



### III Simposio Internacional de historia de la electrificación.

Ciudad de México, Palacio de Minería, 17 a 20 de marzo de 2015

## REFLEXIONES EN TORNO AL USO DE LA ENERGÍA ELÉCTRICA EN UNA INSTALACIÓN ARTÍSTICA *IN SITU*

Lia Malcon Gomezrey

[skgirl\\_may@hotmail.com](mailto:skgirl_may@hotmail.com)

Colegio de Historia. Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

### **Reflexiones en torno al uso de la energía eléctrica en una instalación artística *in situ* (Resumen)**

En la instalación artística de sitio específico de Tatzu Nishi, titulada *Ascending/Descending*, la energía eléctrica cumple una doble función: la primera se refiere a la técnica empleada en ésta que es la repetición, no sólo de la propia obra mediante la reproducción de una misma acción y, en consecuencia, de la intención del artista, sino también del ritmo de la vida cotidiana. No se trata de una simulación sino de un montaje; constituido, principalmente, de tres elementos que son: el obrero, la cinta transportadora y la acción de excavar; los cuales aluden a una “obra en construcción”. Siendo ésta la segunda función: decir que se trata de una “obra en construcción” nos remite directamente al carácter autorreferencial de esta pieza en particular. Dos son las características que dan cuenta de ello: la especificidad de su sitio y su concepto, por una parte, *Ascending/Descending* es una obra que se refiere a sí misma porque lo efímero de las instalaciones de sitio reside en no dejar rastro de sí; y por la otra, porque el artista – intencionalmente- pone en evidencia que una obra no concluye ni se agota porque es y está abierta.

**Palabras clave:** energía eléctrica, técnica, repetición, especificidad de sitio, obra abierta

### **Thoughts around the use of electric energy in a *site-specificity* installation artwork (Abstract)**

In Tatzu's Nishi site-specific artwork installation, entitled *Ascending/Descending*, power has a double function: the first refers to the technique used in this which is repetition, not only of the work itself through the reproduction of the same action and, in consequence, of the intention of the artist, but also the pace of everyday life. It's not a simulation of an assembly; constituted mainly of three elements which are: the worker, conveyor and the action of excavation; which allude to a "work in progress". This being the second function: to say that it is a "work in progress" refers directly to the self-referential character of this piece in particular. Two are the features that account for this: the specificity of the site and its concept, on the one hand, *Ascending/Descending* is a work that refers to itself because the ephemeral nature of the site-specific artworks consists in living no trace behind; on the

other hand, because the artist –intentionally- makes evident that an artwork doesn't concludes or wares out because is open.

**Keywords:** electric power, technique, repetition, site-specificity, open work

## Introducción

En relación al uso que hace de la energía eléctrica Tatzu Nishi en *Ascending/Descending*, dos son las reflexiones que pretende abordar este trabajo: la primera se refiere a la técnica empleada en esta instalación de sitio específico que es la repetición, pues la tierra se excava de un lugar y cae sobre el mismo varias veces; constituyendo así un circuito cerrado, como si se tratase de la producción en serie de un determinado objeto que, en esta obra en particular, sería la intención; la cual –en este caso- está dada por el propio artista.

*Ascending/Descending* no sólo consiste en la repetición de la propia obra a través de la reproducción de una misma acción y, por lo tanto, de la reiteración constante de la intención; sino también en demostrar cómo la repetición marca el ritmo de la vida cotidiana.

Cabe recordar que uno de los artistas Pop que dominó esta técnica, hacia finales de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX, fue Andy Warhol. Quien hizo de la repetición un estilo de vida, aquél que era transmitido por los medios masivos de comunicación, es decir; el de la sociedad del espectáculo, de la que se sirvió y a la que se dirigió, convirtiéndola así en el medio y soporte de sus obras. La repetición entendida como reimpresión y reproducción de imágenes consiste en una repetición de lo mismo. En la obra de Tatzu Nishi los obreros repiten una vez tras otra la misma acción: excavar, éste es el único elemento que es idéntico a sí mismo; no obstante, cada obrero ejecuta la acción de forma distinta, en consecuencia, aunque la instalación como obra es susceptible de ser repetida, nunca es una repetición de lo mismo.

Sin embargo, no se trata de una simulación sino de un montaje; constituido, principalmente, de tres elementos que son: el obrero, la cinta transportadora y la acción de excavar; los cuales aluden a una “obra en construcción”.

Alusión alrededor de la cual se desarrolla la segunda reflexión, decir que se trata de una “obra en construcción” nos remite directamente al carácter autorreferencial de esta pieza en particular.

Dos son las características que dan cuenta de ello: su especificidad y su concepto. Es precisamente, la especificidad del sitio lo que hace que la obra parezca incrustada ahí donde está ubicada; en otras palabras, se trata de una escenificación: el lugar se transforma en el escenario de la obra, ya sea natural o urbano. Y este escenario, al mismo tiempo, constituye un marco que establece los límites físicos dentro de los cuales ésta se lleva a cabo; uno de esos límites está dado por la duración de la misma.

En la obra de Nishi, el público está acotado visualmente por la duración del acontecimiento; y lo mismo sucederá en todas aquellas obras que tengan un inicio y un final predeterminados. Por lo tanto, *Ascending/Descending* es una obra que se refiere a sí misma porque lo efímero de las instalaciones de sitio reside en no dejar rastro de sí al término de su función; a no ser que dejen algún tipo de registro, ya sea gráfico –fotográfico o fílmico- y/o verbal.

Respecto al concepto: una “obra en construcción”, el artista hace explícito el carácter autorreferencial del arte contemporáneo porque el arte como obra –en vez de acontecimiento- no concluye porque se hace con cada espectador que la transforma, cuestiona, destruye o contempla; en otras palabras, el arte como obra es inagotable porque siempre permanece abierto; la obra sólo muere cuando se la deja en el olvido.

El objetivo general que se propone lograr este trabajo es: identificar cuál es la doble función que cumple la energía eléctrica en la ya mencionada instalación artística *in situ*. Mientras que, los objetivos específicos son los siguientes: 1) explicar cómo y para qué la técnica empleada re-produce la intención del artista, y, 2) revisar en qué consiste la capacidad autorreferencial del arte, específicamente, contemporáneo; y cómo el artista la aplica en esta obra.

Si bien el uso de la energía eléctrica en instalaciones artísticas contemporáneas no es nuevo, pues antes de Tatzu Nishi otros artistas ya la habían utilizado como elemento decorativo u ornamental en sus obras; lo novedoso u original de *Ascending/Descending* reside en el uso que hace de ésta pero no como elemento accesorio sino como soporte de la propia obra, porque sin la energía eléctrica no funcionaría ni tendría sentido.

## Primera Reflexión

### *Del tiempo de la técnica a la técnica del tiempo*

Del 23 al 25 de mayo de 2013, afuera de la Escuela de Arquitectura en la Plaza Bedford de Londres, Tatzu Nishi<sup>1</sup> colocó una instalación titulada *Ascending/Descending* (Ascendiendo/Descendiendo) cuya duración fue de 48 horas ininterrumpidas. “In the piece a worker is digging a deep hole, moving the dirt onto a conveyor belt, which moves it into a second conveyor belt and so, until the earth is returned back to the hole in which it started.”<sup>2</sup> ¿El arte imitando a la vida o la vida imitando al arte?

La energía eléctrica es el soporte de esta instalación, el cual le permite al artista emplear la técnica de la *repetición*, pues la tierra se excava de un lugar y cae sobre el mismo varias veces; constituyendo así un circuito cerrado, como si se tratase de la producción en serie de un determinado objeto que, en esta obra en particular, sería la intención, la cual –en este caso- está dada por el propio artista, “...It challenges the reasoning behind the digging and the use of the conveyor belt, and offers those walking by a different point of view.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Éste es sólo uno de los cuatro nombres –Tatzu Oozu, Tatsurou Bashi y Tazro Niscino- que el artista ha adoptado, ya que su nombre verdadero está en caracteres japoneses. (NISHI, Tatzu. Catálogo. Tatzu Nishi. [En línea] <<http://www.tatzunishi.net/top.htm>>. [4 de noviembre de 2013])

<sup>2</sup> Traducción propia: “En la pieza un trabajador está excavando un profundo agujero, al mismo tiempo que mueve la tierra a una cinta transportadora, ésta a una segunda cinta transportadora y así sucesivamente, hasta que la tierra regresa al agujero de donde fue extraída.” (SHERIDAN, Samantha, Entrevista Cultural Hijack/Tatzu Nishi. Citizen Mag [En línea] <<http://www.citizenmag.com/2013/05/06/cultural-hijack-tatzu-nishi-interview/>> [14 de noviembre de 2013])

<sup>3</sup> Traducción propia: “...Ésta reta el razonamiento que hay detrás del excavar y el uso de la cinta transportadora, y ofrece a los que pasan por ahí un punto de vista diferente.” (SHERIDAN, Samantha, Entrevista Cultural Hijack/Tatzu Nishi. Citizen Mag [En línea] <<http://www.citizenmag.com/2013/05/06/cultural-hijack-tatzu-nishi-interview/>> [14 de noviembre de 2013])

*Ascending/ Descending* no sólo consiste en la repetición de la propia obra a través de la reproducción de una misma acción y, por lo tanto, de la reiteración constante de la intención; sino también en demostrar cómo la repetición marca el ritmo de la vida cotidiana.<sup>4</sup>

Sin embargo, no se trata de una simulación sino de un montaje. “El montaje no reproduce lo real, sino que construye un objeto...o más bien monta un proceso...a fin de intervenir en el mundo, no reflejar sino cambiar la realidad.”<sup>5</sup> Dicho objeto es construido a partir de aquéllos que el artista toma prestados a la realidad como son, principalmente tres, el obrero, la cinta transportadora y la acción de excavar; los cuales aluden a una “obra en construcción”. Y completa el montaje cuando los distribuye en un nuevo emplazamiento, un contexto diferente al que pertenecen. De modo tal que, por medio de éstos *interviene* en el mundo, al ofrecerle al espectador un punto de vista diferente sobre esa realidad.



**Figura 1 Ascending/Descending**

Fuente: SHERIDAN, Samantha, Entrevista Cultural Hijack/Tatzu Nishi. Citizen Mag [En línea] <<http://www.citizenmag.com/2013/05/06/cultural-hijack-tatzu-nishi-interview/>> [14 de noviembre de 2013]

<sup>4</sup> Véase el video que hay sobre la obra en SHERIDAN, Samantha, Entrevista Cultural Hijack/Tatzu Nishi. Citizen Mag [En línea] <<http://www.citizenmag.com/2013/05/06/cultural-hijack-tatzu-nishi-interview/>> [14 de noviembre de 2013]

<sup>5</sup> Ulmer, 2008, p.129

Cabe recordar que uno de los artistas Pop que dominó esta técnica, hacia finales de los años sesenta y principios de los setenta, fue Andy Warhol. “La estrategia de ventas habitual de Warhol es tranquilizar al cliente a través de la repetición, mientras se preserva la ficción de la unicidad [el autor se refiere aquí a los retratos de celebridades (artistas, atletas, aristócratas y políticos)]... Ésta es su parodia de la creación, que ahora parece normal en un mundo del arte dominado por el mercado...”<sup>6</sup> Parodia o no, Warhol hizo de la repetición un *estilo* de vida; aquél que era transmitido por los medios masivos de comunicación, es decir, el de la sociedad del espectáculo; de la que se sirvió y a la que se dirigió Warhol, convirtiéndola así en el medio y soporte de sus obras. “El exclusivo uso que hizo Warhol de imágenes populares preexistentes, su producción de series y múltiples, su réplica de las cadenas de montaje para la producción de imágenes, el apodo que dio a su estudio (“La Factoría”) y la forma que tenía de cultivar su imagen pública, que rompía con las ideas románticas del artista (Warhol se presentaba a sí mismo como un empresario) constituye una ruptura significativa con los valores modernos.”<sup>7</sup> De ahí que la repetición, entendida como reimpresión y reproducción de imágenes se convirtiera en el *medio* de subsistencia de varios artistas, el cual dio como resultado una masificación de las audiencias. La repetición así expresada consiste en una *repetición de lo mismo*, en la obra de Bashi, los obreros repiten una vez tras otra la misma acción: excavar, éste es el único elemento que es idéntico a sí mismo; sin embargo, cada obrero ejecuta la acción de forma distinta.

Por el contrario, la tierra que es colocada en la cinta transportadora *no es la misma* que cae en el agujero. ¿Por qué no es la misma?, “La repetición es, en verdad, lo que se disfraza a medida que se constituye, lo que no se constituye más que disfrazándose. No se halla debajo de las máscaras, pero se forma de una máscara a la otra, como de un punto notable a otro, de un instante privilegiado a otro, con y dentro de las variantes...”<sup>8</sup> La tierra no es una repetición de lo mismo porque cada vez que es devuelta a la cinta transportadora da inicio a un proceso distinto del anterior, se reconstituye, porque deviene en el tiempo y el espacio. “En una palabra, la repetición es simbólica en su esencia, el símbolo, el simulacro es el argumento de la repetición misma...”<sup>9</sup> Es entre un proceso y otro, donde cada uno se distingue del inmediatamente *anterior* y del que está *por venir*, lo que constituye un simulacro. “Porque la repetición difiere por naturaleza de la representación, lo repetido no puede ser representado, sino que debe ser siempre significado, enmascarado por lo que significa, enmascarando, a su vez, lo que significa.”<sup>10</sup> Conforme la tierra asciende y descende en repetidas ocasiones se lleva a cabo un proceso simbólico que es significativo, al mismo tiempo que, enmascara su significado. La repetición que no es idéntica a sí misma es una reelaboración de lo que se repite.

---

<sup>6</sup> Hughes, 2001, p.54

<sup>7</sup> Solomon-Gadeau, 2001, p.76

<sup>8</sup> Deleuze, 2012, p.44

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid., p.45

## Segunda Reflexión

### *Una obra abierta es también específica*

*Ascending/Descending* es una instalación de sitio específico, a una obra de este tipo, Craig Owens la describe así:

...la obra que parece haberse fusionado físicamente con su marco, que parece incrustada en el lugar donde la encontramos...La obra y el lugar se hallan así en una relación dialéctica...Estas obras concebidas para un lugar determinado no son permanentes: se instalan en lugares concretos durante un período de tiempo limitado, su transitoriedad proporciona la medida de su carácter circunstancial...<sup>11</sup>

De acuerdo con Owens, la naturaleza de estas obras es: específica –*site specificity*-, circunstancial –condiciones ambientales y socio-culturales- y efímera –duración predeterminada-. Es precisamente, la especificidad del sitio lo que hace que la obra parezca incrustada ahí donde está ubicada; en otras palabras, se trata de una escenificación: el lugar se transforma en el escenario de la obra, ya sea natural o urbano. Y este escenario, al mismo tiempo, constituye un marco que establece los límites físicos dentro de los cuales ésta se lleva a cabo; uno de esos límites está dado por la duración de la misma.

En el artículo titulado “Art and Objecthood”, que fue publicado por *Artforum* en el verano de 1967, el crítico de arte Michael Fried afirma: “El arte degenera... a medida que adquiere rasgos teatrales...”<sup>12</sup> Siendo uno de éstos la temporalidad, la duración de la experiencia. En la obra de Bashi, el público está acotado visualmente por la duración de la pieza y lo mismo sucederá en todas aquellas obras que tengan un inicio y un final predeterminados. Por lo tanto, lo efímero de las instalaciones de sitio reside en no dejar rastro de sí al término de su función; a no ser que dejen algún tipo de registro, gráfico –fotográfico o fílmico- y/o verbal.

¿Acaso esto significa la negación del objeto, en la medida en que es parcialmente destruido? Gustav Metzger inventó el término “arte auto-destructivo” en los años sesenta<sup>13</sup> En palabras de Zygmunt Bauman, dicho término se refiere a que “la destrucción de la obra ya estaba prevista en el momento de su creación.”<sup>14</sup> Pero, ¿qué es exactamente lo que pone fin a la obra desde el momento de su concepción? El lapso de tiempo que ésta dura, el instante que transcurre entre su montaje y su desmantelamiento; es decir, su cualidad efímera es lo que la hace auto-destructiva.

Ese tiempo que sólo fluye, sin rumbo alguno, lo que hace es “perpetuar” el tiempo presente cuya fugacidad determina el tiempo de vida de las obras que, como fuegos artificiales, se desvanecen en el tiempo y el espacio; sólo se ven por momentos, uno tiene que “estar ahí” para presenciarlos.

---

<sup>11</sup> Owens, 2001, p. 206 (Aunque la mayoría de las instalaciones de sitio no son permanentes, hay algunas que sí lo son; como la de Richard Serra, *Tilted Arc*, que fue construida originalmente para ser permanente.)

<sup>12</sup> Crimp, 2001, p.176

<sup>13</sup> Bauman, 2007, p.48

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.36

Tal es el caso de *Ascending/Descending*, porque los elementos que la conforman quedan suspendidos en el tiempo y el espacio, el objeto artístico ya no es la suma de sus partes sino un “happening”; es lo que *está sucediendo*, el arte como acontecimiento es una bomba de tiempo que se activa al momento de su instalación y que gradualmente explota para dar paso a otro acontecimiento y así sucesivamente, formándose una cadena de *eventos* que tienen lugar en el “aquí y ahora”.

### ***Una obra abierta es siempre una “obra en construcción”***

Respecto al concepto: una “obra en construcción”, el artista hace explícito el carácter autorreferencial del arte contemporáneo; porque el arte como *obra* –en vez de acontecimiento- no concluye, porque permanece *abierta*.

De acuerdo con Umberto Eco, es posible distinguir dos tipos de apertura: la primera, está presente en toda obra de arte porque es “...la condición de todo goce estético, y toda forma susceptible de goce, en cuanto dotada de valor estético, es “abierta”...”<sup>15</sup> Mientras que, la segunda se refiere a “...una intención de apertura explícita y llevada a su límite extremo; de una apertura que no se basa sólo en la naturaleza característica del resultado estético, sino en los elementos mismos que entran a componerse en resultado estético...”<sup>16</sup> En *Ascending/Descending* podemos observar ambas aperturas, porque en tanto que se la define como una obra de arte, es abierta; además de que los elementos –materiales, formales y discursivos- que la conforman han sido elegidos, intencionalmente, por el artista para hacer evidente la apertura.

Para comprender cómo el artista aplica la capacidad autorreferencial del arte contemporáneo en esta obra es necesario que respondamos la siguiente pregunta: ¿qué es una obra abierta? Según Umberto Eco, “obra abierta como proposición de un “campo” de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de “lecturas” siempre variables; estructura, por último, como “constelación” de elementos que se prestan a varias relaciones recíprocas...”<sup>17</sup> Respecto a esta definición nos interesa destacar tres términos que son: campo de posibilidades, estímulos indeterminados y lecturas variables.

El primero está relacionado directamente con las prácticas artísticas actuales, el segundo, alude a la propia naturaleza de las obras de arte contemporáneo; y el tercero nos ofrece la posibilidad de leer éstas como si de textos se tratara. Empecemos por el segundo término, ¿a qué se refiere Eco cuando define una obra abierta como la *configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación*? Se refiere a lo informal de la obra, “...Informal quiere decir negación de las formas clásicas de dirección unívoca, no abandono de la forma como condición base de la comunicación. El ejemplo de lo informal, como de toda obra abierta, nos llevará, pues, no a decretar la muerte de la forma, sino a una noción más articulada del concepto de forma, la forma como campo de posibilidades.”<sup>18</sup> En este sentido, la forma no tiende hacia lo concreto o unívoco sino hacia lo ambiguo o múltiples puntos de fuga; de tal manera que, el sujeto-espectador visualice no una sino varias formas.

---

<sup>15</sup> Eco, 1985, p.112

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid., pp. 172-173

<sup>18</sup> Ibid., p.194

En el caso de *Ascending/Descending*, aunque hay formas que ya están dadas, como son las del obrero y la cinta transportadora; hay otras que no lo están debido a que se trata de un montaje. Por una parte, el artista crea nuevas formas mediante la distribución en el espacio de los elementos que lo componen, y por la otra, los sujetos-espectadores crean sus propias formas dependiendo de la posición y la perspectiva desde las que se encuentren mirándolo. Pero a diferencia de otras instalaciones artísticas de sitio específico, ésta no sería una “obra en construcción” si no fuera porque necesita de la energía eléctrica para funcionar, lo que la convierte en una “obra en movimiento”; de modo tal que, las formas se mueven ante la mirada de los sujetos-espectadores; quienes, a su vez, se desplazan en distintas direcciones para apreciar la obra en su totalidad; sin embargo, “la forma completa se reconstruye poco a poco en la memoria y en la imaginación.”<sup>19</sup> Por tratarse, literalmente, de una “obra en movimiento”, es posible que el sujeto-espectador reconstruya a través de la memoria y la imaginación más de una forma “completa”; pues cabe recordar que su duración fue de 48 horas ininterrumpidas.

Si un mismo sujeto la miró en diferentes momentos de un mismo día o si lo hizo el primer día y volvió al siguiente será capaz de reconstruir varias formas “completas”. Todo dependerá de las circunstancias propias del sujeto-espectador y las del sitio específico, pero en última instancia de cómo decida recordar e imaginarse a sí mismo en relación a la obra; y ésta en relación a su emplazamiento. “El campo de las elecciones no es ya una sugerencia, es una realidad, y la obra es un *campo de posibilidades*.”<sup>20</sup> En este sentido, *Ascending/Descending* es una obra que está abierta explícitamente porque constituye un campo de posibilidades interpretativas; detrás del cual hay una práctica artística que Tatzu Nishi ejerce como un “campo expandido”.

Dicha práctica “...no se define en relación con un medio dado...sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio...pueden utilizarse.”<sup>21</sup> Motivo por el cual, la práctica artística contemporánea es tan diversa, no necesita especializarse en uno u otro medio pues éstos ya no son tratados de manera independiente. “Se sigue, pues, que en el interior de cualquiera de las posiciones generadas por el espacio lógico dado, podrían emplearse muchos medios diferentes, y se sigue también que todo artista independiente podría ocupar con éxito cualquiera de las posiciones.”<sup>22</sup> Es decir, la propuesta del artista contemporáneo es capaz de ocupar múltiples posiciones frente a un mismo medio y, viceversa, hacer uso de distintos medios desde una misma posición. (O)posiciones relacionadas y circunscritas a una situación cultural, que están destinadas a dar cuenta del desarrollo y transformación del *campo expandido*.

Esta nueva actitud respecto a los medios piensa la descripción formal del arte como una actividad estratigráfica. “Esos procedimientos de cita, extracto, encuadre y escenificación constitutivos de las estrategias que utilizan las obras...exigen el descubrimiento de estratos de representación. No hace falta decir que no buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen.”<sup>23</sup> Por medio de los diferentes niveles de representación y significación es como se transgreden los límites

---

<sup>19</sup> Ibid., p.174

<sup>20</sup> Ibid., p.175. Las cursivas son más

<sup>21</sup> Krauss, 2008, p.72

<sup>22</sup> Ibid., p.73. Las cursivas son del autor

<sup>23</sup> Crimp, 2001, p.186



estéticos. “Apropiación, site-specificity, transitoriedad, acumulación, discursividad, hibridación –estas múltiples estrategias caracterizan gran parte del arte actual y lo distinguen de sus predecesores modernos...”<sup>24</sup> Estrategias que son utilizadas por las acciones de los artistas contemporáneos para cuestionar la diferenciación de los medios que exigía la modernidad, en función de la apertura tanto teórica como práctica del campo expandido.

Hoy día el arte no sólo debe cuestionar el “significado ideológico”, sino que también debe “convulsionar” al propio signo...Por su índole contingente, este arte se da en (o como) una red de referencias, que no están necesariamente localizadas en ninguna forma, medio o lugar en concreto. Del mismo modo que el objeto está desestructurado, el sujeto (espectador) está desubicado y el orden moderno de las artes descentrado...<sup>25</sup>

Esto da como resultado una práctica artística que problematiza al mismo tiempo que es problemática, debido a la dispersión que provoca la experimentación e integración de una gran diversidad de soportes, medios, tecnologías, sitios y formas. De ahí que la apertura tanto teórica como práctica del campo expandido por parte de los artistas contemporáneos induzca a los sujetos-espectadores a realizar una serie de “lecturas” siempre variables.

El desarrollo de la sensibilidad contemporánea ha ido...acentuando poco a poco la aspiración a un tipo de obra de arte que, cada vez más consciente de la posibilidad de diversas “lecturas”, se plantea como estímulo para una libre interpretación orientada sólo en sus rasgos esenciales...A estas obras que, de un modo u otro, exigen del lector reacciones interpretativas muy libres, podríamos añadir otras que poseen en sí mismas como una especie de movilidad, una capacidad de replantearse caleidoscópicamente a los ojos del lector como nuevas, dotadas de perspectivas diferentes...<sup>26</sup>

Un ejemplo de ello es *Ascending/Descending*, porque no sólo le exige al sujeto-espectador que lleve a cabo una multiplicidad de “lecturas” sino también porque ella misma es *movimiento*, en la medida en que constituye un *abanico de posibilidades y perspectivas*; pues cada vez que se la mira bajo una nueva luz, éstas son siempre diferentes. Porque

...el campo de reacciones posibles que los estímulos permiten es vasto, pero se trata siempre de un “campo” cuyos límites aparecen determinados por la naturaleza y la organización de los estímulos...Se trata, en definitiva, de obras que se presentan al lector o espectador *no totalmente producidas ni concluidas*, cuyo goce consiste en la conclusión productiva de las obras; conclusión productiva en la que se agota también el mismo acto de la interpretación porque la forma de la conclusión muestra la especial visión que el espectador tiene de la obra.<sup>27</sup>

En este sentido, la obra de arte es abierta porque no está totalmente producida ni concluida, es decir, se hace con cada espectador que la transforma, cuestiona, “destruye” o contempla; la obra sólo muere cuando se la deja en el olvido.

Según Gilles Lipovetsky, en el arte moderno el espectador ya no se sitúa *frente* a la obra sino *en* ella. Aunque en la práctica las obras modernas pudieron haber causado el efecto contrario al que buscaban, es decir, ampliar la distancia entre la obra y el espectador en vez

---

<sup>24</sup> Owens, 2001, p.209

<sup>25</sup> Foster, 2001, p.196

<sup>26</sup> Eco, 1970, pp.158-159

<sup>27</sup> Ibid., pp.160-161

de eclipsarla; sin duda, contribuyeron a reformular las bases teóricas del arte. “El arte moderno, lejos de remitir a una estética de la sensación bruta, es inseparable de...una investigación sobre los criterios, las funciones, los constituyentes últimos de la creación artística, con el resultado de una apertura permanente de las fronteras del arte...”<sup>28</sup> Esa apertura constante de las fronteras del arte fue la que provocó la apertura de la obra moderna.

Con el arte moderno ya no hay espectador privilegiado, la obra...ya no tiene que ser contemplada desde un punto de vista determinado, el observador se ha dinamizado, sino que es un punto de referencia móvil. La percepción estética exige del observador un recorrido, un desplazamiento imaginario o real por el que la obra es recompuesta en función de las referencias y asociaciones propias del observador. Indeterminada, modificable, la obra moderna establece de esta manera una primera forma de *participación* sistemática, el observador es “llamado de algún modo a colaborar con la obra del creador” se convierte en el co-creador<sup>29</sup>

El espectador pasa de ser un mero receptor a un participante de la obra, sin embargo, obras como *Ascending/Descending* van un paso más allá; porque no sólo lo integran a la obra sino que es él quien la *hace*, mediante las “lecturas” que sobre la obra realiza. Así es como el artista convierte al “lector” en el protagonista de su propia obra, pues es éste el que la dota de sentido y significado.

En las propuestas artísticas contemporáneas las miradas y/o “lecturas” del sujeto-espectador hacen a la obra, sin ellas, ésta no existiría como tal. Vistas en su conjunto, las “lecturas” que el sujeto-espectador puede hacer sobre la obra conforman “...las condiciones de comunicación a las que se someten, las garantías de una relación de comunicación que no degenera en el caos, la tensión entre una masa de información puesta intencionalmente a disposición del usuario y un mínimo de comprensión garantizada, la adecuación entre voluntad del creador y respuesta del consumidor.”<sup>30</sup>

Aunque las posibilidades de “lectura” que ofrece la obra, en este caso *Ascending/Descending*, son muchas y muy diversas; no debemos olvidar que, de una u otra manera, están condicionadas por la naturaleza y organización de los estímulos, los cuales – a su vez- están condicionados por las circunstancias histórico-culturales tanto de la propia obra como de los sujetos involucrados en su realización; además de la visión del mundo que ella supone y que puede o no coincidir con las “lecturas” hechas por los espectadores; motivos por los cuales, “una *obra es abierta* mientras es *obra*; más allá de este límite se tiene la apertura como *ruido*.”<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Lipovetsky, 2013, p.98

<sup>29</sup> Ibid., p.102

<sup>30</sup> Eco, 1985, p.175

<sup>31</sup> Ibid., p.192. Las cursivas son del autor

En resumen, la obra es abierta siempre y cuando se la mire como un “texto”, cuyo autor no es el artista propiamente dicho sino el conjunto de voces y “lecturas” que en él convergen; ya sea en el consenso, la confrontación o incluso la indiferencia.



**Figura 2 Ascending/Descending**

Fuente: Asociación de Arquitectura. Escuela de Arquitectura [En línea] <<http://www.aaschool.ac.uk/PUBLIC/WHATSON/exhibitions.php?item=267>> [30 de octubre de 2014]. Ésta es una fotografía de la instalación de Tatzu Nishi hecha a la luz del día y desde una perspectiva distinta a la de la fotografía de la Figura 1.

## Conclusiones

El uso de la energía eléctrica en instalaciones artísticas no es nuevo, otros artistas ya la habían utilizado antes como elemento decorativo u ornamental en sus obras; sin embargo, lo novedoso u original de *Ascending/Descending* radica en que Tatzu Nishi la emplea a manera de soporte, porque si no fuera así, la obra no funcionaría ni tendría sentido.

De tal manera que, la energía eléctrica en esta instalación artística de sitio específico cumple una doble función:

- 1) La primera consiste en la repetición, técnica mediante la cual Tatzu Nishi reproduce una escena de la vida diaria que se compone de la reiteración de una misma acción que es la de excavar y; en consecuencia, de la intención; para así demostrar cómo la

repetición marca el ritmo de la vida cotidiana. Sin embargo, no se trata de una repetición de lo mismo porque una misma escena, una misma acción, nunca se repite de la misma manera; cada vez es distinta de la anterior y de la siguiente. La repetición que no es idéntica a sí misma es una reelaboración de lo que se está repitiendo.

- 2) La segunda función está constituida de dos partes, en relación a la capacidad autorreferencial del arte contemporáneo, que son: la especificidad del sitio y el concepto de la instalación que es una “obra en construcción”. *Ascending/Descending* es una obra que se refiere a sí misma porque la especificidad de su sitio la hace efímera. Al estar predeterminada su duración, la instalación entendida como acontecimiento, se auto-destruye; es decir, se disuelve en las condiciones espacio-temporales de su emplazamiento. No obstante, la instalación vista como obra, es preservada por la memoria y la imaginación de quienes la presenciaron en su momento o la han visto reproducida en algún otro medio. Decir que el concepto de *Ascending/Descending* es una “obra en construcción” implica considerar a la obra, abierta; porque según Umberto Eco, ésta se propone darnos una imagen de la discontinuidad; es decir, un reflejo de lo que ella es. Porque a diferencia de otras, la obra abierta no es unívoca sino todo lo contrario, por definición, es ambigua; lo que le permite a los sujetos-espectadores realizar sobre ella una serie de “lecturas” siempre variables. La obra abierta no concluye ni se agota, porque constituye un campo de posibilidades interpretativas, mediante el cual pretende ofrecer nuevas perspectivas y posiciones desde las que es posible ver y conocer el mundo que ella supone.

## Bibliografía

BAUMAN, Zygmunt. Arte líquido. In BAUMAN, Zygmunt y otros. *Arte ¿líquido?* Edición y traducción de Francisco Ochoa de Michelena. Madrid: Sequitur, 2007, pp.35-48

CRIMP, Douglas. Imágenes. In WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación.* Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, 2001, pp.175-188.

DELEUZE, Gilles. Introducción. Repetición y diferencia. In *Diferencia y repetición.* Traducción de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2012, pp.21-59

ECO, Umberto. El problema de la obra abierta. In *La definición del arte.* Traducción de R. de la Iglesia. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S. A, 1970, pp.157-164.

ECO, Umberto. El estímulo estético. In *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. México DF: Origen-Editorial Planeta 1985, pp.107-115.

ECO, Umberto. La obra abierta en las artes visuales. In *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. México DF: Origen-Editorial Planeta 1985, pp.172-200.

ECO, Umberto. El problema de la obra abierta. In *La definición del arte*. Traducción de R. de la Iglesia. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S. A, 1970, pp.157-164.

FOSTER, Hal. Asunto: Post. In WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, 2001, pp.189-202.

HUGHES, Robert. El ascenso de Andy Warhol. In WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, 2001, pp.45-58

KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. In FOSTER, Hal (selección y prólogo). *La posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. 7ª ed. Barcelona: Kairós, 2008, pp.59-74.

LIPOVETSKY, Gilles. IV. Modernismo y Posmodernismo. In *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. México DF: Anagrama, 2013, pp.79-135.

OWENS, Craig. El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad. In WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, 2001, pp.203-235.

SOLOMON-GADEAU, Abigail. La fotografía tras la fotografía artística. In WALLIS, Brian (ed.). *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, 2001, pp.75-86.

ULMER, Gregory L. El objeto de la poscrítica. In FOSTER, Hal (selección y prólogo). *La posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. 7ª ed. Barcelona: Kairós, 2008, pp.125-163.



## Recursos Electrónicos

NISHI, Tatzu. Catálogo. Tatzu Nishi. [En línea] <<http://www.tatzunishi.net/top.htm>>. [4 de noviembre de 2013]

SHERIDAN, Samantha, Entrevista Cultural Hijack/Tatzu Nishi. Citizen Mag [En línea] <<http://www.citizenmag.com/2013/05/06/cultural-hijack-tatzu-nishi-interview/>> [14 de noviembre de 2013]