo que se mantiene en cada uno de los montajes es un sistema de notación con el que se ejecuta la pieza. Es preciso añadir que ese sistema no es absoluto —ya que es imposible prever en detalle todas las variaciones de un montaje— y que está abierto a la interpretación de quien ejecuta la obra.

Dentro de las obras *alográficas* estarían las desarrolladas por instrucción, ya que estas están basadas en un “sistemas de notación”. Para contextualizar me remito al llamado arte por instrucción, que consiste en un orden de acciones que se deben ejecutar. Así como la música puede contener una partitura que define diversas condiciones para ejecutar una pieza, el arte por instrucción tiene estas condiciones en un conjunto definido de instrucciones. Un ejemplo de varias configuraciones espaciales por instrucción lo podemos encontrar en la publicación *Do it: The Compendium* (Altshuler, Obrist and Fowie, 2013), para la que se invitaron a varios artistas a crear obras a partir de instrucciones. Cada una de estas obras —que son un sistema de notación— se pueden interpretar para montar la obra. Al igual que la ejecución de una partitura, su mera ejecución no implica su *calidad*.

Ante estas piezas elaboradas por instrucción Altshuler (1998) se pregunta “qué es exactamente la obra de arte aquí —la idea como dispuesta en el conjunto de direcciones, o de hecho las palabras y diagramas de instrucciones por sí, o el conjunto de todas las ejecuciones—”. Puede considerarse que la obra esté en las tres instancias y, retomando la idea de Levinson, en el contexto desde el cual surgió la obra; así como en la potencia de repetir su ejecución y en las diferencias que surgirían de dicha potencia en los diversos montajes<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Las obras basadas en instrucciones no son recientes y tuvieron su origen, según Altshuler, con Duchamp: “[...] la táctica moderna de remover la ejecución de la mano del artista aparece en 1919 cuando Duchamp envía instrucciones de Argentina [...] para crear el presente de bodas curiosamente llamado, *Unhappy Ready-Made*, la pareja fue indicada de colgar un texto geométrico en su balcón para que el viento pudiera ir por el libro [y] escoger sus propios problemas [...]” (Altshuler, 1998).

Las palabras de Bishop (2012) con respecto al *performance* nos son de ayuda para referirnos a las obras desarrolladas por instrucción, como *Entrelazamiento*. “El *performance* contemporáneo no necesariamente privilegia el momento vivo o el propio cuerpo del artista, sino al contrario, envuelve numerosas estrategias de mediación que incluyen delegación y repetición [...]” (p. 102). La forma en la que el *performance* delega muchas veces se realiza a través de instrucciones que se pueden ver como un sistema de notación. De hecho, este sistema se puede ver como un algoritmo en el sentido de que señala un procedimiento que se debe ejecutar con ciertas condiciones. En el caso del *performance* no se hace referencia al algoritmo porque es un término reservado a la computación y que se emplea al referirnos al arte que requiere programación. Estrictamente hablando tanto una partitura como el arte por instrucción, así como un *performance*<sup>7</sup> o una obra por computador, requieren de sistemas de notación. Según esto, el arte *alográfico* tiene un componente de interpretación importante que permite la ejecución del sistema de notación.

En el caso de la instalación de Lozano-Hemmer, al estar basada en instrucciones para delegar el trabajo y permitir su repetición, ni siquiera él debe estar presente para que esta obra se instale. El no estar presente recuerda trabajos también por instrucción elaborados por Sol LeWitt, quien dejaba que las personas encargadas del montaje tomaran decisiones con respecto a la instalación y eso hacía parte directamente del trabajo. En estos casos lo impredecible se convierte premeditadamente en material del trabajo.

Volviendo a *Entrelazamiento*, como ya se mencionó, el doble montaje a partir de instrucciones hace distinto cada emplazamiento; configurando dos lugares heterogéneos. No importa que los espacios en los cuales se puede instalar *Entrelazamiento* —definidos por el artista— compartan elementos básicos entre sí

<sup>7</sup> Distanciando al *performance* del teatro, implicando que no se sigue un guión, reconozco al *performance* constituido por un conjunto de instrucciones que pueden tener una amplia variedad tanto en su escritura como en su ejecución.

(como ser una galería o una sala de exposiciones), cada uno es diferente. De hecho, esos lugares de instalación están próximos a lo que Marc Augé llama *no-lugar*.

Por *no-lugar* se entiende —en sentido extremo— espacios que se encuentran en varios sitios del planeta que comparten particularidades entre sí, más que con los contextos en los que residen. Son locaciones supuestamente aisladas de su contexto espacial, producidas en gran medida por la globalización, con la cualidad de verse repetidas en el mundo distanciándose de las particularidades de contextos geográficos específicos. De esta manera un arquitecto puede diseñar una galería dándole prioridad a la idea globalizada de la galería más que a la ciudad donde esté. Por ello estos sitios —independientemente que queden en Bogotá, Tokio o Nueva York— son tan similares y se podrían considerar *no-lugares*. Encontramos como su opuesto el *lugar*, como puede ser la Plaza de Bolívar, que lo podemos abordar como un sitio específico. Estrictamente hablando no existe un *no-lugar* absoluto, ya que su espacio y tiempo de emplazamiento siempre aportan algo único. Por lo que un *no-lugar* se puede ver como un lugar. Así como un *lugar* se puede llegar a ver como un *no-lugar*, ya que comparte igualmente particularidades con otros espacios (por ejemplo, la Casa de Nariño con la Casa de la Moneda como centros del poder ejecutivo de países suramericanos). No obstante, para contextualizar, el *no-lugar*, repito, se configura en un mundo globalizado en un espacio de emplazamiento. Así, cuando se habla de *no-lugar* se entiende que también es potencialmente un *lugar*. “El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente [...]” (Augé, 2000, p. 84). Esto implica que particularidades, por ejemplo, de las ciudades donde se monta *Entrelazamiento* inevitablemente aportan algo a la obra y cada lugar se muestra como único<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Al trabajar con estos *no-lugares* encontramos que muchos artistas prefieren evitar desarrollar referencias fuertes a los contextos locales donde instalan, ya que en diversas ocasiones son invitados a montar en espacios en los que nunca han estado. Por ejemplo, Thomas Hirschhorn dice: “no quiero hacer referencia a nada que esté relacionado con la ciudad; eso sería pretencioso [...]. Entonces yo selecciono una locación que es un no-lugar, es decir un lugar donde la gente puede o debe ir por razones que no tienen nada que ver con la geografía o historia del lugar” (como se citó en De Oliveira, Oxley and Petry, 2003, p. 30).

## Configuración telepresente

Después de considerar algunas características de *Entrelazamiento* como instalación realizada a través de instrucciones, procedo a tener en cuenta otra de sus particularidades; esto es, que depende de la comunicación a distancia para su ejecución (dado que está conformada por dos emplazamientos en distintos lugares y la red de información). En este punto se observa una abertura de la obra hacia diferentes espacios que incluyen uno telepresente. Este espacio de emplazamiento implica ciertos montajes que manifiestan otras formas de configuración espacial.

Retomando a Foucault, pero esta vez desde una lectura de Ricardo Toledo (2002), su noción de espacio está enmarcada en lo que él llama sociedades de control: las cuales son basadas en mecanismos que “constituyen un sistema de geometría variable cuyo lenguaje es numérico [...] los controles establecen ‘modulaciones’ o procesos de moldeado constante. [Son] entes ‘etéreos’, nunca ubicados en un sitio sino repartidos en muchas partes [...]” (p. 21), por medio de “redes de información, articuladas por dispositivos informáticos diseminados y por sistemas de transmisión y memorización de datos, llevan el control a donde se encuentran los sujetos” (p. 22). Estas nuevas relaciones implican nuevos emplazamientos que construyen el espacio, así como obras de arte que permiten al público alterar la obra interactuando con ella<sup>9</sup>, sugiriendo formas de resistencia al control de las redes (Coulter-Smith, 2006) —en algunos casos se pretende emancipar al espectador—.

En *Entrelazamiento* se muestra de qué manera en estas configuraciones telepresentes el espectador define parte de la obra, evidenciando su cuerpo ausente a donde se transmite información. En la telepresencia nuestro cuerpo

---

<sup>9</sup> Toda obra implica interacción, sin embargo acá me refiero a las obras *interactivas* donde el espectador altera la información que emite la obra.

se expande por las redes por medio de su digitalización, de su traducción a impulsos eléctricos binarios. Esta noción de binario es básica en esta obra, ya que contiene dos interruptores y dos luces que tienen dos posibilidades (estar encendidos o apagados). En la pieza se desarrolla una operación en la que la tecnología se entiende “como una segunda piel” (Labastida, 2015, p. 18), en un tipo de simbiosis en el que se manifiesta el “devenir máquina de la vida y la memoria, pero también con el devenir vida y memoria de la máquina” (Barrios, 2015, p. 66-67). En la telepresencia de esta obra acontece este devenir; y, no obstante, se evidencia que nuestro cuerpo sigue manifestando su espacial singularidad donde se tiene una piel que lo delimita a un aquí y el estar enviando información a otro lado demuestra que está allá ausente y acá presente.

Las anteriores enunciaciones nos sirven para considerar coordenadas espaciales y temporales superpuestas, dependientes entre sí de la inmediatez donde se configuran.

Las palabras de la protagonista de la vídeo instalación *The House*, de Eija-Liisa Ahtila, se vuelven muy apropiadas al decirnos:

afuera un nuevo orden surge, uno que es presente en todas partes. Todo es ahora simultáneo, aquí, siendo. Nada sucede antes o después [...]. El tiempo es aleatorio y los espacios se han vuelto superpuestos. Ningún lugar es solo uno nada más.

En *Entrelazamiento* esta perspectiva se encuentra en su no-linealidad, en su descentramiento —expandiendo la propuesta de Bishop—; no se da solo al interior de la instalación como una configuración cerrada, sino que también acontece en un espacio expandido cuando la instalación se emplaza en un sitio siendo constituida por dos puntos remotos. En esa exteriorización la descentralización también se provoca porque no se privilegia ninguno de los espacios de montaje. El público participa de la obra en las dos locaciones y

al saber que la instalación no tiene centro en el mundo no solo se fragmenta en los límites brindados por uno de los emplazamientos del trabajo, sino que también lo hace al reconocer que ella es emplazada en coordenadas remotas que se unen extendiéndose en el ciberespacio. En consecuencia, pierde el centro tanto al interior de cada uno de los dos montajes de la instalación como al exterior de estos.

Después de considerar estas dos perspectivas que conforman a *Entrelazamiento* es de interés tener en cuenta una tercera, la cual radica en su configuración especular. Ella no solo involucra dos puntos remotos, sino que estos puntos son replicas el uno del otro. Esto conlleva a pensar la perspectiva que opera en ella de una tercera manera. No obstante, antes de llegar a esta, es necesario pensar a grandes líneas que implica *Entrelazamiento* como obra reproducible (gracias a instrucciones); para ello brevemente utilizo el famoso concepto de aura, de Walter Benjamin (2003) —retomando la discusión de originalidad—, apoyándome en reflexiones de otros pensadores.

### **Configuración original**

Considero *Entrelazamiento* como una obra con características reproducibles, ya que está elaborada a partir de instrucciones que se pueden enviar a través de medios digitales y porque su espacio y material se pueden encontrar en diferentes lugares del mundo. Es decir que su espacio para instalación y los materiales con los cuales se desarrolla se hallan en varias partes del planeta. En general la información digital se puede considerar un sistema de notación en el sentido de que puede ser reproducida sin pérdida de datos y que debe ser interpretada por computadores (software y hardware) para manifestarse<sup>10</sup>. Con la obra de Lozano-Hemmer, nos encontramos ante una pieza que se monta

<sup>10</sup> En este marco el cine digital es *alográfico*; en cuanto el cine análogo puede ser considerado *autográfico* por desarrollar copias desde un original (que opera como molde) o se puede abordar como *alográfico* porque en ocasiones permite su reproducción desde copias. Este es un tema interesante, pero no es el objetivo de este texto profundizar en él.

basada en un sistema de notación que permite su reproducción —por lo que es *alográfica*—. Esto nos lleva a considerar de qué manera opera su aura. Como punto de partida recurro a Benjamin (2003), quien escribe:

Por primera vez —y esto es obra del cine— el hombre llega a una situación en la que debe ejercer una acción empleando en ella toda su persona pero renunciando al aura propia de ésta. Porque el aura está atada a su aquí y ahora. No existe copia de ella. (p. 20)

Esta lectura de Benjamin asume que hay obras con aura porque son únicas y si se llega a duplicar, su réplica carecería de aquello que la hace singular dado que no habría un aquí y ahora. Si esta reproducción no implica que se esté realizando una copia falsa, sino que también se constituye como original estaríamos ante una obra *alográfica*.

Algunos pensadores han cuestionado esa pérdida de aura teniendo en cuenta diferentes factores. A continuación, menciono algunas de estas posturas que nos llevan a considerar posiciones de lo que implica el aura en la instalación.

La primera está relacionada con expresiones en las cuales hay carencia de un original. José Alejandro Restrepo (2005) escribe que en un entorno digital “toda reproducción es idéntica, no hay pérdida con respecto al original y, en ese sentido, lo que Benjamin llamaba ‘la pérdida del aura’ es algo que, a través de este proceso de copiado, hay que reconsiderar” (p. 226). En un entorno como estos no solo no hay diferencia con el original sino que sopesar lo que es original (finalmente una serie de datos binarios), no se puede precisar con exactitud. Es decir que no hay un material que se pueda reconocer como único sino que la originalidad comienza a depender de otros factores tales como sus contextos de creación y de montaje.

En este punto me remito de nuevo a Benjamin (2003), “al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y

al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido” (p. 44-45). Es en esta actualización donde varios autores ven que el aura se continúa manifestando. Por ejemplo, Douglas Davis (1995) argumenta que “acá es donde el aura reside — no en la cosa como tal, sino en la originalidad del momento cuando se ve, escucha, lee, repite, revisa” (p. 386). Retomo lo mencionado anteriormente en el texto, me refiero al hecho de que una obra instalada será diferente cada vez que se instale debido al diálogo que produce con su contexto; es decir que en cada instalación se genera un aquí y ahora, un emplazamiento único. En consecuencia, cada

cambio de contexto, cada cambio de medio, puede ser interpretado como una negación del status de una copia como una copia, como una ruptura esencial, como un nuevo comienzo que abre un nuevo futuro. En ese sentido una copia no es nunca una copia, sino más bien un nuevo original en un nuevo contexto. (Groys, 2009)

Entonces una copia, ya que reside en un contexto siempre dinámico, surge como nueva. Lo que, por otra parte, nos obliga a pensar si el concepto de copia y su diferencia con el concepto de originalidad siguen siendo relevantes.

De esta manera los elementos que constituyen *Entrelezamiento* se revelan como originales, no importa que sean copias de la otra (por ejemplo: los dos letreros de neón). Estamos ante una obra que es —empleando una alusión poética— un reflejo original; en donde “no hay modelo original, sino un eterno centelleo en donde es dispersada, en el brillo de la desviación y el retorno, la ausencia de origen” (Blanchot, 1965, p. 103).

A continuación, se debe interrogar sobre la originalidad de la instalación *Entrelezamiento* considerándola como *non-site specific* y elaborada sin necesidad de elementos únicos. Ella depende de procesos de reproducción. Josu Larrañaga (2006) sostiene que cualquier instalación trabaja con reproducción, al igual que lo hace Boris Groys (a quien se citará de nuevo a

continuación). Esto no lo considero absolutamente cierto, ya que por ejemplo hay instalaciones que se desarrollan para un lugar y solo se montan una vez hasta que las condiciones del lugar la hacen desvanecer —como *Spiral Jetty* de Robert Smithson—; aun así, la afirmación de Larrañaga (2006) aplica para *Entrelazamiento* cuando afirma:

una reproducción no masiva, sino provisional, atada a un determinado sitio [...]. Su existencia irreplicable se da precisamente vinculada a cada espacio y a cada tiempo, de manera que el “aquí y ahora de la obra de arte” no depende de su estructura física a lo largo del tiempo, de su duración material, de su testificación histórica, sino de su contextualización. (p. 64)

La originalidad de la instalación se produce por una construcción espacial única y en relación con un emplazamiento contextual, por lo que el aura estaría relacionada a procesos de territorialización. Groys (2009) escribe que,

no solo [se] es capaz de producir una copia a partir de un original por una técnica de reproducción, sino que uno también puede producir un original a partir de una copia a través de una técnica de relocalización topológica de esa copia, o sea, por medio de la técnica de la instalación.

En este proceso se funda un aquí y ahora, y se manifiesta un aura desde este emplazamiento. Sin embargo Larrañaga y Groys llevan sus análisis hasta este punto, pero no se interrogan sobre el hecho de que la instalación puede tener montajes simultáneos que se replican y dependen de su interconexión en diferentes lugares como sucede con *Entrelazamiento*.

En varias instalaciones, donde está involucrada la telepresencia sin réplicas de sus espacios de instalación, la obra recibe señales en un emplazamiento espacial único. El público envía datos de diferentes lugares, empleando un espacio como las redes, pero es en un lugar en donde el público ve como la obra responde a la interacción del espectador. También se encuentran instalaciones emplazadas en más de un lugar donde se recibe la información, pero las instrucciones para configurar cada uno de estos lugares son disimiles.

En el caso de *Entrelazamiento* depende de un aquí que no es específicamente solo un aquí, ya que acontece en dos emplazamientos construidos con las mismas instrucciones; son replicados en el papel —desde la notación se consideran iguales— pero son, repito, diferentes en su instalación. Cada espacio de instalación se expresa como una copia (disímil) del otro espacio y mirados en conjunto operan como una obra que construye *un aquí abierto y especular*<sup>11</sup>. En este sentido podría hablarse de copias que, aun desprovistas de un original, consiguen instaurar un aquí y ahora único y singular.

### Configuración especular

Ese aquí abierto y especular lleva a considerar la tercera forma en la que la obra *Entrelazamiento* configura el espacio. No obstante, antes es necesario sintetizar sus otras dos formas de configuración espacial ya mencionadas. En primera instancia, la configuración que genera por ser una instalación vista como dos configuraciones independientes emplazadas en lugares particulares. Así, la perspectiva del público se fragmenta al interior de un montaje sin tener en consideración al otro. En segundo lugar, la que se configura en espacios donde está involucrada la telepresencia; por lo que la descentralización y centralización de la perspectiva del espectador se produce tanto al interior de la obra como al exterior (desde la distancia), en un proceso de yuxtaposición de espacios y tiempos. La descentralización se gesta entonces por doble partida. En este caso, *Entrelazamiento* elimina también cualquier jerarquía de los espacios diferenciales que la pieza genere al ser espacios configurados basándose en la misma información y desde esta característica surge igualmente otra forma de descentralización (descentralización ante el reflejo). En este caso la imaginación es necesaria para completar la obra, ya que es preciso recurrir a esta para expandir el espacio y dejarse envolver por el otro lugar.

<sup>11</sup> Así la obra esté conformada por una serie reproducida de la misma pieza, se debe considerar en conjunto. Por ejemplo, si imaginamos una exposición de fotografía donde hay 100 copias de la misma imagen, la experiencia producida por un aquí y ahora se da considerando todas las fotografías simultáneamente. Es el montaje lo que hace única a cada fotografía, ya que construyen un aquí en conjunto.

Los dos montajes que la conforman son igualmente centrales en la obra; por lo que si un espectador está en el primer montaje sabe que hay otro montaje, respondiendo e imitando, que también es central para el trabajo.

Para desarrollar esa comunicación, las interfaces (dos interruptores con los que funciona esta instalación) responden una a la otra; permitiendo que el espectador perciba la respuesta a sus impulsos. Es decir que la interfaz permite que acontezca una operación de espejo que se expande a toda la configuración de la instalación, ya que cada uno de los dos montajes es reflejo y espejo del otro. Y si bien no son espejos en un sentido literal, sí cumplen algunas de sus funciones. ¿Cómo cuál? Foucault (1994) encuentra que un espejo es un

lugar sin lugar. En el espejo me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie; estoy allí, allí donde no estoy, una suerte de sombra que me da mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: la utopía del espejo. (p. 34)

En el espejo se proyecta mi imagen, pero en esa superficie no soy yo quien está. Estoy ausente donde mi imagen está presente (es una relación dialéctica).

Es por eso que en *Entrelazamiento* el público, que contiene cada instalación, se reconoce como el reflejo de sí mismo en la otra instalación. El espectador en uno de los montajes sabe que es reflejo de otro montaje. Además, de ser ausente por ser telepresentes también se convierte en ausencia al ser reflejos. Veamos lo que dice Lozano-Hemmer (2012) con relación a su obra en general y a esta en particular:

Los dualismos que realmente me interesan son aquellos de ausencia y presencia. Estas dos cosas no son antagónicas. Ellas son inseparables. Hay realmente un campo fascinante de estudios del vacío [...]. La idea de que el vacío no existe y que esa ausencia es de hecho un sitio de intensa presencia es metafóricamente una importante parte de mi trabajo. A veces esa ausencia es performada simplemente como en la señal de neón de *Entrelazamiento* donde tú lo enciendes e inmediatamente te conectas con otro espacio. (2012)

En esta obra interconectada entre sus lugares de emplazamiento —montaje tejido—, el otro lugar es una ausencia que implica una presencia para que se active el reflejo de su par. Es un conjunto donde se está presente, como también se está ausente; un contenedor que niega su presencia.

Ahora bien, si consideramos que cada montaje es un espejo del otro, estaríamos ante una serie de superficies que se reflejan entre sí indefinidamente.

Las duplicaciones infinitas de las imágenes del corredor que se hacen entre los dos espejos enfrentados nos recuerdan un laberinto. Este laberinto hace perderse al ser humano en el camino y prohíbe acercarse a un lugar específico como si fuera el laberinto que separa al Minotauro del mundo humano en el mito griego. (Chung, 2004, p. 102)

Los nuevos movimientos se integran a la instalación mientras que esté emplazada. Cada una de las partes refleja a la otra en bucle, retroalimentándose, con la velocidad que permite la distribución de la información. Estos dos espacios se yuxtaponen en sus coordenadas de tiempo y espacio en un constante resonar de uno sobre el otro sin que sea posible identificar que uno sea más original que el otro sino que cada uno se establece como original en su emplazamiento y en la proyección que hace de sí mismo sobre su reflejo. El espacio emerge en ese bucle donde cada uno de los emplazamientos —como espejos y reflejos que son— se proyectan ausentes sobre el otro lugar; y esa ausencia (sumada a la de la otra locación), retorna al mismo sitio en la retroalimentación. Como resultado cada espacio se configura, en eco, por una sumatoria de reflejos retroalimentados que contienen tanto la presencia como la ausencia de su emplazamiento.

Aunque solo me haya referido a la instalación *Entrelazamiento*, encontramos otras instalaciones que también operan especularmente. A modo de cierre, realizo un resumen de las características principales que se han mencionado de *Entrelazamiento* esperando colaborar con otros estudios al respecto; de

modo que las peculiaridades que se reconocen en esta obra, aporten a la comprensión de otras instalaciones que tienen particularidades y naturaleza similar. De la misma forma en estas *instalaciones especulares* se encontrarán otras características que no fueron mencionadas (como que la instalación se emplace en más de dos lugares simultáneamente), incluyendo diferentes formas en las que una obra puede ser especular permitiendo diversas operaciones.

Entonces, una instalación especular es: *alográfica*, se realiza por instrucciones; tiene un proceso creativo en su disposición inicial, las instrucciones, la idea, la ejecución, la capacidad de repetirse y la imaginación; se ubica en espacios que comparten características básicas con otros espacios (*no-lugares*); participa en la construcción del espacio de su emplazamiento replicándose a sí misma —manifestándose siempre original—; está conformada por lo impredecible; descentra y centra la perspectiva del espectador desde tres puntos de vista: al ser montaje con relación a un lugar, ser telepresente y ser especular. Desde su presencia se proyecta doblemente ausente sobre el otro montaje (por ser telepresente y por ser espejo) y torna ausente aquello que contiene. Estas configuraciones llevan a considerar perspectivas que superponen tanto sus espacios y tiempos, así como sus mismos montajes, y lo que en ellas está contenido al unísono como presencia y ausencia.

## Referencias

Álvaro, S. (2013). Topologías del arte en la era de la información. *Artnodes*, 13, 96-102.

Altshuler, B. (1998). *Art by Instruction and the Pre-History of do it*. Recuperado de [http://www.e-flux.com/projects-archive/do\\_it/notes/essay/e002.html](http://www.e-flux.com/projects-archive/do_it/notes/essay/e002.html).

- Altshuler, B., Obrist, H. and Fowie, K. (2013). *Do it: The Compendium*. New York, USA: Independent Curators International.
- Augé, M. (2000). *Los "no lugares": espacios del anonimato*. Barcelona, España: Gedisa.
- Barrios, J.L. (2015). Nada es más optimista que Stjärnsund: las paradojas del entusiasmo. En R. Lozano-Hemmer, *Pseudomatismos* (pp. 62-68). Ciudad de México, México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México, México: Itaca.
- Bishop, C. (2008). El arte de la instalación y su herencia. *Ramona*, 78, 46-52.
- Bishop, C. (2012). *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*. *October*, 140, 91-112.
- Blanchot, M. (1965). Le rire des dieux. *Nouvelle Revue Française*, 151, 91-105.
- Chung, K.-W. (2004). Borges y el espejo. En B. Mariscal y M. Miaja de la Peña, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"* (pp. 101-114). Monterrey, México: Fondo de Cultura Económica.
- Coulter-Smith, G. (2006). *Deconstructing Installation Art*. Recuperado de <http://www.installationart.net/Chapter3Interaction/interaction02.html#attainingtheinteractive>.
- Davis, D. (1995). The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995). *Leonardo*, 28 (5), 381-386.
- De Oliveira, N., Oxley, N. and Petry, M. (2003). *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*. London, England: Thomas & Hudson.

- Foucault, M. (1994). Espacios diferentes. En A. Cabrera, *Toponimias: ocho ideas del espacio* (pp. 31-38). Madrid, España: Fundación La Caixa.
- Fried, M. (1998). *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, USA: University of Chicago Press.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid, España: Paidós.
- Groys, B. (2009). *La topología del arte contemporáneo*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>.
- Kwon, M. (2000). Um lugar após o outro. *Arte & Ensaios*, 7, 166-187.
- Kabakov, I. (2006). La instalación total. En J. Larrañaga, *Instalaciones* (pp. 91-99). San Sebastián, España: Nerea.
- Labastida, A. (2015). Tercero incluido o La máquina y su doble. En R. Lozano-Hemmer, *Pseudomatismos* (pp. 14-21). Ciudad de México, México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- Larrañaga, J. (2006). *Instalaciones*. San Sebastián, España: Nerea.
- Levinson, J. (2011). *Music, Art and Metaphysics*. New York, USA: Oxford University Press.
- Lissitzky, E. (1995). A. and Pangeometry. En S. Yates (Ed.), *Poetics of Space: A Critical Photographic Anthology* (pp. 67-75). Albuquerque, USA: University of New Mexico.
- Lozano-Hemmer, R. (2012). *Alien Media: An Interview with Rafael Lozano-Hemmer*. Recuperado de [http://www.inflexions.org/n5\\_lozanolhemmerhtml.html](http://www.inflexions.org/n5_lozanolhemmerhtml.html).
- Manovich, L. (2012). *Distancia y aura en las telecomunicaciones*. Recuperado de <https://redfilosoficadeluruguay.wordpress.com/2012/08/16/distancia-y-aura-en-las-telecomunicaciones-lev-manovich/>.

- Reiss, J. (1999). *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, USA: MIT Press.
- Restrepo, J. (2005). Summa Technologiae: la obra de arte en la época de la reproductibilidad electrónica. En I. Hernández García, *Estética, ciencia y tecnología: creaciones electrónicas y numéricas* (pp. 225-233). Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Toledo, R. (2002). Territorios y cuerpos. En A. Piedrahita et al., *Codificar/decodificar: prácticas, espacios y temporalidades del audiovisual en Internet* (pp. 17-35). Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Urrutia, J. (2015). Luz-ciencia, tecnología y arte. En R. Lozano-Hemmer, *Pseudomatismos* (pp. 8-13). Ciudad de México, México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- Virilio, P. (1992). Big Optics. En P. Weibel, *On Justifying the Hypothetical Nature of Art and the Non-Identically within the Object World*. Berlin, Germany: Walther Konig.

Como citar: López, J.A. (2018). El espacio especular: un estudio de la obra *Entrelazamiento* de Rafael Lozano-Hemmer. *Revista KEPES*, 15 (18), 169-196. DOI: 10.17151/kepes.2018.15.18.7