



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Historia

Arte de Instalación: Donde el tiempo y el espacio son volátiles

Tesis

que para obtener el grado de

Licenciada en Historia

presenta

Lia Malcon Gomezrey

Asesora: Ana María de las Mercedes Martínez de la Escalera Lorenzo

mayo, 2015



Ciudad Universitaria, D. F.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Les agradezco a mis padres por los sacrificios que han realizado a lo largo de todos estos años, su amor y apoyo incondicionales, pero sobre todo por creer en mí y en lo que hago. A mi hermano por todas las preguntas y comentarios que me hizo respecto a esta investigación y a mi disciplina en general, las cuales sin lugar a dudas enriquecieron este trabajo.

A mis tíos, Paco y Laura, por el cariño que me han brindado desde que era muy pequeña; a mis primos, Paco y Bertha, por los viajes y las conversaciones tanto serias como divertidas que hemos compartido.

A mi asesora, Ana María Martínez de la Escalera, por sus observaciones, recomendaciones y sugerencias tanto filosóficas como históricas, leer con detenimiento este trabajo y guiarme conforme lo iba construyendo, las opiniones que intercambiamos en distintas ocasiones contribuyeron a ampliar y enriquecer mi visión sobre los temas aquí expuestos.

A los integrantes del sínodo: Dr. Javier Rico, Dra. Cristina Ratto, Mtro. Edgar Daniel Vargas Parra y Mtro. David Herrera, por revisar detalladamente este trabajo, los señalamientos, preguntas y recomendaciones bibliográficas que me hicieron y estar dispuestos a mantener abierto el diálogo.

Por último pero no menos importantes, a mis amigos de Historia, Bibliotecología y Letras Inglesas, su amistad significa mucho para mí, gracias por estar conmigo en los buenos y malos momentos.

Índice

	Pág
Introducción	1
I Fragmentos de una instantánea.....	9
Del tiempo de la técnica a la técnica del tiempo.....	9
El acontecimiento: espacio de lo efímero y tiempo de lo específico	13
El arte como obra nunca es una repetición de lo mismo.....	17
Mirando el espectáculo de la especulación	20
¡Por un posmodernismo de oposición!	25
II <i>Tilted Arc</i> , una obra que transgredió la especificidad de su sitio.....	31
Richard Serra va a juicio por <i>Tilted Arc</i>	31
<i>Tilted Arc</i> : Un bien público que nunca fue común.....	36
La fragmentación de la Plaza Federal y el espacio social	42
De camino a la confrontación... ..	48
III <i>Villa Victoria</i> , una experiencia esquizofrénica.....	59
<i>Inside "Villa Victoria"</i>	59
Convertir lo público en privado, una estrategia artística posmoderna	65
De lo cotidiano a lo no convencional	71
En el interior de una heterotopía	75
Revisitando el pasado.....	81
Desacelerando y otras formas posibles de habitar los silencios... ..	86
Anexo 1	95
Anexo 2	96
Anexo 3	98
Anexo 4	100
Anexo 5	102
Bibliografía.....	107

Introducción

La Historia –con y sin mayúscula- no se reduce a datos e información, nombres de personas y lugares; tampoco consiste en describir hechos y procesos o narrar “lo que realmente sucedió”. El tiempo y el espacio son sus coordenadas, incluso podríamos afirmar que constituyen su núcleo. Por lo tanto, no debemos olvidar que está hecha por hombres y mujeres de carne y hueso, y para comprenderla tenemos que colocarnos “en sus zapatos”, sin importar cuáles hayan sido sus circunstancias.

La Historia –con y sin mayúscula- no sólo es pasado, también es presente y futuro, ¿es necesario que dejemos pasar un determinado lapso de tiempo para poder estudiar lo que acontece en el presente? No, tanto el presente como el pasado inmediato podemos estudiarlo si lo hacemos desde una distancia crítica. Éstas son las razones por las cuales consideramos que ésta es una investigación de Historia.

El principal objetivo de esta tesis es identificar y explicar las características de la comprensión espacio-temporal posmoderna a través de dos instalaciones artísticas *in situ* que son: *Tilted Arc* de Richard Serra y *Villa Victoria* de Tatsuro Bashi, en función del análisis de la relación tripartita –artista-obra-espectador- necesaria, según Adolfo Sánchez Vázquez, para el estudio de cualquier discurso artístico. La reflexión en torno a las categorías que componen dicha relación nos permitirán teorizar sobre el arte, particularmente, de instalación.

Estas obras fueron elegidas con el propósito de enfatizar sus similitudes pues ambas son: objetos artísticos contemporáneos –*Tilted Arc* fue concebida a finales del siglo XX y *Villa Victoria* a principios del XXI-, instalaciones de sitio específico – *Tilted Arc* fue diseñada para la *Federal Plaza* de la Ciudad de Nueva York y *Villa Victoria* para la Bienal de Arte de Londres-, efímeras –aunque *Tilted Arc* fue creada originalmente para ser una instalación de sitio específica permanente, sólo duró en su sitio de 1981 a 1989, año en el que fue desmantelada; mientras que, *Villa Victoria* sí fue diseñada para ser efímera, su tiempo de duración fue el mismo que el de la Bienal-, monumentales –*Tilted Arc* medía 3.65m de alto por 36.57m de largo, aunque no conocemos las dimensiones exactas de *Villa Victoria* sabemos que el monumento a la Reina Victoria mide 4.42m de altura y 2.04m el pedestal sobre el que está colocada-, de arte público –ambas fueron exhibidas para el público general-.

Para entender cuál es el lugar que ocupan estas obras dentro del marco espacio-temporal posmoderno es necesario comprender su horizonte de funcionamiento, el cual está dado por el tiempo y el espacio en los que fueron concebidas. Tiempo(s) y espacio(s) específicos, concretos; que a su vez coexisten e incluso son utilizados por los propios artistas para generar otros, que son de carácter efímero, simbólico; y en función de los cuales es posible dotarlas de sentido y significado.

En el primer capítulo de este trabajo, titulado “Fragmentos de una instantánea”, utilizamos como punto de partida la obra *Ascending/Descending* de Tatzu Nishi para ilustrar las características de la comprensión espacio-temporal posmoderna que son: lo efímero, la fragmentación del tiempo y el espacio (D. Harvey), la esquizofrenia (F. Jameson) y el simulacro (J. Baudrillard); por medio de la revisión y el análisis de los siguientes conceptos y categorías: artista, práctica artística

posmoderna, instalación, especificidad de sitio y espectador. En el segundo, titulado "*Tilted Arc*, una obra que transgredió la especificidad de su sitio", nos propusimos analizar en qué consiste y cómo se produce la fragmentación, principalmente, del espacio posmoderno a través de la polémica que generó la obra de Richard Serra. En el tercer y último capítulo, titulado "*Villa Victoria*, una experiencia esquizofrénica", analizamos -como el título lo indica- el carácter esquizofrénico del tiempo posmoderno en función de la estrategia utilizada por el artista que es convertir lo público en privado.

Los tres tipos de fuentes que se utilizaron en esta investigación son: primarias, las cuales a su vez se dividen en: los textos escritos por los propios artistas, textos que recopilan lo dicho por ellos; ya sean entrevistas o como en el caso de Richard Serra, las declaraciones que hizo antes, durante y después del juicio por *Tilted Arc*, y textos escritos por quienes presenciaron las obras durante el tiempo de su exhibición; secundarias, que se dividen en: los textos escritos por historiadores y teóricos del arte sobre los artistas y/o las obras en cuestión, textos escritos por autores de otras disciplinas que tratan diversos temas, conceptos y categorías; y terciarias, por ejemplo: el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, páginas de Internet mediante las cuales fue posible acceder a fotografías y videos de las obras de los artistas aquí mencionados, entre otros.

El debate en torno a la posmodernidad ha sido abordado desde múltiples disciplinas, enfoques y perspectivas. Desde la Geografía, David Harvey en *La condición de la posmodernidad* estudia los cambios en las prácticas culturales y económico-políticas que se han producido desde 1972 y su principal objetivo es entender la naturaleza práctica y discursiva de la posmodernidad.

Desde la Filosofía son varios los autores que han teorizado sobre este tema, aquí sólo destacaremos a cuatro de ellos: Walter Benjamin, Jean François Lyotard, Jean Baudrillard y Frederic Jameson. Benjamin fue uno de los primeros filósofos en sentar las bases para el estudio de este debate en su libro *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, como el título lo indica, Benjamin señala algunos de los cambios técnicos, formales y discursivos que sufrieron las artes con la llegada de la fotografía. Otro de los máximos exponentes de este tema es Lyotard, cuyo trabajo *La Posmodernidad (explicada a los niños)* consiste en una serie de cartas en donde responde a las críticas que le hicieron a su anterior trabajo, *La condición posmoderna*.

Por otra parte, Jean Baudrillard es un filósofo y sociólogo que se ha centrado en los aspectos socio-culturales, estéticos y artísticos de la posmodernidad. En su libro *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas* analiza las situaciones, características, formas y deformaciones del arte contemporáneo en función del tiempo y el espacio posmodernos. Otros trabajos de su autoría que contribuyen a ampliar este debate son: “La precesión de los simulacros” y “El éxtasis de la comunicación”, éste último aparece en el libro titulado *La posmodernidad*, cuya edición está hecha por Hal Foster y en el cual también aparece un texto de Frederic Jameson, “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en donde explica en qué consisten dos de los rasgos o prácticas más representativas del posmodernismo que son: el pastiche y la parodia, las cuales analiza detalladamente en otro texto titulado *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.

Otras disciplinas desde las cuales otros autores han abordado este tema son: la Sociología, Historia y Teoría del arte. En *Arte ¿líquido?* el sociólogo Zygmunt Bauman habla sobre “el arte, muerte y postmodernidad” –así se titula el artículo escrito por él- y se pregunta si el arte en la postmodernidad tiene una función

como la tuvo en la modernidad. Bauman también analiza las características del tiempo y el espacio posmodernos a partir de determinados fenómenos tanto político-económicos como socio-culturales en *La globalización*.

Respecto a los estudios desde la Historia del Arte podemos destacar *La historia del arte después de la modernidad* de Hans Belting. El objetivo principal de la primera parte de este trabajo es definir las diferencias –práctico-teóricas- de nuestra situación actual y lo que se ha denominado modernidad para así explicar temas como: la dicotomía Oriente-Occidente, “alta” y “baja” cultura, el arte tecnológico, entre otros. Mientras que, en la segunda parte se propone revisar las formas en las que los artistas contemporáneos utilizan la historia del arte para rastrear los discursos que se han escrito sobre ésta.

Por último y desde la Teoría del Arte encontramos a Hal Foster quien tiene varios trabajos sobre el término “posmodernidad” y sus implicaciones tanto teóricas como prácticas, dos de éstos son: “Asunto: Post” y “(Post) Modern Polemics”. Otros teóricos del arte son: Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Jonathan Crary, por mencionar sólo algunos. La revisión de los autores antes mencionados y sus respectivos trabajos en esta investigación no pretende agotar el debate sobre el tiempo y el espacio posmodernos.

No es posible hablar de posmodernidad sin tener como referente a la modernidad, sin embargo, este trabajo se opone a la construcción de sus respectivas definiciones; porque toda definición implica una explicación unilateral y unívoca de la categoría, concepto, término o palabra en cuestión. Por lo tanto, la indefinición de ambos conceptos, los mantendrá abierto; para así evitar que sea

sólo una la explicación que de éstos predomine. Para no caer en la trampa de la definición, responderemos, en la medida de lo posible, las preguntas que hemos formulado respecto al concepto de posmodernidad –por ser éste el eje principal de esta investigación- en función del problema que nos hemos planteado. Sin embargo, la indefinición de dicho concepto no significa mantener los límites entre este y aquel, sino por el contrario, desdibujarlos mediante un análisis crítico.

A continuación mencionaremos sólo algunos de los cambios económicos y las innovaciones tecnológicas que dieron lugar a la compresión espacio-temporal moderna: entre 1815 y 1914, Europa experimentó un crecimiento económico sin precedentes, y se debió a tres factores, principalmente: la cantidad y calidad de la tierra cultivada, la mano de obra y el capital; siendo éstos últimos los más importantes. Razones por las cuales, una de las claves del éxito de la revolución industrial, en sus primeras etapas, fue que la instalación de la mayor parte de las innovaciones tecnológicas no fue muy costosa. “La primera mitad del siglo diecinueve fue escenario de la diseminación, en un número relativamente pequeño de regiones del oeste y el centro de Europa, de una variedad de nuevas tecnologías que se originaron o fueron aplicadas sistemáticamente por primera vez en el siglo dieciocho en Gran Bretaña.”¹ En su primera fase, la industrialización significó una producción en serie de textiles y metales, entre otros; reduciendo así sus costos y conservando su calidad. El ferrocarril permitió el desplazamiento de mercancías y personas con mucha mayor rapidez. Y otros inventos que contribuyeron al crecimiento económico europeo fueron la máquina de vapor y la iluminación por gas.

¹ Niall Ferguson. “Capítulo 3: La economía europea, 1815-1914.” En: T.C Blanning (Compilador). *El siglo XIX. Europa 1789-1914*. Traducción de Mercedes García Gramilla. Barcelona: Crítica, 2002, p.110

Otros cambios revolucionarios se produjeron en un sector distinto al industrial. “La agricultura, el comercio y las finanzas se transformaron, y estos cambios fueron los factores auxiliares que hicieron sostenible la industrialización.”² Además de la producción de grano, se implementaron nuevos cultivos como la papa, el maíz y los nabos, también empezaron a criarse nuevas razas de ovejas, con lo cual aumentó la productividad de las granjas que se adaptaron a estos cambios. La agricultura, gradualmente, se mecanizó.

Sin embargo, Europa no era autosuficiente en cuestión de alimentos puesto que los importaba de Norteamérica, Australia y Argentina. Estas importaciones formaban parte de un enorme y creciente comercio internacional. “En comparación con otros sectores, el comercio tuvo una característica inusual en el hecho de que durante todo el siglo siguió estando dirigido por numerosas empresas relativamente pequeñas (a menudo familiares). En otros sectores de servicios se daba mucho más la concentración.”³ En este sentido, otro sector que experimentó un crecimiento enorme fue el de la información, para el cual lo más importante era la velocidad. Con la invención del telégrafo, las comunicaciones diplomáticas y comerciales adoptaron la forma de telegramas. Otros inventos que permitieron una mejor y más rápida comunicación fueron: el teléfono, la fotografía, la grabación de sonido, las imágenes en movimiento y la radio sin cable.

Ferguson advierte que hay quienes dicen que el crecimiento industrial europeo durante el siglo diecinueve se produjo en términos regionales más que nacionales. “Una consecuencia importante de esta distribución regional de la industrialización

² *Ibidem.*, p.118

³ *Ibidem.*, p.123

fue el altísimo nivel de migración *dentro* de los países.”⁴ Y como consecuencia de estos desplazamientos surgieron grandes ciudades. Alrededor de algunas de las capitales económicas más importantes se establecieron enormes centros industriales, y lo mismo sucedió en los centros comerciales del interior y en los puertos marítimos. “Pero los símbolos más llamativos del siglo diecinueve fueron las ciudades que surgieron casi de la nada: Manchester, Birmingham, Middlesbrough, Gelsenkirchen, Oberhausen, Essen.”⁵ Estas concentraciones regionales repercutieron a nivel internacional. Igual de importante fue la migración internacional, la mayoría de ésta se dirigió a los Estados Unidos y el resto a Sudamérica, Australia y Nueva Zelanda.

La conquista del tiempo y el espacio a través de innumerables innovaciones técnicas, sobre todo en el transporte y las comunicaciones, que se llevó a cabo en este período también estuvo acompañada de su correspondiente compresión. “En 1914, aproximadamente el 80 por 100 de la superficie terrestre del mundo, sin contar la desierta Antártida, estaba gobernada por potencias europeas o por colonizadores de origen europeo. Rusia y el Reino Unido gobernaban una tercera parte de esta superficie.”⁶ No obstante, esto trajo consigo muchas consecuencias, entre ellas: el levantamiento de los pueblos sometidos y el surgimiento de los Estados Unidos como una potencia a nivel mundial que se vio beneficiada por el incremento de su población y la producción industrial. La reconfiguración geopolítica del mundo entre 1850 y 1914 generó teórica y prácticamente nuevas formas de experimentar y concebir el tiempo y el espacio.

⁴ *Ibidem.*, p.131

⁵ *Ibid.*

⁶ T.C Blanning. “Conclusión: la entrada en el siglo XX.” En: *El siglo XIX. Europa 1789-1914*. Traducción de Mercedes García Gramilla. Barcelona: Crítica, 2002, p.285

I Fragmentos de una instantánea

Del tiempo de la técnica a la técnica del tiempo

Del 25 de abril al 26 de mayo de 2013, afuera de la Escuela de Arquitectura en la Plaza Bedford de Londres, Tatzu Nishi⁷ colocó una instalación⁸ titulada *Ascending/Descending* (Ascendiendo/Descendiendo) cuya duración fue de 48 horas ininterrumpidas.

⁷ Éste es sólo uno de los cuatro nombres –Tatzu Oozu, Taturou Bashi y Tazro Niscino- que el artista ha adoptado, ya que su nombre verdadero está en caracteres japoneses. (Tatzu Nishi, “Catálogo”, disponible en: <http://www.tatzunishi.net/top.htm> [Consultado el 14 de noviembre de 2013])

⁸ El término “instalación” se refiere a una manifestación artística que se popularizó en la segunda mitad del siglo XX. De acuerdo con la vigésima segunda edición (2001) del *Diccionario de la Real Academia Española*, la palabra “instalación” tiene 3 acepciones que son: “1.f. Acción y efecto de instalar o instalarse., 2.f. Conjunto de cosas instaladas. y 3.f. Recinto provisto de los medios necesarios para llevar a cabo una actividad profesional o de ocio.” Sin embargo, la vigésima tercera edición (2014) contará con una cuarta definición que dice: “4.f. Organización de un espacio o conjunto de objetos con fines artísticos.” (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 2014, disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=instalaci%C3%B3n> [Consultado el 6 de febrero de 2014] Ésta última es la única característica que comparten todas aquellas obras a las que se les denomina instalaciones.

Según Mónica Sánchez Argilés, “...no se puede abordar una definición satisfactoria sin la interacción de los dos extremos, la idea consensuada del término instalación por un lado –rasgos inherentes- y cada expresión concreta de esa idea por el otro –rasgos aleatorios-.” (Mónica Sánchez Argilés. “Capítulo 7. Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad” en: Ramírez, Juan Antonio y Jesús Carrillo (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. España: Ensayos Arte Cátedra, 2004, p.211) La propuesta de Sánchez consiste en una combinación entre el principio hologramático y el dialógico, donde el primero se caracteriza por contener cada parte en el todo y viceversa, el todo en cada parte. “Si el trabajo de un artista plástico al producir una instalación está condicionado por la idea consensuada de cómo debe ser ésta, podremos considerar este consenso...un denominador común inserto en cada obra producida...” (*Ibid.*) Mientras que, el principio dialógico alude a que todas las instalaciones son diferentes entre sí, debido a las interacciones existentes entre el entorno socio-cultural y artístico del autor y de la obra misma; contextos que “...forman a su vez una red compleja de influencias que motivan las variaciones particulares que a su vez motivarán el cambio de la percepción consensuada.” (*Ibid.* p.212) Aún desde esta perspectiva y bajo estos términos, esta definición es aplicable a todas las demás manifestaciones artísticas que son contemporáneas de la “instalación”. Por lo tanto, es necesario pensarla no sólo en función de la idea consensuada que se tiene de ella y del horizonte histórico-cultural al que pertenece sino también de los propósitos de la investigación en donde se la utilice como tema u objeto de estudio.

Véase Anexo 1, Figura 1 (*Ascending/Descending*)

Sobre la banqueta fueron colocadas tres cintas transportadoras, dispuestas de tal manera que la tierra excavada de un agujero hecho en el concreto fuera puesta por cada obrero en la primera cinta transportadora, ascendiera por ella y descendiera en la segunda cinta transportadora, volviera a ascender por ésta y descendiera por la tercera y última cinta transportadora hasta caer, finalmente, en el mismo agujero de donde había sido excavada en un inicio; conformando así una “obra en construcción”. “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.”⁹ ¿El arte imitando a la vida o la vida imitando al arte?

La técnica¹⁰ empleada en esta instalación 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 intención¹¹; la cual –en este caso- está dada por el

⁹ [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.] (Citizen Mag [revista electrónica], Samantha Sheridan, “Entrevista Cultural Hijack/Tatzu Nishi”, disponible en: <http://www.citizenmag.com/2013/05/06/cultural-hijack-tatzu-nishi-interview/> [Consultado el 14 de noviembre de 2013]. Traducción propia)

¹⁰ Entiéndase la técnica como una estrategia artística que no requiere de materiales específicos ni de un determinado medio para que se produzca.

¹¹ El marco espacio-temporal posmoderno en el que se inscriben obras como ésta cuestiona el concepto de “intención”, al preguntarse si realmente o no hay una intención detrás de este tipo de obras y si la hay, quién establece cuál es, ¿el artista, el espectador o ambos?; si sucede lo contrario, que no haya una intención, se preguntara por qué. Otra interrogante que deberíamos plantear cuando hemos establecido que sí hay una o más intenciones detrás de una obra de arte contemporáneo es: ¿caso está relacionada con su sentido y/o significado? En el caso de *Ascending/Descending*, la intención del artista es, al mismo tiempo, el sentido que le otorga a su propia obra. No obstante, en otros casos, podríamos llegar a cuestionar si tienen o no sentido, aun cuando si haya una intención detrás. Por lo tanto, no siempre el sentido y/o significado coincidirán con la intención, todo dependerá de la obra en cuestión.

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."¹² *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.¹³

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."¹⁴ 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.

El tiempo y el espacio a los que hace referencia esta obra son propios de la posmodernidad. Respecto al tiempo, éste es esquizofrénico; Fredric Jameson describe la esquizofrenia como la ruptura

¹² [...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.] (Citizen Mag [revista electrónica]Samantha Sheridan, "Entrevista Cultural Hijack/Tatzu Nishi", disponible en: <http://www.citizenmag.com/2013/05/06/cultural-hijack-tatzu-nishi-interview/> [Consultado el 14 de noviembre de 2013]. Traducción propia)

¹³ Véase el video que hay sobre la obra en: Citizen Mag [revista electrónica], Samantha Sheridan, "Entrevista Cultural Hijack/Tatzu Nishi", disponible en: <http://www.citizenmag.com/2013/05/06/cultural-hijack-tatzu-nishi-interview/> [Consultado el 14 de noviembre de 2013]

¹⁴ Gregory L. Ulmer. "El objeto de la poscrítica" en: Baudrillard Jean, Douglas Crimp, Hal Foster (selección y prólogo) y otros. *La posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 7ª ed., 2008, p.129

...de la relación entre significantes. Para Lacan, la experiencia de la temporalidad, el tiempo humano, el pasado, el presente, la memoria...esta sensación existencial o experiencial del tiempo mismo, es también un efecto del lenguaje. Debido a que el lenguaje tiene un pasado y un futuro, a que la frase se mueve en el tiempo, podemos tener lo que nos parece una experiencia de tiempo concreta o vivida. Pero dado que el esquizofrénico no conoce la articulación del lenguaje de ese modo, carece de nuestra experiencia de la continuidad temporal y está condenado a vivir en un presente perpetuo...En otras palabras, la experiencia esquizofrénica es una experiencia de significantes materiales aislados, desconectados, discontinuos que no pueden unirse en una secuencia coherente...¹⁵

El tiempo es esquizofrénico porque perpetua el presente mediante la *repetición* ininterrumpida de la acción –tal y como lo indica el título-, en consecuencia, “...la experiencia del presente se hace abrumadoramente vívida y “material”...Pero lo que podría parecernos una experiencia deseable –un incremento de nuestras percepciones, una intensificación libidinal o alucinogénica de nuestro entorno normalmente monótono y familiar- se experimenta ahora como una pérdida, como “irrealidad”¹⁶ Irrealidad que se manifiesta por medio del carácter efímero de la obra, debido a la búsqueda de un impacto instantáneo, el cual conlleva –a su vez- la pérdida de profundidad.¹⁷

La dislocación de los tiempos entre sí y el afán u obsesión por lo espontáneo ha provocado un creciente interés en la “...producción cultural de acontecimientos, espectáculos, happenings e imágenes de los medios...”¹⁸ Razones por las cuales,

¹⁵ Fredric Jameson. “Posmodernismo y sociedad de consumo” en: Baudrillard Jean, Douglas Crimp, Hal Foster (selección y prólogo) y otros. *La posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 7ª ed., 2008, p.177

¹⁶ *Ibidem.*, p.179

¹⁷ David Harvey. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. 1ª ed. Traducción de Martha Eguía. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

¹⁸ *Ibidem.*, p.77

según Harvey, el posmodernismo es intencionalmente anti-aurático¹⁹ y anti-vanguardista. Lo cual no significa que toda obra de arte en la actualidad esté condenada a ser un mero instrumento de poder y control de la sociedad del espectáculo. *Ascending/Descending* y otras que se analizarán más adelante son obras que se caracterizan por ser propositivas y estar socialmente comprometidas, aunque estén inscritas temporal y espacialmente en la posmodernidad.

El acontecimiento: espacio de lo efímero y tiempo de lo específico

Una segunda característica que comparte *Ascending/Descending* con las otras dos que se analizarán en los siguientes capítulos es su especificidad, porque las tres son *instalaciones de sitio*. 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...²⁰

De acuerdo con Owens, la naturaleza de estas obras es: específica –*site specificity*–, circunstancial –condiciones ambientales y socio-culturales– y efímera –duración

¹⁹ Walter Benjamin define el “aura” así: “Un entretelado muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar.” (Walter Benjamin. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. 1ª ed., México: Ítaca, 2003, p.47) Ese entretelado se puede entender como una red interconectada de relaciones espacio-temporales, ese horizonte de funcionamiento que nos es accesible aunque no en su totalidad puesto que se ubica, paradójicamente, lejos en el tiempo y el espacio. “Por esta razón la obra de arte aurática, en la que prevalece el “valor para el culto”, sólo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación.” (*Ibid.* p.16) El “aura” le proporciona una *singularidad* a la obra de arte que le permite trascender en el tiempo y el espacio. Para Benjamin fueron dos los factores sociales que contribuyeron al desgaste o decadencia del aura: el surgimiento de la sociedad de consumo y la intensa preocupación por “acercarse las cosas” (*Ibid.* p.47)

²⁰ Craig Owens. “El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad” en: 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, 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. Véase Capítulo 2)

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...”²¹ Siendo uno de éstos la temporalidad, la duración de la experiencia. En la obra de Nishi, 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 sesenta²². 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.”²³ 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.

²¹ Michael Fried citado por Douglas Crimp, “Imágenes” en: 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, p.176

²² Zygmunt Bauman. “Arte líquido” en: Zygmunt Bauman y otros. *Arte ¿líquido?*, Madrid: Sequitur, 2007, p.48 (Notas)

²³ *Ibidem*, p.36

Para Bauman, este arte es propio de la modernidad líquida, "...cuando el tiempo fluye pero ya no discurre, no se encamina. El cambio es constante y ya no hay conclusión: una secuencia incesante de nuevos inicios donde, como ya dijo Metzger hace años, la destrucción final del objeto ya está incorporada en él desde su concepción."²⁴ 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.

Estos artistas de la era líquido-moderna...se centran en acontecimientos pasajeros: acontecimientos de los que, de entrada, se sabe que serán efímeros. Saben que el arte como acontecimiento, no ya el arte como obra, concluirá pronto. Los artistas diseñan y montan instalaciones que son *happenings*: duran lo que dure la exposición, acabada ésta se desmontan y desaparecen...²⁵

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".

Respecto a un acontecimiento son cinco las preguntas básicas que debemos hacer: ¿quién?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿cómo? y ¿para qué?; sin embargo, éstas ya no resultan suficientes cuando el acontecimiento se repite, debido al carácter imprevisible propio de la repetición. "...La posibilidad de repetir, y en consecuencia, de identificar las marcas está implícita en todo código, hace de éste

²⁴ *Ibidem*, p.41

²⁵ *Ibidem*, p.42

una clave comunicable, transmisible, descifrable, repetible por un tercero, por tanto por todo usuario posible en general..."²⁶ No importa si el acontecimiento tiene una recepción individual o colectiva, nunca será el mismo, nunca será una repetición de lo mismo; porque el acontecimiento siempre es devenir.

...Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta posición), en una unidad pequeña o grande, puede ser *citado*, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable. Esto no supone que la marca valga fuera de contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto. Esta citacionalidad, esta duplicación o duplicidad, esta iterabilidad de la marca no es un accidente o una anomalía, es eso (normal/anormal) sin lo cual una marca no podría siquiera tener un funcionamiento llamado "normal".²⁷

El acontecimiento no sucede de una vez y para siempre ya que su duplicación o duplicidad le permite ser reconstruido, reelaborado; en su propio contexto o en cualquier otro. Ya no hay "un antes y un después", ahora el objeto artístico se desintegra ante los ojos del espectador. "La modernidad líquida es una situación en la que la distancia, el lapso de tiempo entre lo nuevo y lo desechado, entre la creación y el vertedero ha quedado drásticamente reducido. El resultado es que convergen en el mismo acto la creación destructiva y la destrucción creativa..."²⁸ El arte como acontecimiento es perecedero porque tiene fecha de caducidad, es producido para ser consumido instantáneamente y luego reemplazado por otro más. Y ¿qué le sucede al arte como obra?, ¿nace y muere junto al acontecimiento del que es producto o sobrevive en el tiempo y el espacio?

²⁶ Jacques Derrida. "Firma, acontecimiento, contexto" en: *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Ministerio Francés de la Cultura y la Comunicación. Cátedra, 1989, pp.356-357

²⁷ *Ibidem.*, pp. 361-362

²⁸ *Ibidem.*, p.43

El arte como obra nunca es una repetición de lo mismo

Para intentar responder a estas preguntas es necesario que volvamos a uno de los aspectos de la obra que nos trajo hasta aquí. Como ya se dijo anteriormente, la técnica que utiliza *Ascending/Descending* es la repetición. 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...”²⁹ Parodia o no, Warhol hizo de la repetición una forma 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.

Por esta razón, se puede decir que sus acciones eran posmodernas. “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.”³⁰ De ahí que la repetición, entendida como reimpresión y reproducción de imágenes se convirtiera en el *medio* de subsistencia de varios

²⁹ Robert Hughes. “El ascenso de Andy Warhol” en: 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, p.54

³⁰ Abigail Solomon-Gadeau. “La fotografía tras la fotografía artística” en: 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, p.76

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 Nishi, 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...”³¹ 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...”³² 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.”³³ Conforme la tierra asciende y desciende en repetidas ocasiones se lleva a cabo un proceso simbólico que es significante, al mismo tiempo que, enmascara su significado. La repetición que no es idéntica a sí misma es una reelaboración de lo que se repite.

³¹ Gilles Deleuze. “Introducción. Repetición y diferencia”, *Diferencia y repetición*. Traducción de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2012, p.44

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*., p.45

El arte como obra no muere con el acontecimiento porque lo trasciende, aunque la obra es susceptible de ser repetida, nunca es una repetición de lo mismo. El arte como obra no concluye porque se hace con cada espectador que lo transforma, cuestiona, destruye o contempla; la obra sólo muere cuando se la deja en el olvido.

Pero, ¿dónde encontramos a ese espectador que hace y/o deshace la obra cada vez que la mira? Según Gilles Lipovetsky, en el arte moderno el espectador ya no se sitúa *frente* al cuadro sino *en* el cuadro. “Las investigaciones de los modernos tuvieron por objeto y efecto el sumergir al espectador en un universo de sensaciones, de tensiones y de desorientación; de esta manera opera el eclipse de la distancia, así aparece una cultura a base de dramatización, de emoción y estimulación constantes...”³⁴ 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 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...”³⁵ 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 plástica 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

³⁴ Gilles Lipovetsky. “IV. Modernismo y posmodernismo” en: *La era del vacío*. México: Anagrama, 2013, pp. 97-98

³⁵ *Ibidem.*, p.98

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”³⁶

El espectador pasa de ser un mero receptor a un *participante de* la obra, si bien la práctica artística posmoderna hace lo mismo, va un paso más allá; porque no sólo lo integra a la obra sino que es él quien la hace. Ahora, el artista convierte al espectador en el soporte de su propia obra, pues su cuerpo es el material con el que trabaja. En las propuestas artísticas posmodernas el propio cuerpo del observador y su lenguaje corporal *hacen* a la obra, sin él, ésta no existiría como tal.

Mirando el espectáculo de la especulación

En la posmodernidad, el arte como obra es esencialmente voyerista porque depende exclusivamente de quien lo mira; en consecuencia, el arte como acontecimiento es fundamentalmente espectacular porque se construye únicamente en función de la especulación³⁷. El espectáculo sólo es posible en la medida en que mantiene al espectador anestesiado.

La alienación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo en relación con el hombre activo se hace manifiesta en el hecho de que sus propios gestos dejan de ser suyos, para convertirse en los gestos de otro que los representa para él. La razón de que el

³⁶ *Ibidem.*, p.102

³⁷ Por especulación debe entenderse lo siguiente: “Operación comercial que se practica con mercancías, valores o efectos públicos, con ánimo de obtener lucro.” (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 2014, disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=especulaci%C3%B3n>)

espectador no se encuentre en casa en ninguna parte es que el espectáculo está en todas partes.³⁸

El espectador anestesiado, aquél que está bajo los efectos del espectáculo, no es capaz de distinguir al objeto de su representación; porque es reducido a un mero consumidor. “El espectáculo es el *capital* en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen.”³⁹ El hombre en la sociedad del espectáculo sólo tiene acceso a las imágenes del mundo que ella misma ha creado. Es por esto que, “el hombre separado de su producto produce, cada vez con mayor potencia, todos los detalles de su mundo, y de ese modo se halla cada vez más separado de su mundo. Cuanto más produce hoy su propia vida, más separado está de ella.”⁴⁰ En un mundo de imágenes, cada espectador es prisionero de sí mismo; encadenados como están, los unos a los otros, los espectadores son obligados a mirar el desfile permanente de objetos-mercancía cuya producción, distribución y consumo es controlada por la sociedad del espectáculo.

Así, “...el consumidor real se transforma en consumidor de ilusiones. La mercancía es la ilusión efectivamente real, y el espectáculo es su manifestación general.”⁴¹ Cuando se trata del arte como acontecimiento, éste es traducido por la sociedad del espectáculo en imágenes mass-mediáticas, que son consumidas por los espectadores. “El mundo a la vez presente y ausente que el espectáculo *hace visible* es el mundo de la mercancía que domina toda vivencia. De este modo, el mundo de la mercancía se muestra *tal y como es*, pues su movimiento se identifica con el *distanciamiento* de los hombres entre sí y con respecto a su producción

³⁸ Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*. Prólogo, traducción y notas de José Luis Pardo. España: Pre-textos, 2012, p.49

³⁹ *Ibidem.*, p.50

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem.*, p.58

global.”⁴² La especificidad y lo efímero no son sólo dos de las cualidades del objeto artístico posmoderno sino también los signos más representativos del espectáculo, que hacen posible la comercialización del arte como acontecimiento en su respectivo mercado.

Ya no hay ningún imperativo que someta al modelo, o a la mirada. “USTED es el modelo”, “USTED es la mayoría”...Este es el último estadio del desarrollo de la relación social, el nuestro, que ha dejado de ser un estadio de persuasión (la época clásica de la propaganda, la ideología, la publicidad, etc) para pasar a serlo de disuasión: “USTED es la noticia, usted es lo social, usted es el acontecimiento, a usted le concierne, es usted quien puede hablar, etc.” Un cambio que hace imposible localizar el lugar del modelo, del poder, de la mirada, del medio mismo, ya que *usted* está ya siempre en el otro lado. Ya no hay sujeto, no hay punto focal, ni centro ni periferia: sólo pura flexión o inflexión circular...⁴³

A medida que el arte como acontecimiento se transforma en un cúmulo de imágenes consumibles, la mirada pierde su lugar porque el sujeto/espectador es el acontecimiento; cuando esto ocurre, estamos frente al eclipse del espectáculo.

Para Debord, que escribía en 1967, durante la última gran ola de la “Pax Americana”, la presencia aurática de la mercancía estaba estrechamente vinculada a la ilusión de su pura tangibilidad. Pero desde entonces estamos asistiendo al gradual desplazamiento del aura desde las imágenes de objetos poseíbles hasta los flujos digitalizados de datos...y la promesa de acceso que encarnan. Se trata de un trastocamiento del proceso estudiado por Debord, en el que la aparente autosuficiencia de la mercancía no era sino una “coagulación” de fuerzas esencialmente móviles y dinámicas. Ahora, por el contrario, con el puro flujo convertido él mismo en una mercancía, la relación espectacular y “contemplativa” con los objetos ha quedado socavada y un nuevo tipo de catexis ha venido a suplantarla. Ya no se da una oposición entre la abstracción del dinero y la aparente materialidad de las mercancías; el dinero y todo lo que puede comprar están

⁴² *Ibidem.*, p.52

⁴³ Jean Baudrillard. “La precesión de los simulacros” en: 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, p.273

hechos, fundamentalmente, de la misma sustancia. Y es la potencial disolución de todos los lenguajes del mercado o del deseo en impulsos binarios de luz o electricidad la que trastorna la unidad ficticia de la representación espectacular. Las imágenes figurativas pierden su transparencia y comienzan a ser consumidas como un código más.⁴⁴

Pero, ¿a qué se refiere Jonathan Crary cuando habla de la “presencia aurática de la mercancía” en relación a *La sociedad del espectáculo*? En palabras de Debord, se explica así: “...Mientras el tiempo cíclico era el tiempo de la ilusión inmóvil, realmente vivido, el tiempo espectacular es el tiempo de la realidad que se transforma, pero vivido ilusoriamente.”⁴⁵ Ese tiempo cíclico del que habla el autor es el de las sociedades agrarias feudales, tiempo de la ilusión inmóvil; porque en apariencia éste no transcurría. A diferencia del cual, el tiempo espectacular es el que experimenta aquéllo por lo que vivimos, sin embargo, nosotros no lo vivimos realmente; porque sólo está constituido de imágenes que consumimos de manera ilusoria, como si de un sueño se tratara.

Porque “...la conciencia espectadora, prisionera de un universo plano, limitada por *la pantalla* del espectáculo, tras el cual ha sido deportada su propia vida, solo encuentra *interlocutores ficticios* que la alimentan unilateralmente con sus mercancías y con la política de sus mercancías...”⁴⁶ El tiempo espectacular que es vivido ilusoriamente está delimitado por el marco –ancho y largo- de la pantalla en la que se despliega el espectáculo. Por lo tanto, carece de la profundidad –volumen- necesaria para ser realmente vivido.

⁴⁴ Jonathan Crary. “El eclipse del espectáculo” en: 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, p.287

⁴⁵ Guy Debord, *Op. cit.*, p.137

⁴⁶ *Ibidem.*, p.174

Actualmente, el espectáculo ha llegado a su fin tras presenciar la conversión de la mercancía en obscenidad.

...La obscenidad empieza cuando no hay más espectáculo, no más escena, cuando todo se vuelve transparente y visible de inmediato, cuando todo queda expuesto a la luz áspera e inexorable de la información y la comunicación...Lo obsceno pone fin a toda representación...Así pues, ya no es la tradicional obscenidad lo que está oculto, reprimido, prohibido o es oscuro; por el contrario, es la obscenidad de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible que lo visible. Es la obscenidad de lo que ya no tiene ningún secreto, de lo que se disuelve por completo en información y comunicación.⁴⁷

El mundo de la mercancía que correspondía a un mundo de imágenes espectaculares desaparece para dar paso a un mundo donde la mercancía no es otra cosa más que flujo de datos e información. La pérdida de la representación que es causada por la falta de una mirada que se refleje en el espejo donde se produce la imagen; provoca una implosión, en la que lo obsceno y lo virtual son una misma cosa. "En lugar de la trascendencia reflexiva del espejo y la escena, hay una superficie no reflexiva, una superficie inmanente donde se despliegan las operaciones, la suave superficie operativa de la comunicación."⁴⁸ A este reemplazo de la escena y el espejo por una pantalla y una red, Baudrillard, le denomina el éxtasis de la comunicación; que transforma el espacio de lo privado en público y privatiza los espacios públicos. Al sujeto/espectador ya no le pertenece nada porque él le pertenece a todos.

...Ahora comienza la era de la hiperrealidad. Lo que quiero decir es esto: aquello que se proyectaba psicológica y mentalmente, lo que solía vivirse en la tierra como metáfora, como escena mental o metafórica, a partir de ahora es proyectado a la

⁴⁷ Jean Baudrillard. "El éxtasis de la comunicación" en: Baudrillard, Jean, Douglas Crimp, Hal Foster (selección y prólogo) y otros. *La posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 7ª ed., 2008, pp. 193-194

⁴⁸ *Ibidem.*, p.188

realidad, sin ninguna metáfora, en un espacio absoluto que es también el de la simulación.⁴⁹

En esta era de la hiperrealidad ya no queda ningún tiempo ni espacio en el que los sujetos/espectadores puedan proyectarse y/o representarse a sí mismos y en relación a los otros, ya no les está permitido ser ellos mismos; porque ahora son vigilados y castigados por una realidad virtual.

El aparato disciplinario de la cultura digital se plantea como una estructura autosuficiente, cerrada, sin vías de escape, sin afuera. Sus mitos de necesidad, ubicuidad, eficacia o instantaneidad han de ser desmantelados, y uno de los caminos posibles pasa por interrumpir la separación de la celularidad, rechazar los mandatos de la producción, inducir velocidades lentas y habitar los silencios.⁵⁰

En este sentido, los sujetos/espectadores que experimentaron *Ascending/Descending* durante el tiempo de su exhibición fueron partícipes de un espectáculo, el cual llegó a su fin tras disolverse en datos e información al ser reproducido digitalmente por esos otros sujetos/espectadores quienes ya no tienen otra opción más que mirar “desde afuera y a la distancia” ese mismo espectáculo, ahora convertido en realidad virtual. Si sólo tenemos acceso a las reproducciones digitales de las obras de arte, cualesquiera que sean, ¿nos encontramos ante ellas o ante puros simulacros?, para responder a esta pregunta tendríamos que empezar por redefinir el concepto de “experiencia estética”.

¡Por un posmodernismo de oposición!

El posmodernismo⁵¹ no tiene un tiempo ni un espacio definidos pero lo que sí tiene son distintos momentos de emergencia y a través de éstos es posible situarlo

⁴⁹ *Ibidem.*, p.190

⁵⁰ Jonathan Crary, *Op. cit.*, p.294

⁵¹ Entiéndase por posmodernismo los modos de experimentar, percibir y aproximarse, teórica y prácticamente, al tiempo y el espacio.

espacial y temporalmente. Cada uno de ellos está relacionado no sólo con un medio diferente, llámese pintura, escultura, arquitectura, fotografía, literatura, entre otros; sino también con un estímulo distinto, los cuales se generalizan, colectivizan y socializan, práctica y teóricamente. Aunque cada momento de emergencia responde a un cierto estímulo, hay rasgos que se repiten y son compartidos por todos ellos; lo que hace que cada uno de éstos tenga su propio devenir. Gracias a los efectos que tienen los objetos artísticos y sus respectivos procesos, posteriores al tiempo y el espacio en los que fueron concebidos, los artistas pueden reapropiarse de estos momentos estimulantes de emergencias.

Jean Baudrillard, Hal Foster, David Harvey y Fredric Jameson, por mencionar sólo algunos; coinciden en ubicar la emergencia del posmodernismo en la década de los sesenta del siglo XX, lo cual no implica que dichos autores la traten o consideren un periodo ni un estilo o corriente artística sino modos distintos de aproximarse al tiempo y el espacio que se sucedían uno detrás de otro, sobrepuestos, yuxtapuestos u opuestos; de tal forma se abordaban que las combinaciones posibles eran infinitas. No obstante,

creo que deberíamos ponernos en guardia contra esta combinación, pues el posmodernismo no es pluralismo, la noción quijotesca de que ahora todas las posiciones en la cultura son abiertas e iguales...Está claro que cada posición sobre el posmodernismo o en el interior de éste, está marcado por "afiliaciones" (Said) y programas históricos. Así pues, la manera de concebir el posmodernismo es esencial para determinar la manera en que representamos el presente y el pasado, en qué aspectos se hace hincapié y cuáles se reprimen...⁵²

Por lo tanto, cada uno de estos autores concibe al posmodernismo como un fenómeno *de oposición*. "En la política cultural existe hoy una oposición básica

⁵² Hal Foster. "Introducción al posmodernismo" en: Baudrillard, Jean, Douglas Crimp, Hal Foster (selección y prólogo) y otros. *La posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 7ª ed., 2008, p.10

entre un posmodernismo que se propone deconstruir el modernismo y oponerse al *status quo*, y un posmodernismo que repudia al primero y elogia al segundo: un posmodernismo de resistencia y otro de reacción...⁵³ Y todos ellos se ocupan, principalmente, del primero; aquél que se resiste a las etiquetas y los encasillamientos que produce el posmodernismo reaccionario. “En oposición (pero no solamente en oposición), un posmodernismo resistente se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición...una crítica de los orígenes, no un retorno a éstos. En una palabra, trata de cuestionar más que de explorar códigos culturales, explorarlos más que ocultar afiliaciones sociales y políticas.”⁵⁴ De ahí que se cuestione sus propios límites y alcances, porque las obras y sus respectivos procesos devienen en el tiempo y el espacio.

Al igual que el tiempo, el espacio es esquizofrénico porque tiende a la fragmentación.

Mientras que los modernistas ven el espacio como algo que debe modelarse en función de objetivos sociales y, por consiguiente, siempre están al servicio de la construcción de proyectos sociales, los posmodernistas conciben el espacio como algo independiente y autónomo, a lo que puede darse forma de acuerdo con objetivos y principios estéticos que no necesariamente se inscriben en un objetivo social englobante, excepto, quizá, la realización de algo bello, intemporal y “desinteresado” como fin en sí mismo.⁵⁵

A los posmodernistas lo que les interesa es satisfacer las necesidades, requerimientos y fantasías de cada uno de sus clientes. “Todo esto puede florecer recurriendo a un notable eclecticismo de estilos arquitectónicos.”⁵⁶ Lo cual conduce a la diversificación no sólo de las formas arquitectónicas sino también de los espacios urbanos. “Por lo tanto, en principio, la arquitectura posmoderna es anti-

⁵³ *Ibidem.*, p.11

⁵⁴ *Ibidem.*, p.12

⁵⁵ David Harvey, *Op. cit.*, p.85

⁵⁶ *Ibid.*

vanguardista (no está dispuesta a imponer soluciones, como lo hacían y lo hacen los alto-modernistas, los planificadores burocráticos y los constructores autoritarios).⁵⁷ La arquitectura posmoderna es anti-vanguardista porque sólo le preocupa atender la demanda de espacios urbanos heterogéneos. “El carácter multivalente de la arquitectura resultante genera a su vez una tensión que la vuelve “por fuerza radicalmente esquizofrénica”⁵⁸ Este efecto esquizofrénico produce una amplia gama de *ambientes urbanos* para cumplir los deseos e intereses específicos con tal de crear productos “personalizados”; cuyo principal objetivo es la construcción deliberada y consciente de un mundo de fantasía, constituido exclusivamente por espacios de *ficción*. Que son utilizados por el posmodernismo para generar caos y confusión, de modo tal que, el capitalismo tardío tenga un mayor y mejor control sobre nuestras percepciones habituales del espacio.

A lo que la práctica artística se *opone* abierta y concretamente, “...dentro de la situación del posmodernismo, la 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 las cuales cualquier medio...pueden utilizarse.”⁵⁹ Motivo por el cual, la práctica artística posmoderna 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

⁵⁷ *Ibidem.*, p.96

⁵⁸ *Ibidem.*, p.103

⁵⁹ Rosalind Krauss. “La escultura en el campo expandido” en: Baudrillard, Jean, Douglas Crimp, Hal Foster (selección y prólogo) y otros. *La posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 7ª ed., 2008, p.10

éxito cualquiera de las posiciones.”⁶⁰ Es decir, la propuesta posmoderna del artista 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 [posmodernas]..., 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.”⁶¹ Por medio de los diferentes niveles de representación y significación es como se transgreden los límites estéticos. “Apropiación, *site-specificity*, transitoriedad, acumulación, discursividad, hibridación –estas múltiples estrategias caracterizan gran parte del arte actual y lo distinguen de sus predecesores modernos...”⁶² Estrategias que son utilizadas por

⁶⁰ Rosalind Krauss, *Op. cit.*, p.73

⁶¹ Douglas Crimp, *Op. cit.*, p.186

A grandes rasgos hay dos formas de entender la cuestión de la representación: la primera corresponde a la idea teórica que se tiene sobre ella, ésta afirma que es posible representar lo inteligible (razón o idea) en oposición al mundo de lo sensible, de lo que está ahí. Mientras que, la segunda se refiere al mundo del arte; por ejemplo: durante el siglo XIX, la representación en el teatro consistía en llevar a la acción un texto dramático pero dentro de sus propios límites.

Por otra parte, en la fotografía, la cuestión de la representación siempre ha estado ligada a la maestría o habilidad del fotógrafo; como ésta no es su única finalidad tampoco es su única habilidad. Para los artistas plásticos, la representación no es algo dado sino algo para ser puesto en tela de juicio; es el tratamiento que le dan a lo que ven, cuyo carácter puede ser muy variado: simbólico, naturalista, realista, hiperrealista, etc.

⁶² Craig Owens, *Op. cit.*, p.209

Cuando se trata de la representación, los ejercicios artísticos posmodernos suelen utilizar diversas estrategias. “La aparición de estas prácticas en los años setenta parecía augurar la posibilidad de una práctica artística crítica, socialmente fundada y potencialmente radical que se centrara en la cuestión de la representación en cuanto tal. En conjunto, se puede calificar de “deconstructivo” el uso de estos dispositivos que posibilitan modos de percepción y análisis dialécticos y críticos...” (Abigail Solomon-Godeau, *Op. cit.*, p.80) De modo tal que, incluso, los artistas hacen de esos

las acciones posmodernas de los artistas 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...⁶³

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 y tecnologías. “De este modo la posmodernidad se presenta como una ruptura con el orden estético de la modernidad.”⁶⁴ Sin embargo, advierte Foster, no se trata de una ruptura absoluta; o tal vez, ni siquiera de una ruptura como tal, “...quizá no sea tanto una ruptura con la modernidad como un paso adelante en una dialéctica en la que se re-forma la modernidad...”⁶⁵ Entendida así la posmodernidad, consiste en *deconstruir* los elementos que la componen –dispuestos “...ahora en un nuevo orden, transformados en cuanto al lugar que ocupan y a los efectos que producen”⁶⁶-. El lugar que ocupa la obra, el papel del artista y del espectador son elementos que, en su conjunto, transforman el campo cultural; siendo ésta “...la primera condición de posibilidad de la posmodernidad...”⁶⁷ Y sólo así podremos comprender mejor cuáles son sus implicaciones.

dispositivos el objeto de la representación; y es en éstos donde depositan el sentido y significado de sus obras.

⁶³ Hal Foster. “Asunto: Post” en: 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, p.196

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibidem.*, p.200

⁶⁶ *Ibidem.*, p.201

⁶⁷ *Ibidem.*, p.191

II *Tilted Arc*, una obra que transgredió la especificidad de su sitio

Richard Serra va a juicio por *Tilted Arc*

Siete años después de haber sido instalada, en marzo de 1989, la escultura minimalista conocida como *Tilted Arc* de Richard Serra fue destruida.

In 1979, in accordance with the established procedures of the General Services Administration's Art in Architecture program, Richard Serra was chosen by an independent panel of art professionals consisting of Suzanne Delahanty, Robert Pincus-Witten and Ira Licht to offer a proposal for a sculpture to be placed in the plaza in front of the Jacob K. Javits Building on Foley Square. Following extensive engineering studies and prolonged negotiations with the GSA's own design review panel, Serra's planned work, *Tilted Arc*, was finally approved by the then head of the GSA, Roland G. Freeman.⁶⁸

Dos años después, en 1981, *Tilted Arc* fue instalado en frente del edificio Jacob K. Javits en la Federal Plaza del bajo Manhattan en Nueva York. Sin embargo, al poco tiempo, se convirtió en objeto de debate. "The real climax of the *Tilted Arc* controversy, however, came in March [1985] in three days of hearings called by William Diamond, the New York administrator of the GSA..."⁶⁹ A la defensa de *Tilted Arc* asistieron artistas profesionales como Donald Judd, Frank Stella, Keith Haring, entre otros; al igual que otras personalidades del mundo del arte. Lo cual provocó una división entre la comunidad artística y el público en general, y otra entre los miembros de dicha comunidad.⁷⁰

⁶⁸ [En 1979, de acuerdo con los procedimientos establecidos por el programa "Arte en Arquitectura" de la Administración General de Servicios, Richard Serra fue elegido por un panel independiente de artistas profesionales conformado por Suzanne Delahanty, Robert Pincus-Witten e Ira Licht para ofrecer una propuesta de una escultura que sería colocada en el patio que está frente al edificio Jacob K. Javits en la Plaza Foley. Tras extensos estudios de ingeniería y largas negociaciones con el propio panel de la GSA que revisó el diseño, la propuesta de trabajo de Serra, *Tilted Arc*, fue finalmente aprobada por el entonces jefe de la GSA, Roland G. Freeman.] (Robert Storr, "Tilted Arc: Enemy of the People?", *Art in America*, Septiembre, 1985, p.90. Traducción propia)

⁶⁹ [El clímax real de la controversia por *Tilted Arc*, como sea, llegó en marzo [1985] en tres días de audiencias convocadas por William Diamond, el administrador neoyorquino de la Administración General de Servicios...] (*Ibidem.*, p.91. Traducción propia) Véase Anexo 2, Figura 1

⁷⁰ *Ibidem.*

Pero antes de revisar algunas de las opiniones expresadas a favor y en contra de *Tilted Arc* en esos tres días de audiencias, es necesario que expliquemos quién es Richard Serra y en qué consistió dicha obra. Como su nombre lo indica, se trató de un arco de acero de 12 pies de alto (3.65 m) por 120 pies de largo (36.57 m) que se inclinaba ligeramente hacia un lado. *Tilted Arc* fue una línea curva de acero cuyos detractores la describieron como una “cortina de hierro”, porque la consideraban un obstáculo que se interponía en sus caminos, además de que les impedía observar lo que estuviera aconteciendo al otro lado, sin importar dónde estuvieran parados. La única forma de saber todo lo que sucedía en la *Federal Plaza* era verla desde los pisos superiores de alguno de los edificios contiguos o desde el aire. Pero, si de un “obstáculo” se trataba, ¿por qué no superarlo?; para otros – específicamente, sus defensores- *Tilted Arc* se convirtió en un reto, pues los desafiaba a enfrentarse, en primer lugar, a ese espacio, en segundo, a lo desconocido y en tercero, a sí mismos.

Richard Serra⁷¹ ya había utilizado ese mismo material en ocasiones anteriores, pues venía experimentando con él y otros similares desde la década de los sesenta. Un ejemplo de ello es *One-Ton Prop*⁷² -también conocida como *House of Cards*-, una de sus obras más representativa. Ésta consiste en cuatro placas de plomo del mismo tamaño y forma que están colocadas de modo tal que la gravedad sería la única fuerza que permitiría o no su colapso y, en consecuencia, su destrucción. No

⁷¹ Richard Serra nació en San Francisco, California en 1939. Se graduó de Literatura Inglesa en la Universidad de California en Santa Bárbara. Posteriormente, estudió Pintura en la Escuela de Arte y Arquitectura en la Universidad de Yale; después de graduarse, obtuvo dos becas que le permitieron permanecer un año en París y otro en Florencia. Hacia 1966 se estableció como artista en la ciudad de Nueva York y en 1969 tuvo su primera exhibición individual en los Estados Unidos que fue acogida por la Galería Leo Castelli. (Museo de Arte Moderno (MoMA). “Richard Serra Sculpture: Forty Years”, disponible en: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/serra/flash.html> [Consultado el 16 de marzo de 2014])

⁷² Véase Anexo 2, Figura 2

obstante, el uso de materiales como el acero, el plomo, entre otros, no fue el único aspecto con el que experimentó Serra, también lo hizo con el papel que desempeñaba el artista frente a su propia obra y la especificidad de sitio en relación a lo efímero de la misma.

...*One-Ton Prop* appears to contest the place of the artist as generator and guarantor of the work. On the one hand, the material itself and the simple laws of mechanics occupy that position. And on the other hand, *One-Ton Prop* cannot be construed as a document of process which has come to closure around the artist because closure is precisely what the work literally refuses. It does not cohere, is not fully constituted as a thing, an object. Insofar as it exists at all as a work, the *One-Ton Prop* exists only during the time for which it is set up. That it will eventually collapse is not its point; it is not simply a demonstration of entropy. Rather it shows us the entirely conditional nature of its existence, and it thereby denies the timelessness of art...⁷³

Aunque, en efecto, el material y la fuerza de gravedad condicionan a la obra y su permanencia en el tiempo y el espacio, no podemos olvidar que fue el artista quien eligió ese material en particular y esa distribución específica de las cuatro piezas que la conforman, fue el artista quien decidió conscientemente que esas dos condicionantes tomaran su lugar; pero este reemplazo sólo tiene lugar cuando la obra es instalada en el espacio para el cual fue concebida, el museo. A partir de ese momento, como dice Douglas Crimp, el material y la fuerza de gravedad que se ejerce sobre él se convierten en los productores y salvaguardas de la obra. Y son

⁷³ [...*One-Ton Prop* parece refutar el lugar del artista como creador y protector del trabajo. Por una parte, el propio material y las simples leyes de la mecánica ocupan esa posición. Y por la otra, *One-Ton Prop* no puede ser construida como un documento del proceso que ha llegado a su fin gracias al artista porque ese fin es lo que precisamente la obra literalmente rechaza. No se cohesionan, no se constituye por completo como una cosa, un objeto. En la medida en que existe como un trabajo, *One-Ton Prop* sólo existe durante el tiempo para el cual fue instalado. Que eventualmente colapse no es el punto; no es una simple demostración de entropía. Sino que nos muestra la naturaleza condicional de su existencia, y de ese modo niega la atemporalidad del arte...] (Jstor[base de datos]. Douglas Crimp, "Richard Serra: Sculpture Exceeded", *October*, Vol. 18, Otoño 1981, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/778411> [Consultado el 16 de marzo de 2014]. Traducción propia)

precisamente estos mismos elementos los que no permiten que la obra sea cerrada porque es el cierre a lo que se opone, formal y discursivamente.

Sin embargo, y contrario a lo dicho por Crimp, la obra sí es cohesiva, sí se constituye como una cosa, un objeto; porque como tal es susceptible de repetición, a pesar de que por ser una instalación de sitio tenga una duración predeterminada. La cualidad efímera de la obra que deriva de su especificidad de sitio demuestra, como afirma Crimp, que son esos los elementos que condicionan su existencia y a través de los cuales niega la atemporalidad del arte.

...The fact that it cannot be moved intact does not mean that it cannot be reconstituted elsewhere. It was, for example, first set up in Serra's studio, then in the Whitney Museum. It retained, then, the self-referential character of the modernist object and the attendant ability to inhabit unproblematically that object's idealist space, the space of the museum. If it was no longer a work of sculpture precisely, it was nevertheless *sculptural*: its frame of reference still remained modernist sculpture. That was its particular necessity at the historical moment of its making, for otherwise its refusal, its "corruption" or "perversion", of the classification sculpture would have been lost. Modernism remains a condition of postmodernism to the extent that postmodernism can only exceed but cannot forget or abandon the achievements of modernism altogether.⁷⁴

Tal como lo afirma Crimp, *One-Ton Prop* es una pieza cuyas características formales y ubicación, sobre todo, espacial demuestran el carácter auto-referencial del objeto moderno; mientras que, sus características discursivas, específicamente aquéllas en

⁷⁴ [El hecho de que no pueda ser movido intacto no significa que no pueda ser reconstruido en otro lugar. Fue, por ejemplo, armado por primera vez en el estudio de Serra, y después, en el Museo Whitney. Éste retiene, por lo tanto, el carácter auto-referencial del objeto modernista y la habilidad de habitar sin problemas ese espacio ideal del objeto, el espacio del museo. Si no fue un trabajo de escultura precisamente, fue sin embargo escultural: su marco de referencia continúa siendo la escultura modernista. Esa fue su particular necesidad en el momento histórico de su creación, por lo demás su rechazo, su "corrupción" o "perversión" de la clasificación escultura se habría perdido. El modernismo permanece como una condición del postmodernismo hasta el punto de que éste sólo puede exceder, pero no olvidar o abandonar los logros en su conjunto del modernismo.] (*Ibidem*. p.72. Traducción propia)

relación al tiempo y duración de la obra, son propias del objeto posmoderno; ambos coexisten, pues el posmodernismo no puede prescindir del modernismo y viceversa, porque de lo contrario no sería posible comprender al objeto.

Dicho lo anterior, cabe preguntarnos, ¿qué tipo de artista es Richard Serra? De acuerdo con Crimp,

Serra is not a postminimalist, but a posmodernist, and this is no mere quibbling over terminology. The former links Serra, through superficial aspects of style, to those artists working in the late sixties and early seventies in an expressionist mode, while the latter term, discarding the false unities of both style and chronology, makes it possible to see the significant relationships among those artists who have exceeded the rigid categories of modernist practice and who, in so doing, have repudiated the ethos of idealism. Works that share little or nothing of style alone –works such as Andre’s lead squares and Serra’s lead splashes, even works such as Rauschenberg’s *Monogram* and Serra’s *One-Ton Prop*- can now be understood to occupy shared position.⁷⁵

One-Ton Prop es tan sólo uno de los muchos ejemplos en la trayectoria artística de Serra que, de acuerdo con lo expresado por Crimp en la cita anterior, deja ver cómo y por qué la formación académica del artista y el contexto histórico en el que fueron concebidas sus obras, permiten introducirlo en la categoría de “artista posmoderno”; a lo cual cabe agregar que eso es posible pues la suya es una práctica artística posmoderna, específicamente, de oposición por dos razones: la primera, porque se opone al *status quo*; principalmente, político y socio-cultural,

⁷⁵ [Serra no es un postminimalista, sino un posmodernista, y éste no es un insignificante juego de palabras. Los antiguos vínculos de Serra, a través de aspectos superficiales de estilo, con aquellos artistas que estaban trabajando a finales de los sesenta y principios de los setenta en un modo expresionista, mientras éste último término, descartando la falsa unidad tanto del estilo como de la cronología, hace posible observar las relaciones significativas entre esos artistas que han excedido las rígidas categorías de la práctica modernista y quienes, al hacerlo, han repudiado el ethos del idealismo. Trabajos que comparten poco o nada sobre estilo –trabajos como los cuadrados de plomo de Andre y las salpicaduras de plomo de Serra, incluso trabajos como el *Monograma* de Rauschenberg y *One-Ton Prop* de Serra- ahora pueden ser entendidos al ocupar una posición compartida.] (*Ibidem.* p.71. Traducción propia)

aquél cuyo discurso sobre la posmodernidad es maniqueo por tratarse de la pura oposición de los conceptos, tanto en términos negativos como positivos, y que depende de cuáles sean los intereses que haya en juego. Y la segunda, porque deconstruye y/o excede las categorías propias del modernismo; tal y como lo hizo Serra con *One-Ton Prop* en donde la categoría “estilo” no es rígida sino flexible, aunque no deja de ser una categoría modernista, se la puede definir en función de ciertos rasgos del tiempo y el espacio posmodernos.

***Tilted Arc*: Un bien público que nunca fue común**

Volviendo a las audiencias llevadas a cabo entre el 6 y el 8 de marzo de 1985. “...Three kinds of objections were raised: 1) *Tilted Arc* was an improper symbol of the functions housed in the courthouse, in the adjacent Jacob Javits Federal Building, and in the plaza itself; 2) the sculpture destroyed the original beauty of the plaza; and 3) it prevented the plaza from being used for other purposes...”⁷⁶ Si revisamos cada una de estas objeciones en contra de *Tilted Arc* es notable lo siguiente: la primera objeción revela que la Administración General de Servicios – quien encargó la obra a Serra- la considera una obra que no se atiene a los principios constitucionales, estatales ni estéticos que ahí se erigen.

⁷⁶ [...Tres tipos de objeciones fueron hechas: 1) *Tilted Arc* fue un símbolo inadecuado de las funciones que se llevaron a cabo en el tribunal, en el edificio federal adjunto Jacob Javits y en la plaza misma; 2) la escultura destruyó la belleza original de la plaza; y 3) no permitió que la plaza fuera usada para otros propósitos...] (Jstor [base de datos].Gregg M. Horowitz, “Public Art/ Public Space: The spectacle of the Tilted Arc Controversy”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, No. 1, Invierno 1996, p.9, disponible en: <http://jstor.org/stable/431676> [Consultado el 16 de marzo de 2014]. Traducción propia)

Siendo éstos últimos los que nos conducen a la segunda objeción: si la escultura rompió con la belleza original de la plaza, hay muchas preguntas que podemos hacernos, ¿un sitio es bello desde el momento de su construcción o se hace conforme el tiempo y las personas pasan por él?, ¿cómo definen el concepto de “belleza”?, ¿según quién(es) es bella la plaza, según las autoridades, los trabajadores o los transeúntes?, ¿por qué *Tilted Arc* destruyó la belleza original de la plaza?, etc. Y respecto a la tercera objeción podemos preguntarnos, ¿cuáles son esos otros propósitos para los cuales se utilizaba la plaza?; si otros propósitos tenía, ¿acaso las autoridades consideraban a la obra un estorbo o incluso un peligro?; por último, si sabían que era una obra de sitio permanente y que iba intervenir el espacio de la plaza, entonces, ¿por qué la aprobaron?

Según Gregg M. Horowitz,

the most revealing expression of the symbolic objection came in the decision handed down by Dwight Ink, Acting Administrator of the GSA, to remove *Tilted Arc*. In his summary, Ink observed that “those testifying in favor of relocation regarded the Plaza and the open space it symbolized much more highly than did those who favored retention”. Notice the add phrasing: no “the open space the plaza is” but “the open space it symbolized”. At one level a plaza is by definition and open space in the sense that it has no enclosing structure on it. However, what Ink reveals here is that the plaza is not just an open space but is also a symbol of openness, of a freedom of movement provided by a benefactor. The openness of Federal Plaza is supposed to stand at the symbolic level for the real thing, real open space, and so far a kind of democratic accessibility. This symbolic displacement is especially important, since in a deeper sense of open, it is precisely open space that is tendentially absent from the postmodern city.⁷⁷

⁷⁷ [... el rasgo más revelador de la objeción simbólica vino de la decisión entregada por Dwight Ink, Administrador en curso de la GSA [Administración General de Servicios], para remover *Tilted Arc*. En su sumario, Ink observó que “aquéllos que testificaron a favor de la reubicación en cuanto a la Plaza y el espacio abierto que simbolizó lo hicieron con mucho más fervor que aquéllos quienes favorecieron su permanencia”. Nótese el enunciado agregado: no “el espacio abierto que la plaza es” sino “el espacio abierto que simboliza”. En un primer nivel una plaza es por definición un espacio abierto en el sentido de que no tiene una estructura sobre ella que la cerque. Sin embargo, lo que Ink revela aquí es que la plaza no sólo es un espacio abierto sino también un símbolo de apertura, de una libertad de movimiento proporcionada por un benefactor. Lo abierto de la Plaza

A este respecto, tanto la Federal Plaza como el Programa de “Arte en Arquitectura” del que estuvo a cargo la Administración General de Servicios fueron –o por lo menos se supone que deberían haber sido– bienes públicos. Entonces, ¿por qué falló *Tilted Arc* como proyecto de arte público? La intención original y en teoría de Serra era que el público en general tuviera acceso a la escultura y en la medida en que ésta fuera visitada se convirtiera en un bien común. Sin embargo, “...no todas las formas de bien común suponen un acceso abierto. Algunos (como el aire que respiramos) sí lo son, mientras que otros (como las calles de nuestras ciudades) son en principio abiertos, pero regulados, vigilados y hasta gestionados privadamente como distritos para el fomento de negocios...”⁷⁸ *Tilted Arc* pretendía no sólo convertirse ella misma en un bien común sino también transformar la plaza de uno público a uno común. Cabe destacar que, “...existe una importante distinción al respecto entre espacios y bienes públicos, por un lado, y los comunes por otro. Los espacios y bienes públicos urbanos han sido siempre objeto del poder estatal y la administración pública, y tales espacios y bienes no constituyen necesariamente un bien común...”⁷⁹ De ahí que, las autoridades estatales se empeñaran en su reubicación, por considerarla una potencial amenaza al orden público; puesto que el principal objetivo debía ser garantizar el correcto, eficaz y eficiente desarrollo de las actividades económico-políticas que ahí se llevaban a cabo en función de intereses privados y federales.

Federal se supone que representa en un plano simbólico a la cosa real, el espacio abierto real, e incluso un tipo de accesibilidad democrática. Este desplazamiento simbólico es particularmente importante, desde un sentido más profundo de lo abierto, es precisamente el espacio abierto lo que está tendencialmente ausente de la ciudad posmoderna.] (*Ibidem.*, p.10 Nota: El autor apunta que las referencias en su ensayo provienen de testimonios originales y documentos reunidos en Clara Weyergraf-Serra y Martha Buskirk (eds.) *Richard Serra's Tilted Arc*. Eindhoven: Van Abbermuseum, 1988. Traducción propia)

⁷⁸ David Harvey. “Capítulo Tres. La creación de bienes urbanos comunes” en: *Ciudades Rebeldes. Del derecho a la ciudad a la Revolución urbana*. Madrid: Akal, 2013, p.113

⁷⁹ *Ibidem.* p.115

Para que los espacios y bienes sean comunes necesitan ser y estar abiertos, al tiempo y el espacio; lo cual significa e implica que no sólo cualquier cosa o persona tenga un libre acceso a ellos, sino también que puedan darles varios usos; ya sean de carácter individual o colectivo. De entrada, todos y cada uno de nosotros deberíamos tener derecho a disfrutar nuestro “tiempo libre” y a convivir en y por medio de los espacios y bienes comunes. Derecho que *Tilted Arc* pretendió que las personas ejercieran y reclamaran para sí y en colectividad, sin embargo, quienes lo lograron fueron sólo los artistas, historiadores, teóricos y críticos de arte que defendieron a *Tilted Arc* en las audiencias de marzo de 1985.

Otros usos que suelen ser comunes son los de carácter político que, a su vez, pueden ser violentos o no-violentos. Las personas o grupos toman, ocupan o se apropian de los espacios y bienes comunes de forma política y no-violenta cuando realizan mítines, asambleas, marchas o convocatorias; no obstante, también lo hacen violentamente cuando realizan plantones que tienden a paralizar la ciudad, o la saquean y bandalizan en el transcurso de las marchas, mítines, asambleas o convocatorias. Episodios violentos a los que el Estado responde con más violencia, reprimiéndolos mediante el uso de todo tipo de armas, de la fuerza policiaca y en caso de que se trate de un uso político violento simbólicamente, que no repercute ni perjudica material y/o comercialmente a la ciudad; para reprimirlo, el Estado recurre a distintas estrategias: lo desacredita, minimiza, banaliza, entre otras, en y por medio de los medios masivos de comunicación. Tal y como lo hizo la ciudad de Nueva York y la GSA en particular, con la escultura de Richard Serra.

Tilted Arc falló en su intento por convertir el arte y el espacio públicos en bienes comunes. No obstante,

Serra did not cause the deadness and unusability of Federal Plaza, but he did make it manifest. As Roberta Smith observed in defending *Tilted Arc*, “It is not wide entertainment and it is not an escape from reality, but it does ask you to examine its own reality, its scale, its material, its tilted sweep, and so the other things around it”. This may well be a proper function of a public artwork, to provoke critical reflection and dialogue on the space it occupies...⁸⁰

Aunque la obra no logró su cometido, durante las audiencias que se realizaron en marzo de 1985, quienes la defendieron –entre ellos, artistas, críticos, teóricos e historiadores del arte- pusieron de manifiesto lo siguiente: 1) la Plaza Federal es un bien público pero no común, por lo tanto, 2) es abierta sólo en apariencia; 3) porque es controlada, regulada y vigilada por los intereses políticos y económicos involucrados, que 4) se verían entorpecidos u obstaculizados si la plaza fuera común; 5) porque, entonces, el público en general y sus trabajadores en particular podrían realmente no sólo apreciarla sino también disfrutar de su tiempo libre.

Pero, ¿cuál era el trasfondo de las opiniones hechas en contra de *Tilted Arc*? Según Horowitz,

the demand for a usable public space expressed in the opposition to *Tilted Arc* was thus really a demand for a symbolic space, a *fantasy center of an imaginary city, secured, mall-like, and heavily surveilled*. It was this demand so useful to an urban policy leaning toward privatization, the abandonment of the city to a destiny determined by corporate and financial capital, and the elimination of, precisely, spaces for criticism of that tendency, which was staged as a public outcry...⁸¹

⁸⁰ [Serra no provocó la muerte y la inutilizabilidad de la Plaza Federal pero sí lo hizo evidente. Como observó Roberta Smith al defender a *Tilted Arc*, “No es puro entretenimiento y no es un escape de la realidad, pero sí te pide que examines su propia realidad, su escala, su material, su curva y así otras cosas a su alrededor”. Ésta bien podría ser una función adecuada de una obra de arte pública, provocar la reflexión crítica y el diálogo sobre el espacio que ocupa...] (Gregg M. Horowitz, *Op. cit*, p.13. Traducción propia)

⁸¹ [la demanda por un espacio público servible expresada en la oposición a *Tilted Arc* fue de este modo realmente una demanda por un espacio simbólico, *el centro de fantasía de una ciudad imaginaria, segura, tipo centro comercial, y fuertemente vigilada*. Fue esta demanda tan útil a una política urbana que se inclinaba hacia la privatización, el abandono de la ciudad a un destino determinado por el capital corporativo y financiero, y la eliminación de, precisamente, espacios para la crítica de esa

En este sentido, esos otros propósitos para los cuales decían, sus detractores, que podía servir la plaza eran producto de la imaginación, de los deseos que en ella proyectaron y de los que se apropió y mercantilizó el capitalismo tardío; cuya tendencia en la actualidad es no dejar lugar a la crítica ni a la reflexión. Por el contrario, "...la lucha por el derecho a la ciudad se enfrenta a los poderes del capital que se nutre despiadadamente de las rentas derivadas de la vida en común que otros han producido..."⁸² Derecho que debe ser reclamado por el común de la gente que construye su ciudad a diario.

Pero, ¿cómo la gente construye la ciudad en la que vive? Usándola, apropiándosela, inventándola, trazándola, diseñándola, etc; ya mencionamos y explicamos anteriormente sólo algunos de los usos políticos que existen, ahora, revisemos algunos usos de otro tipo: cultural.

Las formas en las que se expresa la cultura que aquí nos interesan son las que están relacionadas directamente con las artes. Son tres las formas más comunes: ferias, festivales y bienales; ferias las hay de libros, festivales de cine y las bienales – generalmente- suelen estar dirigidas a uno u otro tipo de arte o género artístico. No obstante, quienes se apropian de la ciudad por períodos de tiempo establecidos mediante estas tres formas son las industrias culturales y el mundo del arte.

Entonces, ¿cómo se apropian artísticamente de ella sus habitantes? De las mismas maneras que ya mencionamos más arriba, que son: marchas, mítines, asambleas, convocatorias y plantones; en las que realizan una amplia gama de actividades culturales y/o artísticas, desde lecturas en voz alta, obras de teatro, talleres hasta performances. Sin embargo, éstas no son las únicas, otras formas de arte callejero

tendencia, que fue escenificada como una protesta pública...] (*Ibid.* Nota: las cursivas son mías. Traducción propia)

⁸² David Harvey, *Ciudades rebeldes*, p.123

son: representaciones teatrales como las que realizan los mimos y payasos, actos circenses como los que realizan los malabaristas, acróbatas, escupe-fuego, entre otros; la música como la que interpretan y/o crean los músicos convencionales – aquéllos que cantan y/o tocan algún instrumento, ya sea que tengan una formación académica o sean autodidactas- y no convencionales, por ejemplo, los que la producen a partir de copas de cristal u otro tipo de materiales. Los murales, pintas, *tags*, “bombas”, *graffitis*⁸³, esténciles (*stencils*), calcomanías (*stickers*), entre otros; son también modos mediante los cuales los habitantes de una ciudad se apropian de ella artísticamente. Tanto los usos políticos como culturales de la ciudad se hacen en colectividad, de modo tal que, generalmente no están reglamentados y la mayoría de las veces atentan contra las normas establecidas; convirtiéndola así en una ciudad rebelde.

La fragmentación de la *Federal Plaza* y el espacio social

A través de *Tilted Arc*, Richard Serra intentó reclamar un derecho que se supone todos –habitantes y visitantes- deberían tener, el derecho a la ciudad; sin embargo, no lo logró. ¿Por qué? Uno de los factores principales que jugó en su contra fue el espacio. En relación a éste, la especificidad del sitio terminó convirtiéndose en una de las piezas claves del juego. Al respecto, Douglas Crimp afirma:

The site-specific works do not, however, accommodate themselves to the spaces of galleries and museums. Rather they strain against the limits of what is possible, or even thinkable, within those spaces. Serra’s working always at the threshold of the possible –visually, structurally, ideologically- discloses the very real limitations imposed on artistic practice by these fundamentally nineteenth-century institutions of bourgeois culture...⁸⁴

⁸³ Para más información y un análisis crítico sobre este tema véase la Tesis de Maestría de Francisco de Parres Gómez. (“*Entre la clandestinidad y las altas esferas: street art*” (*Estéticas de la ruptura en el espacio urbano moderno*). Xalapa: Universidad Veracruzana. Facultad de Antropología, 2015.)

⁸⁴ [Los trabajos de sitio-específico no se adaptan ellos mismos a los espacios de las galerías y los museos. Sino que ejercen presión sobre los límites de lo que es posible, o incluso pensable, dentro

En efecto, *Tilted Arc* no sólo evidenció que el arte y los espacios públicos en realidad no lo eran, sino también que el artista no tenía control alguno sobre la especificidad del sitio. La *Federal Plaza* se localiza en el llamado Distrito Cívico (*Civic Center*), que está compuesto por: el Ayuntamiento de Nueva York (*City Hall*), la Comisaría Central de Policía (*One Police Plaza*), el Edificio Municipal de Manhattan, tribunales, entre otros. Este distrito limita al oeste con Broadway, al norte con *Chinatown* (Barrio Chino), al este con el Río del Este y el Puente de Brooklyn, y al sur con el Distrito Financiero. La mayoría de las actividades que se llevan a cabo en el Distrito Cívico son gubernamentales, sin embargo, también se realizan actividades industriales, jurídico-legales y de entretenimiento.⁸⁵

Después del desmantelamiento de *Tilted Arc*, la GSA le encargó el rediseño de la Plaza Federal a la reconocida arquitecta del paisaje Martha Schwartz.

Completed in 1997, the plaza is an open space with distinctive features such as the six-foot tall, grassy hemispherical topiaries. Hand rails with spiral designs run along the stairs leading from the street level to the plaza. Schwartz used bright colors in components of her design, such as green curvilinear benches placed in a serpentine pattern around the topiaries and orange mesh trashcans...⁸⁶

Este nuevo diseño de la Plaza que la cubrió en su totalidad con arquitectura del paisaje no deja lugar a futuras obras de arte público ni controversias, como lo hizo en la década de los ochenta.⁸⁷

de esos espacios. El trabajo de Serra que está siempre en el umbral de lo posible –visual, estructural e ideológicamente- revela las limitaciones reales que son impuestas a la práctica artística por estas instituciones fundamentalmente decimonónicas de la cultura burguesa...] (Douglas Crimp, *Op. cit.*, p. 75. Traducción propia)

⁸⁵ Véase Anexo 3, Figura 1

⁸⁶ [Terminado en 1997, la plaza es un espacio abierto con rasgos distintivos tales como los arbustos hemisféricos de 1.8 m de altura. Pasamanos con diseños en espiral corren a lo largo de las escaleras que van desde el nivel del suelo a la plaza. Schwartz utilizó colores brillantes en los componentes de su diseño, tales como bancas verdes curvilíneas situadas en un patrón serpentino alrededor de los arbustos y botes de basura de malla naranja...] (Administración General de Servicios. "Jacobs Javits Federal Building and James Watson Court of International Trade, New York, NY" Disponible en: <http://www.gsa.gov> [Consultado el 31 de Julio de 2014]. Traducción propia)

⁸⁷ Véase Anexo 3, Figura 2 y Figura 2.1

Entonces, ¿cuál era la opinión de Richard Serra respecto a la especificidad del sitio?

En 1989, dijo lo siguiente:

As I pointed out, *Tilted Arc* was conceived from the start as a site specific sculpture and was not meant to be “site-adjusted” or...“relocated”. Site-specific works deal with the environmental components of given spaces. The scale, size, and location of site-specific works are determined by the topography of the site, whether it be urban or landscape or architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site.⁸⁸

A este respecto, Richard Serra manifiesta una profunda ambigüedad, la cual es notable en el transcurso de las opiniones tuyas que hemos citado con anterioridad. Quienes rompen con dicha ambigüedad son los críticos, teóricos e historiadores del arte que lo defendieron a él y a *Tilted Arc*; y lo hicieron al decir, y esto hay que dejarlo en claro, que hacer evidente que la *Federal Plaza* era un sitio que propiciaba la exclusión en vez de la inclusión; no significa que el espacio público esté libre de problemas, sino todo lo contrario, la inclusión implica también la interrelación de voces en conflicto y de la cual surge(n) la(s) diferencia(s); disfunción que es constitutiva del espacio público. Aunque es Serra quien se opuso a la definición predominante que idealiza el espacio público al considerarlo un modelo de armonía e unidad social, son sus defensores quienes lo expresaron abiertamente en las audiencias y en sus escritos, donde explican que dicha definición es tan sólo un mito porque es en los espacios públicos donde se observan las divisiones, exclusiones y la fragmentación social; así como las contradicciones existentes.

⁸⁸ [Como lo señalé, *Tilted Arc* fue concebida desde el principio como una escultura de sitio específico y no fue diseñada para “adaptarse al sitio” o ser “reubicada”. Las obras de sitio-específico tratan con los componentes medioambientales de dichos espacios. La escala, el tamaño, y la ubicación de los trabajos de sitio-específico están determinados por la topografía del lugar, aunque sea un recinto urbano, no-urbano o arquitectónico. Las obras se convierten en parte del sitio y reestructuran tanto conceptual como perceptivamente la organización del mismo.]

(Richard Serra citado en Miwon Kwon. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Estados Unidos: Massachusetts Institute of Technology, 2004, p.12. Traducción propia)

Para Serra no era posible separar los aspectos físicos del sitio de los aspectos formales de la obra porque, según Miwon Kwon, se proponía retar el hermetismo idealista del objeto artístico autónomo al desviar su significado hacia el espacio de su presentación.⁸⁹ Motivo por el cual, Serra afirmaba que

...the historical concept of placing sculpture on a pedestal was to establish a separation between the sculpture and the viewer. I am interested in a behavioral space in which the viewer interacts with the sculpture in its context...Space become the sum of successive perceptions of the place. The viewer becomes the subject.⁹⁰

Para él, si la obra de sitio específico hacía que el espectador se enfrentara a la obra y su emplazamiento, se produciría un espacio social que estaría constituido de los múltiples puntos de vista que en él convergían.

It is against this prevailing definition of site specificity –one of unified and useful urban design, imagined as a model of social harmony and unity- that Richard Serra proposed a counterdefinition with his massive, wall-like steel sculpture *Tilted Arc*...In any case, as critics Rosalyn Deutsche and Douglas Crimp have separately affirmed, Serra indeed proposed an interruptive and interventionist model of site specificity, quite explicitly opposed to an integrationist or assimilative one.⁹¹

En este sentido, sus defensores tenían razón cuando decían que había irrumpido e intervenido la *Federal Plaza*. Pero, ¿de qué maneras *Tilted Arc* irrumpió e intervino en la *Federal Plaza*? Principalmente, de dos maneras que fueron:

⁸⁹ *Ibidem.* p.13

⁹⁰ [...el concepto histórico de situar a la escultura en un pedestal era para establecer la separación entre la escultura y el espectador. Yo estoy interesado en un espacio de comportamiento en donde el espectador interactúa con la escultura en su contexto...El espacio se convierte en la suma de sucesivas percepciones del lugar. El espectador se convierte en el sujeto.] (Jstor [base de datos]. Richard Serra, "Art and Censorship", *Critical Inquiry*, Vol.17, No.3, Primavera 1991, pp.574-581, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1343799> [Consultado el 16 de marzo de 2014]. Traducción propia)

⁹¹ [Es en contra de esta predominante definición de especificidad de sitio –una de un diseño urbano útil e unificado, imaginado como un modelo de armonía y unidad social- que Richard Serra propuso una contradefinición con su escultura *Tilted Arc*, masiva, tipo pared de acero...En cualquier caso, como han afirmado por separado los críticos Rosalyn Deutsche y Douglas Crimp, Serra en efecto propuso un modelo de especificidad de sitio irruptivo e intervencionista que se oponía explícitamente a uno integracionista o asimilativo.] (Miwon Kwon, *Op. cit.*, pp. 72-73. Traducción propia)

- 1) Cuestionar el papel que desempeñaba la *Federal Plaza* no sólo a nivel nacional sino también en todos los ámbitos de la vida cotidiana. "...Serra envisions not a relationship of smooth continuity between the art work and its site but an antagonistic one in which the art work performs a proactive interrogation –“manifest[s] a judgment” (presumably negative) - about the site’s sociopolitical conditions...”⁹² A través de *Tilted Arc*, Serra trató de demostrar cómo y por qué la Plaza Federal mantenía el *status quo* político y económico de la conservadora era reaganiana.

- 2) Hacer evidente que la *Federal Plaza* era un sitio que propiciaba la exclusión en vez de la inclusión de las distintas voces que en ella coexistían, tal y como lo harían en cualquier otro espacio público.

...Indeed, rather than fulfilling an ameliorative function in relation to the site, *Tilted Arc* aggressively cut across and divided it. (No seating, shading, or other physical accommodations here). In doing so, as proponents of the sculpture have pointed out, *Tilted Arc* literalized the social divisions, exclusions, and fragmentation that manicured and aesthetically tamed public places generally disguise. In destroying the illusion of Federal Plaza as a coherent spatial totality, Serra underscored its already dysfunctional status as a public space.⁹³

⁹² [...Serra visualiza no una relación de una amigable continuidad entre la obra de arte y su sitio sino una antagónica en donde el objeto artístico lleva a cabo un interrogatorio proactivo – “manifiesta un juicio de valor” (presumiblemente negativo)- sobre las condiciones sociopolíticas del sitio...](Miwon Kwon, *Op. cit.*, p.74. Traducción propia)

⁹³ [...En efecto, en vez de cumplir una función benéfica en relación al sitio, *Tilted Arc* lo atraviesa y divide. (No hay aquí bancos, sombra, ni otros asientos físicos). Al hacer esto, como los defensores de la escultura han remarcado, *Tilted Arc* explicita las divisiones, exclusiones y fragmentación social que manifiesta y estéticamente domina el usual disfraz de los espacios públicos. Al destruir la ilusión de la Plaza Federal como una totalidad espacial coherente, Serra revela su ya de por sí disfuncional estatus como espacio público.] (*Ibidem*. Traducción propia)

Si observamos la Figura 1.1(Anexo 4), Kwon tiene razón cuando afirma que *Tilted Arc* agresivamente atraviesa y divide la *Federal Plaza*, nótese que está colocada en dirección contraria al diseño de su traza⁹⁴; al hacerlo literalmente está poniendo al descubierto los mecanismos de funcionamiento que se ocultan detrás de la imagen que proyecta.

Un espacio abierto sólo en apariencia, rodeado en parte por edificios gubernamentales; sin vegetación ni lugares para sentarse a disfrutarlo, fueron sólo algunos de los mecanismos que impedían la conversión de la *Federal Plaza* en un sitio de esparcimiento y convivencia, lo cual evidenciaba su disfuncionalidad como espacio público. Puesto que sólo fue diseñado para que la gente pasara a través de él y no lo utilizara como punto de reunión.

Thus, in Serra's practice, site-specificity is constituted as a precise discomposure between the art work and its site. And this discomposure...is intended to bring into relief the repressed social contradictions that underlie public spaces, like Federal Plaza, rendering them perceptible, thus knowable, to the viewing subjects of the sculpture.⁹⁵

Esta no adecuación, de la que habla Kwon, es evidente si comparamos no sólo la obra de arte con la totalidad del sitio sino también si comparamos, en particular, su forma con la de los edificios circundantes. La ligera curvatura de *Tilted Arc* contrasta notoriamente con lo cuadrado de aquéllos, de tal manera que, interviene la *Federal Plaza* al provocar una ruptura formal, visual y discursiva.

⁹⁴ Véase Anexo 4, Figura 1.1

⁹⁵ [Sin embargo, en la práctica de Serra, la especificidad de sitio se constituye como una particular no adecuación entre la obra de arte y su sitio. Y esta no adecuación...tiene la intención de poner de relieve las contradicciones sociales reprimidas que subyacen en espacios públicos, como la Plaza Federal, haciéndolas perceptibles, incluso conocibles, a aquellos sujetos espectadores de la escultura.] (Miwon Kwon, *Op. cit.*, p.75. Traducción propia)

La división física del sitio que generó *Tilted Arc*, tuvo como principal objetivo ir en contra del discurso oficial al poner de manifiesto las exclusiones sociales existentes a causa del poder y el control que el Estado tiene sobre los espacios públicos; lo cual provocó inevitablemente su fragmentación. Por una parte, *Tilted Arc* fragmentó intencionalmente la *Federal Plaza* al atravesarla y dividirla; y por la otra, demostró que la fragmentación del espacio también es una característica de la posmodernidad. Aunque es esta fragmentación del espacio la que no le permite al sujeto-espectador aprehenderlo en su totalidad y, en consecuencia, no es capaz de intervenir activamente en él; para hacerlo suyo, expresándose en o por medio de él; en el caso de Serra sucedió lo contrario, pues supo utilizarla a su favor; porque revirtió sus efectos cuando el sujeto-espectador intervino activamente en la *Federal Plaza*, constituyendo así una práctica artística posmoderna pero *de oposición*.

De camino a la confrontación...

Para comprender a Serra y su intención de confrontar al espectador con la obra y ésta, a su vez, con su sitio es indispensable que revisemos cuál fue el lugar que le otorgó a aquél y que parece responder a los términos en los que el arte minimalista⁹⁶ establece la relación entre la obra y su receptor.

⁹⁶ Con el propósito de comprender cómo repercutió la formación académica del artista y la posterior clasificación que el mundo del arte hizo de él y su obra -correspondiente al estilo artístico de los años sesenta conocido como "minimalismo"- en la postura que adoptó respecto a la figura del espectador, por una parte; y por otra, respecto a la relación entre ésta y la obra, haremos referencia al arte minimalista, y lo haremos en base a los términos de Hal Foster, quien afirma que; ...con el minimalismo la escultura deja de estar apartada, sobre un pedestal o como arte puro, sino que se relocaliza entre los objetos y se redefine en términos de lugar. En esta transformación el espectador, negado el seguro espacio soberano del arte formal es devuelto al *aquí y ahora*; y en vez de a escudriñar la superficie a fin de establecer un mapa topográfico de las propiedades de su medio, a lo que se ve impelido es a explorar las consecuencias perceptuales de una intervención particular en un lugar dado... (Hal Foster. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001, p.42. Nota: las cursivas son mías)

De acuerdo con Douglas Crimp, "minimal art had launched an all-out attack on the prestige of the artist, granting that prestige instead to the spectator, whose copresence with the minimal object is necessary for its completion..."⁹⁷ Antes de continuar dejemos en claro dos cosas, primero, no se entiende a qué se refiere Crimp cuando habla sobre el prestigio del artista; ¿se refiere al prestigio que el arte minimalista le confiere teóricamente o al prestigio que le es dado por las industrias e instituciones del mundo del arte?, de cualquier manera, parece insinuar que ese prestigio, ya sea el del artista o el del espectador, coloca siempre a uno por encima del otro; porque nunca están al mismo nivel. Segundo, y a diferencia de lo que ha dicho Crimp, aun cuando el espectador es partícipe de la realización del objeto artístico, no le pone fin, es decir, la obra de arte nunca se agota, nunca está completa porque se encuentra siempre en un estado de constante transformación. Dicho esto y volviendo a la pregunta que nos planteamos, tal y como lo afirma Crimp, el arte minimalista le cedió al espectador el lugar que antes ocupara el artista en relación a la obra de arte; la cual requería más que de la copresencia de aquél, su colaboración –porque el estar presente, aunque sea sólo contemplando, implica involucrarse con ella- para que se la considerara "terminada", a nivel de su significado.

Este hecho no fue bien visto ni bien recibido por todos, al respecto, Douglas Crimp nos dice:

En este sentido, la "escultura" minimalista de los años sesenta sufrió la reconfiguración de sus propias bases, lo que la colocó –formal y teóricamente- entre una ruptura con las prácticas y discursos sobre la escultura moderna tardía y una introducción –o prefiguración- a las prácticas y discursos posmodernos.

⁹⁷ [el arte minimalista ha lanzado un ataque completo en relación al prestigio del artista, proporcionándole en cambio ese prestigio al espectador, cuya copresencia alrededor del objeto minimalista es necesaria para que esté terminado...](Douglas Crimp, *Op. cit.*, p.71. Traducción propia)

In Michael Fried's attack on minimalism, he castigated those Works as things which "must somehow *confront* the beholder –they must, one might almost say, be placed not just in his space but in his *way*"-. Fried opposed this confrontation whereby the beholder is made part of the situation of the work –"the situation itself *belongs* to the beholder- it is *his* situation"- because it contravened what for Fried was the necessary condition of modernist art, the *exclusion* of the beholder. For as soon the beholder is admitted, the work's idealism collapses; the privatized, disinterested contemplation of the work gives way to public confrontation. Serra's recent work [*Tilted Arc*] is in this sense truly public. It aggressively occupies public space, openly confronts its public.⁹⁸

Además de romper con uno de los cánones establecidos por el modernismo, según Fried, la exclusión del espectador, Richard Serra se propuso integrar al público en un diálogo abierto e ininterrumpido -primero- con *Tilted Arc*, y después a través de él con la ciudad de Nueva York, en particular, con la *Federal Plaza*. No obstante, Serra no logró que se produjera dicha retroalimentación entre el espectador, la obra y su sitio; pero ésta sí tuvo lugar entre sus defensores, varios de los cuales incluso escribieron sobre ella.

A continuación contrastaremos dos perspectivas y dos propuestas distintas que nos servirán para estudiar al espectador en relación a la obra. La primera de éstas es la de Adolfo Sánchez Vázquez, quien en su trabajo titulado *De la Estética de la*

⁹⁸ [En el ataque de Michael Fried al minimalismo, él castigó aquellos trabajos como cosas que "deben de alguna manera *confrontar* al espectador –ellos deben, uno podría casi decir, ser colocados no sólo en su espacio sino también en su *camino*"-. Fried se opuso a esta confrontación por la cual el espectador se hace parte de la situación del trabajo –"la situación misma le *pertenece* al espectador – es *su* situación"- porque ésta contradecía lo que para Fried era la condición necesaria del arte modernista, la *exclusión* del espectador. En el momento en el que el espectador es admitido, el idealismo del trabajo colapsa; la contemplación desinteresada e individual del trabajo da lugar a la confrontación pública. El trabajo reciente de Serra [*Tilted Arc*] es en este sentido verdaderamente público. Agresivamente ocupa el espacio público, abiertamente confronta a su público.] (*Ibidem.*, p.78 Nota: las cursivas son del autor. Traducción propia)

*recepción a una Estética de la participación*⁹⁹ sostiene que la Estética de la participación debe tender hacia la socialización de la creación, es decir, hacia la integración del espectador –receptor- en la ampliación, enriquecimiento y transformación de la obra de arte por medio de una vinculación activa y creadora.

La primera crítica que Sánchez Vázquez le hizo a la teoría de la recepción propuesta por Jauss e Iser en 1960 fue: "... ¿Cuál sería en esa pluralidad [de lecturas], la recepción adecuada? O, acaso ¿todas tendrían la misma validez?..."¹⁰⁰ A lo que responde negativamente, no todas tendrían la misma validez. Para él, la recepción adecuada tendría que ser activa y creadora. Con lo cual, Sánchez Vázquez distingue entre recepción pasiva que él nombra inadecuada o deformada y aquélla que es activa y que denomina adecuada o auténtica. La primera de éstas Sánchez Vázquez la asocia con el arte de masas, promovida por los medios de comunicación y la segunda con el arte de élite.

La segunda crítica, se refiere al énfasis que la Estética de la recepción pone únicamente sobre el aspecto significativo de la obra de arte, cuando ésta también contiene un aspecto formal y otro material o sensible. "...Pero, ¿es posible la participación del receptor que afecte también a sus otros dos aspectos...? De ser posible, ello exigiría la necesidad de pasar de la Estética de la recepción a una estética de la participación..."¹⁰¹ Lo cual es sólo posible en la medida en la que el receptor intervenga prácticamente en el proceso creativo, que no se agota en su resultado, lo que lo convierte en co-autor o co-creador.

⁹⁹ Cabe mencionar que, tal y como el título lo indica, se propone sólo una forma de participación, lo cual no significa que sea la única.

¹⁰⁰ Adolfo Sánchez Vázquez. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 2007, p.74.

¹⁰¹ *Ibidem*. p.79

Sin embargo, advierte que para ello es necesario redefinir tanto a la obra como al autor. La obra, de ser una forma cerrada y completa debe pasar a ser abierta porque de esta manera ofrece múltiples posibilidades de ser interpretada. Para Sánchez Vázquez el tránsito de la Estética de la recepción a una Estética de la participación se dio gracias a la introducción de nuevas tecnologías en la segunda mitad del siglo XX. “Una recepción activa y creadora, en su sentido más amplio, no sólo mental sino práctica puede contribuir a extender la creatividad, hasta ahora concentrada en un sector minoritario, tanto en la producción como en la recepción...”¹⁰² A este proceso, es decir, el tránsito de una estética a otra, Sánchez Vázquez le llamó “socialización de la creación”.

Respecto a ese arte que hace uso de esas nuevas tecnologías, Sánchez Vázquez le adjudica un bajo valor estético pero un alto valor social; al contrario de éste, al arte de élite le confiere un gran valor estético pero un bajo valor social por estar dirigido a un solo sector de la sociedad y ser de difícil acceso. Por lo tanto, considera que el arte de masas contribuye a una recepción superficial que si bien intensifica la intervención práctica, empobrece o limita la intervención significativa; pero que no por ello deja de poseer un alto valor social que permite extender o socializar la creación.

Dos críticas que se le podrían hacer a la propuesta de Sánchez Vázquez serían: ¿Cuál es ese “gran arte” que diferencia del arte de masas? Para Sánchez Vázquez el “gran arte” –el arte con mayúscula- es uno solo, pues no habla de las artes; se refiere sobre todo a la pintura que fue realizada y concebida por los grandes artistas desde el Renacimiento hasta las vanguardias, obras cuyo alto valor estético las coloca en museos y galerías. Y ¿quién le atribuye valor estético a una obra de

¹⁰² *Ibidem.* p.88

arte?, ¿es un valor que varía de acuerdo al tiempo y el espacio de quien lo atribuye?

Sin la apertura del diálogo entre el artista, la obra y el espectador, éste sería incapaz de identificarse con aquéllo que está siendo dicho por la obra; lo cual resulta indispensable para llevar a cabo el proceso de socialización de la creación, porque a partir de lo que le es dado, el espectador es capaz de completar aquellos “espacios vacíos” al atribuirle un sentido y significado a la obra de arte.

Para contrarrestar el efecto del arte de masas cuyos productos mantienen enajenado al hombre y, consecuentemente, lo convierten en cosa, incapaz de establecer una relación verdaderamente humana con los objetos artísticos, Sánchez Vázquez propone el establecimiento de un arte popular. Sin embargo, ¿qué debe entenderse por arte popular?

Para responder a esta pregunta revisemos el problema planteado tanto por Asa Briggs como Peter Burke, Dai Smith, Jeffrey Richards, Roger Chartier y Stephen Yeo, que es cómo determinar la importancia y establecer la ambigüedad de los conceptos “popular” y “cultura”, cuyas definiciones habrán de condicionar la del concepto “cultura popular”.¹⁰³ Aunque cada uno de estos autores define de manera diferente estos tres conceptos, todos ellos coinciden en que la cultura popular se distingue de la “alta cultura” o “cultura de élite”. Y es Peter Burke quien pone énfasis en lo que las diferencia. “Donde la alta cultura pone “arte”, la cultura popular pone “artefactos”...Donde la alta cultura pone “literatura, teatro, música”,

¹⁰³ Aunque estos autores hacen referencia a la “cultura popular”, se entiende que el arte popular forma parte integral de ésta.

la cultura popular pone “actuaciones”...¹⁰⁴ Diferencias que ponen en evidencia el carácter excluyente de la alta cultura y por el contrario, lo incluyente que es la cultura popular; ya que se trata de un sistema abierto, extraoficial e informal¹⁰⁵

Para Briggs como para Smith, la cultura popular está íntimamente relacionada con la “cultura material” de la sociedad en su conjunto. En cambio, Chartier plantea entender la cultura como “apropiación” por parte de las élites y los grupos subordinados; mientras que, Yeo propone entenderla como “asociación”, los modos en que la gente se asocia en sociedad. Ambas propuestas son innovadoras porque, aunque no lo dicen explícitamente, el elemento que subyace en las dos es el de “identidad”; entender la cultura en estos términos es fundamental para comprender cómo un pueblo o un grupo dentro de éste “hace suyo” formas, prácticas, tradiciones, costumbres, objetos e imágenes y cómo por medio de éstas se “asocia” a otro(s).

Tanto la producción como el consumo de objetos artísticos, se inscriben en una sociedad capitalista; ¿cómo pueden escapar a ella? Según Sánchez Vázquez, este escape es sólo posible si a la obra de arte se le priva de su cuerpo físico, sensible, material que la hace objeto de venta, compra y contemplación; posibilidad que ofrece el arte conceptual, sin embargo, esa idea o concepto no deja de ser mercantilizable. Otra forma es atribuirles un carácter efímero a esos objetos, no obstante, vistos como un espectáculo son fácilmente comercializables, advierte Sánchez Vázquez. Por lo tanto, dice él que sólo en una sociedad alternativa, donde la producción y el consumo de obras de arte no esté controlada por las fuerzas de poder actuales, esto será posible.

¹⁰⁴ Peter, Burke. “¿Qué es la historia de la cultura popular?” en: Briggs Asa, Dai Smith et al. “¿Qué es la historia de la cultura popular?”, *Historia Social*, Número 10, primavera-verano, 1991, p.154

¹⁰⁵ *Ibidem*.

Otra crítica que se le podría hacer a esta propuesta es: los objetos artísticos no podrán “escapar” de la sociedad capitalista en la que se inscriben sólo mediante un cambio político y económico, porque también se necesita de un cambio social y cultural. Es decir, para que las fuerzas de poder actuales –industrias culturales e instituciones educativas y culturales- no controlen en su totalidad la producción y el consumo de obras de arte es necesario que la propia sociedad se encargue de crear y gestionar su propia cultura, sin permitir que agentes externos a ella decidan cómo regular su producción y consumo. Para lo cual es fundamental que la sociedad en su conjunto genere los mecanismos mediante los cuales cualquier persona pueda tener un libre acceso a la cultura, de esta manera seremos capaces de decidir cómo producirla, distribuirla y consumirla; sólo así podremos evitar que las fuerzas de poder actuales conviertan a la cultura en un medio de exclusión social.

Según Sánchez Vázquez, si los medios de comunicación que difunden masivamente productos artísticos y que no permiten la apertura del diálogo entre éstos y sus consumidores, al mantenerlos en un estado de enajenación permanente pues así garantizan la obtención de los más altos beneficios, fueran utilizados por aquella “inmensa mayoría” (no enajenada) con propósitos diferentes a los de las leyes de la economía de mercado; es decir, sin fines de lucro como la creación de obras de arte de fácil acceso –tanto práctico como teórico- para la concientización no sólo sobre la función social de las artes sino también sobre la falta de una auténtica sensibilidad humana, se llevaría a cabo una radical transformación de la sociedad en su conjunto.

No obstante, en palabras de la Dra. Cristina Ratto, el arte como medio e instrumento del cambio social es un concepto fundamental de la vanguardia moderna, ¿la actitud posmoderna no implica la banalización de estos postulados?, para responder a su pregunta debemos retomar la distinción que hace Hal Foster entre el posmodernismo de resistencia y el de reacción. Éste último que, según Foster, repudia al modernismo sí implica la banalización de sus postulados. Para el mantenimiento del *status quo*, el posmodernismo de reacción utiliza al arte como medio e instrumento de control.

Por el contrario, el posmodernismo de resistencia se propone no sólo una revisión crítica del modernismo sino también el rescate de algunos de sus postulados. Motivo por el cual, también considera al arte como medio e instrumento del cambio social y un ejemplo de ello es *Tilted Arc*.

Ya explicamos la propuesta de Sánchez Vázquez, ahora, revisemos la segunda postura que es la de Jacques Rancière, cuya propuesta sobre *El espectador emancipado* consiste en trazar una alternativa al problema que plantea la conversión del espectador pasivo en activo; problema que implica la reducción de la distancia entre uno y otro.

¿Pero no podríamos invertir los términos del problema preguntando si no es justamente la voluntad de suprimir la distancia la que crea la distancia? ¿qué es lo que permite declarar inactivo al espectador sentado en su asiento, sino la radical oposición previamente planteada entre lo activo y lo pasivo? ¿Por qué identificar mirada y pasividad, sino por el presupuesto de que mirar quiere decir complacerse en la imagen y la apariencia, ignorando la verdad que está detrás de la imagen y la realidad fuera del teatro? ¿Por qué asimilar escucha y pasividad sino por el prejuicio de que la palabra es lo contrario de la acción? Estas oposiciones – mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad- son todo menos oposiciones

lógicas entre términos bien definidos...Son alegorías encarnadas de la desigualdad...¹⁰⁶

Para Rancière, una solución al problema es la emancipación del espectador, ésta

...comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares...¹⁰⁷

Esta solución propone cuestionar las oposiciones que sustentan la brecha que la estructura de la dominación y la sujeción ha creado entre el espectador pasivo y el activo. Según Jacques Rancière, la mirada es en sí misma una acción; por lo tanto, todo espectador –en tanto que mira- actúa, cuando aprende de y aprehende el mundo que le rodea.

En ese poder de asociar y disociar reside la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. Ser espectador no es la condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nodos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos en primer lugar la distancia radical, en segundo lugar la distribución de los roles, y en tercero, las fronteras entre los territorios. No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que obra en el ignorante y la actividad propia del espectador.

¹⁰⁶ Jacques Rancière. "El espectador emancipado" en: *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010, pp.18-19

¹⁰⁷ *Ibidem.*, pp. 19-20

Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.¹⁰⁸

Según la propuesta de Rancière, debería eliminarse la distancia que separa al actor del espectador, una vez que ésta desaparece, también lo hace la diferencia de posiciones entre un punto de vista y otro; en el entendido de que actor y espectador son, ambos, hombres de acción, en igualdad de condiciones. Todo hombre de acción es maestro y alumno al mismo tiempo. Sin embargo, la emancipación del espectador no radica únicamente en los procesos de enseñanza-aprendizaje que se llevan a cabo sino también en la multiplicidad de direcciones, sentidos y significados que les sean dados.

Después de haber explicado ambas posturas y propuestas, podemos concluir que la destrucción de *Tilted Arc* debido a su desmantelamiento y posterior abandono en un depósito de Brooklyn demostró que, en la medida en la que los espectadores eran confrontados, se volvían conscientes de que podían y debían tomar una postura –cualquiera que ésta fuera- frente a y en ese espacio -la *Federal Plaza* - denominado público, la cual implicaba llevar a cabo una acción, en este sentido podemos afirmar que *Tilted Arc* sí cumplió su objetivo como obra de arte de sitio específico; aunque no logró sobrevivir a los embates del tiempo y el espacio posmodernos.

¹⁰⁸ *Ibidem.*, pp. 23

III *Villa Victoria*, una experiencia esquizofrénica

Inside “Villa Victoria”...

En 2002, la Bienal de Arte de Londres le abrió sus puertas al público, entre las obras participantes estuvo *Villa Victoria* de Tatsurou Bashi –nombre que el artista japonés eligió para dicho evento-.¹⁰⁹ La obra consistió en la construcción y edificación de un hotel funcional de cinco estrellas alrededor del monumento a la Reina Victoria, al cual los espectadores tuvieron acceso por medio de unas escaleras. La fachada se compuso de cuatro paredes y el techo. Al interior, el espectador era recibido –como en cualquier hotel– por el/ la recepcionista, situado detrás de un escritorio. Pasando la recepción se encontraba la habitación con el monumento a la Reina Victoria en el medio de ésta, de un lado estaba la cama y del otro, un sillón junto a la ventana. En un espacio aparte estaba el baño completamente funcional, con excusado, lavabo y regadera. Sin embargo, sólo los espectadores que pagaron pudieron hospedarse en él y hacer uso de sus instalaciones.

La Bienal de Arte [Contemporáneo]¹¹⁰ de Londres está dedicada principalmente a la pintura, la escultura y el dibujo contemporáneos y se lleva a cabo cada dos años en King’s Road, Chelsea. Según su propia visión se trata de ofrecer: una exhibición *tipo museo*¹¹¹, donde la curaduría está a cargo del Museo de Arte Chianciano y la Compañía Arte Gagliardi y asociados.

¹⁰⁹ Véase Anexo 5, Figura 1 y 1.1

¹¹⁰ El arte contemporáneo para esta Bienal abarca desde los géneros tradicionales –pintura, escultura y dibujo– hasta las más recientes manifestaciones, principalmente, todas aquéllas que hacen uso de las nuevas tecnologías. Sin embargo, el medio no es el único criterio que la Bienal establece para determinar si el arte es contemporáneo o no, la proyección de los artistas es el otro; es decir, mientras más obras y exposiciones –colectivas e individuales y/o nacionales e internacionales– tengan en sus portafolios es mejor; de acuerdo con la visión de la Bienal, lo contemporáneo está dado por el lugar que esos artistas ocupan en el *mainstream* del arte.

¹¹¹ El museo es una de las muchas industrias culturales que controlan la producción, distribución y consumo de obras de arte a través de una rigurosa selección, clasificación y presentación de las

No es temática, para permitir que todos los movimientos artísticos tengan la oportunidad de presentarse. No obstante, la única restricción es el medio, además de los ya mencionados más arriba, también están incluidas las artes aplicadas y el arte digital, sin embargo, dejan en claro que dicha restricción no se basa en la opinión que del arte tienen los organizadores (curadores); por medio de ésta buscan garantizar que los espectadores disfruten de una *estimulante y coherente exhibición*.¹¹²

La Bienal se ha propuesto este objetivo "...para negar la heterogeneidad del museo, para reducirlo a un sistema o serie homogéneos..."¹¹³ La coherencia que se supone deriva de esa homogeneización es puesta en cuestión, según Crimp, porque "mediante la tecnología reproductora el arte posmodernista prescinde del aura. La ficción del sujeto creador cede el sitio a la franca confiscación, la toma de citas y extractos, la acumulación y repetición de imágenes ya existentes. Se socavan así las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales para el discurso ordenado del museo..."¹¹⁴ En este sentido, la visión de la Bienal intenta demostrar lo contrario; las nociones de originalidad, autenticidad y presencia no son socavadas sino redefinidas en función de los parámetros que rigen actualmente el mercado del arte; para así mantener vigente el discurso ordenado del museo.

mismas. El museo así entendido es, al mismo tiempo, un instrumento del poder que justifica y legitima los discursos oficiales tanto de la teoría como de la historia del arte.

¹¹² Bienal de Arte de Londres, disponible en: <http://www.londonbiennale.co.uk> [Consultado el 7 de agosto de 2014]

¹¹³ Douglas Crimp. "Sobre las ruinas del museo" en: Baudrillard Jean, Douglas Crimp, Hal Foster (selección y prólogo) y otros. *La posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 7ª ed., 2008, p.84.

¹¹⁴ *Ibidem.*, pp.87-89

Pero ¿quién es ese *espectador* al que se dirigen?, claramente no es el público general, sino curadores, galeristas y a todos aquéllos que formen parte del mundo del arte y las instituciones culturales.

The presentation of artwork will be carried out as is done in important museums and institutions, galleries will be able to see the works of new artists and to expand their portfolios; museums curators will be exposed to the art of the world in a setting where the artists are rigorously selected and the exhibition is staged to *maximize the visual impact* of each work.¹¹⁵

En este sentido, es notorio que el principal objetivo de la Bienal de Arte [Contemporáneo] de Londres es la promoción del mismo, una promoción cultural sólo en apariencia; detrás de la cual se esconde una promoción comercial del arte contemporáneo, cuya verdadera intención no es la difusión ni el fomento del arte sino el intercambio de mercancías (obras de arte), entre los organizadores de la Bienal y otros museos y galerías, principalmente. De tal manera que el papel del espectador es reducido al de consumidor.

En otras palabras, la Bienal es un negocio que le permite a sus visitantes/espectadores mantenerse actualizados sobre las últimas tendencias del arte contemporáneo, así como la adquisición mediante la compra del mismo. Aunque las Bienales no dejan de ser una plataforma a través de la cual los artistas dan a conocer sus trabajos y, al mismo tiempo, adquieren reconocimiento y prestigio que muchos utilizan para insertarse en el *mainstream* del mundo del arte, están diseñadas para la compra/venta de obras de arte, porque es el mercado del arte quien dirige su producción, distribución y consumo.

¹¹⁵ [La presentación de las obras de arte se llevará a cabo tal y como se hace en museos e instituciones importantes, las galerías podrán ver los trabajos de nuevos artistas y expandir sus portafolios; los curadores de museos estarán expuestos al arte del mundo en un escenario donde los artistas son rigurosamente seleccionados y la exhibición está construida para *maximizar el impacto visual* de cada trabajo.] (Bienal de Arte de Londres. Disponible en: http://www.londonbiennale.co.uk/our_vision [Consultado el 7 de agosto de 2014] Nota: las cursivas son mías. Traducción propia)

Dicho lo anterior, cabe preguntarnos: ¿quién es Tatsurou Bashi?, ¿qué tipo de arte realiza? y ¿qué tipo de obra es *Villa Victoria*? Tatsurou Bashi –como le llamaremos de ahora en adelante, por ser éste el nombre bajo el cual presentó *Villa Victoria*– nació en Nagoya, Japón en 1960. Entre 1981 y 1984 asistió a la Universidad de Arte Musashino en Tokio, Japón; y cinco años después, de 1989 a 1997 estudió escultura en la Academia de Bellas Artes en Münster, Alemania.¹¹⁶ Si tuviéramos que definir en una sola palabra el tipo de arte que realiza, podríamos decir que sus obras vistas en conjunto pertenecen al arte de instalación.

Sin embargo, no olvidemos su formación académica, pues escultura es el género y el medio artístico que estudió y en el que se instruyó. Entonces ¿qué tipo de obra es *Villa Victoria*? de acuerdo con las restricciones en cuanto al medio establecidas por la Bienal de Arte [Contemporáneo] de Londres, diremos que se trata de una escultura contemporánea, pero ¿no podríamos decir también que, según las especificaciones de la Bienal, es una obra de *arte aplicado*?, si por arte aplicado entendemos, como su nombre lo indica, la aplicación e incluso la transformación o adaptación de un medio tradicional –pintura, escultura o dibujo– a uno nuevo, en consecuencia, *Villa Victoria* sí es una aplicación de lo anterior; por tratarse de una instalación de sitio específico.

...Situating between the 19th-century commercial centre of Liverpool and the majestic maritime buildings on the Mersey stands an imposing monument to empire. In this architectural enclosure, sculptures representing aspects of imperial history surround an elevated plinth, which is sheltered under a ceremonial dome raised up on four sets of four columns. At the centre of all this is a vastly oversized bronze of Queen Victoria. Nishi completely reconfigured this patriotic symbol. He built a structure to surround the whole edifice, enabling the public to

¹¹⁶ Información obtenida de: http://www.arataniurano.com/artists/nishi_tatzu/index_en.php [Consultado el 23 de junio de 2014]

approach the centre of the piece –which now appeared to be an interior room- by a stairway. At the top of the stairs, you entered a lobby and then moved into a hotel suite constructed between the ceremonial columns. The floor was carpeted, the walls papered and everything furnished as for five-star accommodation, complete with bathroom and toilet, bedroom and living area. The elephant in the room was Queen Victoria, whose grossly inflated body stood regally on the red carpet. The Biennial invited people to check in and spend the night with Queen Vic, and it was booked out...¹¹⁷

Así fue como Tatsurou Bashi convirtió a la Reina Victoria en el centro del dormitorio de una habitación de hotel, de lujo; -¿por qué situarla en el centro de la alcoba y no en el de la sala?, ¿acaso el artista asocia la figura de la mujer con la intimidad/privacidad, y no la del hombre?-. Mediante esta transformación, y de acuerdo con Anthony Bond, el artista *reconfigura* el sentido y significado del monumento -¿deliberadamente los trivializa?-. Pero contrario a lo dicho por Bond en la cita anterior, la Bienal no es quien invitaba a la gente a hospedarse con la Reina Victoria, era el mismo artista quien lo hacía; pues esa era su intención: construir una instalación de sitio específico que *funcionara* de la misma manera que lo haría la *experiencia* que te ofrece un *hotel de cinco estrellas*.

¹¹⁷ [...Situado entre el centro comercial de Liverpool del siglo XIX y los majestuosos edificios marítimos del Mersey se ubica un imponente monumento al imperio. En este recinto arquitectónico, esculturas representando aspectos de la historia imperial rodean un pedestal elevado, que está protegido bajo un domo ceremonial elevado en cuatro juegos de cuatro columnas. En el medio de todo esto se encuentra un robusto y monumental bronce de la Reina Victoria. Nishi reconfiguró por completo este símbolo patriótico. Él construyó una estructura que rodea la edificación entera, permitiéndole al público aproximarse al centro de la pieza –que ahora aparenta ser un cuarto interior- por una escalinata. Al término de las escaleras, uno entra a un lobby y después se desplaza a una suite de hotel construida entre las columnas ceremoniales. El piso estaba alfombrado, las paredes empapeladas y todo amueblado tal como un alojamiento de cinco estrellas, completo con excusado y regadera, cama y área de estar. El elefante en la habitación era la Reina Victoria, cuyo grotesco e hinchado cuerpo permanecía sobriamente en la alfombra roja. La Bienal invitaba a la gente a registrarse y pasar la noche con la Reina Vic, y las reservaciones se agotaron...] (Art Gallery New South Gales. Anthony Bond. "Tatzu Nishi", disponible en: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/exhibitions/tatzu-nishi/artist-and-his-work/> [Consultado el 26 de Julio de 2014]. Traducción propia) Véase Anexo 5, Figura 1.2 y 1.3

Aunque todos los hoteles tienen la misma función, ofrecer alojamiento a un determinado costo por un período de tiempo establecido, no todos ofrecen la misma experiencia; ¡porque no es igual un hotel de tres estrellas que uno de cinco!, de ahí que el precio aproximado por pasar una noche con la Reina Victoria fuera de 100 euros. Por lo tanto, aunque cualquier persona tenía acceso a ella como obra de arte *in situ*, no cualquiera podía pagar por permanecer en su *interior*; ¡la experiencia sin lugar a dudas no será la misma!

Toda obra de arte es interactiva, sólo si entendemos por interacción desde el acto de contemplar, manipular hasta el de dialogar; porque toda obra de arte está dispuesta en un espacio para ser vista por uno o varios espectadores; de lo contrario, no la podríamos conocer y en consecuencia, no la podríamos definir como tal. Sin embargo, *Villa Victoria* redefine el término *interacción*, pues ya no sólo se trata del simple diálogo que se produce entre el artista, la obra y el espectador.

En este caso, Bashi hizo de la interacción el soporte de su obra, *Villa Victoria* no tendría sentido si el público no hubiera tenido *acceso* a ella, si no hubieran podido *alojarse* en ella. Entonces ¿cuál es el papel que desempeñó –jugó– el espectador?, el/los espectador(es) de *Villa Victoria* además de dialogar, interactuaron con ella mediante el juego; en un sentido lúdico: la tocaron, manipularon, etc. Y al mismo tiempo, la ejecutaron, construyeron, le dieron forma, sentido y significado. En esto consiste la socialización de la creación que proponía Sánchez Vázquez, el artista/autor busca y exige a través de su obra/texto la participación activa del espectador/lector; porque una obra sólo cobra “vida” cuando el receptor dialoga con y por medio de ella.

Convertir lo público en privado, una estrategia artística posmoderna

Para la Bienal de Arte [Contemporáneo] de Londres del 2002, Tatsuro Bashi convirtió el monumento público a la Reina Victoria en uno privado; transformar la intención en efecto es una estrategia artística posmoderna. Para comprender en qué consiste dicha estrategia es necesario que respondamos algunas preguntas en relación al monumento.

Empecemos por ubicarlo, ¿dónde está colocado?, el monumento a la Reina Victoria pertenece al Distrito de "Liverpool Centre" y está colocado en la intersección entre las calles Lord, Castle y James¹¹⁸; frente a los Tribunales de la Corona (*Crown Courts*) en la Plaza Derby (*Derby Square*), lugar en el que antiguamente se encontraba el Palacio de Liverpool. La Reina Victoria es la figura central pero no la única: ¿qué características tiene? y ¿cuáles son las otras que componen al monumento?, la Reina Victoria está hecha de bronce y mide 4.42 metros de altura, mientras que, el pedestal sobre el que está colocada mide 2.04 metros.

Son cuatro grupos de tres figuras cada uno los que están localizados al pie del pedestal, estos cuatro grupos representan: la Agricultura, el Comercio, la Industria y la Educación. Y en la parte superior de cada grupo de columnas, que sostienen el domo debajo del cual está la Reina Victoria, hay una alegoría; son cuatro en total y simbolizan: la Justicia, Prosperidad, Caridad, Educación o Sabiduría. Encima y en el centro del domo hay una figura más, un ángel parado sobre un globo terráqueo que sostiene una trompeta y una corona de olivos, éste representa la Fama o la Victoria. El monumento, en su conjunto, no sólo representa al Imperio sino también al poder político y económico de Londres.

¹¹⁸ Véase Anexo 5, Figura 2

Pero ¿quién lo construyó? y ¿cuándo fue revelado al público?, lo construyeron el arquitecto F. M. Simpson, la firma arquitectónica Willink y Thicknesse –por William Edward Willink y su socio Philip Coldwell Thicknesse- y el escultor Charles J. Allen. Su construcción duró 4 años, el 11 de octubre de 1902 fue colocada la piedra fundadora y el 27 de septiembre de 1906 fue inaugurado por la Princesa Louise.¹¹⁹

Monumento que Tatsurou Bashi transformó en la habitación de un hotel de cinco estrellas, convertir lo público en privado es una estrategia artística posmoderna que el artista viene utilizando desde finales de los noventa.

...His temporary installation works are intended to change our experience of public monuments, statues, and architecture, thus giving new and closer access to them and altering the viewer's perceptions. By constructing his works around various well-known urban monuments –in installations that often take the form of modern rooms resembling hotel suites- he transforms historically and architecturally significant objects into objects of fresh contemplation. Nishi began to work with this signature “reframing” strategy in the late 1990's...¹²⁰

Respecto a esta descripción que Manifesta¹²¹ hace del trabajo de Bashi, son dos los elementos que nos interesa enfatizar: 1) la intención de sus obras es ofrecer una

¹¹⁹ Véase Anexo 5, Figura 3

¹²⁰ [...Sus instalaciones temporales tienen la intención de cambiar nuestra experiencia de monumentos públicos, estatuas y arquitectura, consecuentemente, ofreciendo un nuevo y más cercano acceso a ellos y alterando las percepciones de los espectadores. Al construir sus trabajos alrededor de varios monumentos urbanos bien conocidos –en instalaciones que usualmente adoptan la forma de modernas habitaciones que se asemejan a cuartos de hotel- él transforma objetos histórica y arquitectónicamente significativos en objetos modernos de contemplación. Nishi empezó a trabajar con esta estrategia distintiva de “re enmarcar” a finales de 1990...] (Manifesta. “Tatzu Nishi”, disponible en: <http://manifesta.org/en/artists/tatzu-nishi/> [Consultado el 23 de julio de 2014]. Traducción propia)

¹²¹ Manifesta es una Bienal Europea de Arte Contemporáneo que se realiza cada dos años en diferentes ciudades o regiones europeas. En cada Manifesta se llevan a cabo una amplia gama de actividades: publicaciones, encuentros, discusiones, seminarios; todas ellas en distintas locaciones europeas, y una exhibición de arte contemporáneo que dura tres meses en la ciudad de la que Manifesta es huésped. Para más información sobre el equipo de trabajo, la estructura, las

nueva *experiencia* al alterar las percepciones de los espectadores 2) por medio de una *estrategia de re enmarcar*. El primero de estos elementos lo abordaremos más adelante, por ahora, nos enfocaremos en el segundo; ¿en qué consiste esta estrategia? y ¿a qué se refieren cuando dicen “re enmarcar”? *enmarcar* significa *delimitar* o *establecer límites*; por lo tanto, en un sentido no literal, también significa *contextualizar*; lo cual implica determinar los *límites espacio-temporales* de aquéllo que se está estudiando.

Tanto el marco como el contexto contienen a muchos otros. En el caso de la escultura a la Reina Victoria destacaremos sólo tres de esos marcos, que denominaremos: histórico-cultural, político-económico e ideológico. Su marco histórico-cultural es Londres, en particular, la ciudad de Liverpool; y específicamente, el Distrito de “Liverpool Centre”. El comercio, la principal actividad económica de éste y los tribunales, la representación institucional de la justicia; constituyen el marco político-económico. Mientras que, su carácter público y nacional –símbolo del Imperio, sus características y virtudes (alegorías)- componen el ideológico.

La estrategia que es, al mismo tiempo, la firma de Bashi consiste en *re contextualizar* al objeto público. Aunque su marco físico/natural sigue siendo Londres, también lo es la habitación de hotel de lujo en la que fue convertido para la Bienal de Arte [Contemporáneo] de Londres (2002), la cual constituye tanto su marco político-económico como ideológico. Al ser colocado y visto en otro(s) contexto(s), la experiencia de los espectadores será completamente distinta a la que ofrece un monumento público por sí solo.

instituciones y organizaciones que colaboran con Manifesta véase su página web. (Manifesta. Disponible en: <http://www.manifesta.org> [Consultado el 4 de abril de 2015])

De modo tal que, la Reina Victoria sufre una doble transformación: 1) pasa de ser un ícono cívico a un ícono pop e, igualmente, 2) de un objeto público a un objeto-mercancía. Por ícono *pop* nos referimos a la doble connotación del término “popular”: la primera de éstas ya la explicamos en el capítulo anterior, cuando cuestionamos la Estética de la Participación que propone Sánchez Vázquez en relación a la cultura popular. Mientras que, la segunda definición alude al carácter efímero del objeto -¡pop! así como aparece también desaparece cual palomitas de maíz pues está diseñado para ser reemplazado por otro(s) inmediatamente -, mediante el cual se busca crear un *impacto instantáneo*; para hacerlo *reconocible* y *memorable*.

Pero, ¿quién lo dota de fama y/o popularidad?, ¿el espectador, el mercado del arte o ambos? Sin pretensiones de profundizar en este debate, una posible respuesta la podemos encontrar en la relación entre el arte *pop* norteamericano de los años sesenta, la sociedad de consumo y el mercado del arte.

Por mencionar sólo un ejemplo, Andy Warhol fue un artista que empleó la técnica de la serigrafía para reproducir una misma imagen varias veces; lo que provocó que ésta –la persona u objeto retratado- se popularizara, al igual que la imagen del propio artista.

Según Antoine Compagnon,

...a partir del momento en que ya no trabaja para un patrón o un mecenas, el artista moderno, según Duchamp, más bien es un pequeño empresario. Produce objetos desprovistos de función o sin valor de uso, y en el mercado en que los coloca la demanda no antecede a la oferta. Corresponde, entonces, al artista decidir todo lo que fabricará, y después se pronunciarán los coleccionistas decidiendo

comprar o no...El artista decide, pues, qué producir pero el mercado decide si eso es arte...¹²²

Así es como se genera una relación contradictoria entre el artista y el mercado del arte. Por una parte, como dice Compagnon, el artista decide por sí mismo qué producir pero es el mercado quien lo pone “en la mira de todos”, al decidir si eso que produce es arte o no. Por otra parte, el artista se ve obligado a satisfacer los gustos y exigencias del mercado para que éste lo convierta en el “centro de atención”. Sin embargo, el mercado requiere para su funcionamiento que los artistas produzcan constantemente; por lo tanto, artista y mercado se necesitan mutuamente para su supervivencia.

Los administradores deben defender el orden confiado a su cuidado como “el orden de las cosas”, es decir, el propio sistema que los artistas leales a su vocación deben poner a prueba exponiendo la perversidad de su lógica y cuestionando su sensatez. Tal como sugiere Adorno, la suspicacia inherente a la administración con respecto a la natural insubordinación e imprevisibilidad del arte es una inevitable y constante *casus belli* para los artistas; por otra parte, como Adorno no deja de agregar, *los creadores de cultura no pueden abrirse paso prescindiendo de la administración si es que, leales a su vocación y deseosos de cambiar el mundo (para mejor si existe posibilidad alguna), quieren ser oídos y vistos, así como escuchados y reconocidos a la mayor distancia posible...La paradoja que se analiza aquí...no tiene solución porque...los creadores de cultura y los funcionarios cohabitan en la misma casa y participan en la misma empresa...*¹²³

Dicha paradoja demuestra cómo y por qué las creaciones de los artistas están insertas, desde su concepción, en un sistema que las presenta, distribuye y vende como objetos culturales; del cual no pueden escapar los artistas si su objetivo es ser

¹²² Antoine Compagnon. *Las cinco paradojas de la modernidad*. Traducción de Ricardo Ancira. México: Siglo XXI, 2010, pp.93-94

¹²³ Zygmunt Bauman. “VI. La cultura entre el Estado y el mercado” en: *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Traducción de Lilia Mosconi. México: Fondo de Cultura Económico, 2013, pp.92-93 (Nota: las cursivas son mías)

reconocidos, lo que hoy en día para el mercado del arte equivale al éxito comercial y, en consecuencia, profesional. No obstante,

...la tesis de la sumisión total del arte al mercado, desdeña también la posibilidad de emancipación propia del consumo. En términos generales, el consumo satisface necesidades, y aun cuando las necesidades del hombre pueden ser asombrosamente distorsionadas, toda necesidad contiene siempre un núcleo mayor o menor de autenticidad. La cuestión es cómo se emplea y se colma ese núcleo.¹²⁴

Artistas como Tatsuou Bashi emplean dicho núcleo no sólo para satisfacer las necesidades del mercado sino también las de sus espectadores/consumidores, ésta no es una tarea fácil ya que los intereses de aquéllos no necesariamente coinciden con los de éstos. Es precisamente la posibilidad de emancipación propia del consumo la que dificulta esta tarea, pero si no fuera así, el artista no tendría obstáculos y retos que superar; pues son éstos los materiales que, en el caso de Bashi, constituyen el cuerpo de sus trabajos; un ejemplo de ello es *Villa Victoria*.

En una entrevista, esto fue lo que Bashi dijo respecto a trabajar sobre objetos públicos: "The concept around this work is to allow these large public objects to become private. When install a piece the outside of the work usually consists of scaffolding and becomes hidden, and the sculpture is only seen internally. My interest is about the play between an external and internal element of the object and its viewer."¹²⁵ En este sentido, todo monumento público de carácter nacional es una demostración del poder político y/o económico del Estado-nación al que

¹²⁴ Andreas Huyssen. "8. La política cultural del pop" en: *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Traducción de Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002, p.264

¹²⁵ [El concepto alrededor de este trabajo es permitir que estos enormes objetos públicos se conviertan en privados. Cuando yo instalo una pieza el exterior del trabajo usualmente consiste de andamiaje y se vuelve oculto, y la escultura sólo es vista internamente. Mi interés radica en el juego entre el elemento externo e interno del objeto y su espectador.] (CitizenMag. Samantha Sheridan. "Entrevista a Tatzu Nishi", disponible en: <http://www.citizenmag.com/2013/05/06/cultural-hijack-tatzu-nishi-interview/> [Consultado el 26 de junio de 2014]. Traducción propia)

pertenece. Cuando lo público se convierte en privado y lo externo en interno, esa demostración del poder se ve minimizada porque desaparece la distancia que antes había entre el monumento y el espectador. Así es como Bashi transforma su intención en efecto, es decir, al instalar su trabajo alrededor del objeto público, le permite al espectador *aproximarse a él* –ya no hay una distancia que los separe, ahora, ambos se encuentran al mismo nivel- para *entrar en contacto* con su forma, materialidad y tamaño.

Esta estrategia, que implica recontextualizar al objeto público, le da la oportunidad al espectador de contemplarlo y aprehenderlo desde otra perspectiva; produciéndose así la (re)significación del mismo. El espectador que entre *en contacto* con el objeto público por primera vez lo dotará de sentido y significado en función de ese nuevo y diferente contexto/marco en el que está siendo visto, mientras que, el espectador que se aproxime a él por segunda vez lo resignificará. Sin embargo, al término del evento, ambos espectadores podrán contrastar y comparar los dos puntos de vista/perspectiva que tengan sobre él.¹²⁶

De lo cotidiano a lo no convencional

¿Por qué pagar un alto precio por pasar la noche con la Reina Victoria? ¿Porque la instalación de sitio específico en la que se ha de hospedar el espectador/huésped es ni más ni menos que un simulacro de hotel de lujo! Según Baudrillard,

...disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo primero implica una presencia, lo segundo una ausencia. Pero la cuestión se complica, ya que simular no es simplemente fingir: “Alguien que finge una

¹²⁶ No fue posible hacer un estudio de recepción, es decir, de los distintos públicos que entraron en contacto con la obra debido a la escasez de fuentes, de testimonios que hayan registrado, por escrito u otros medios, su experiencia personal.

enfermedad se puede limitar a meterse en la cama y hacer creer a los demás que está enfermo. Alguien que simula una enfermedad produce en sí mismo algunos de los síntomas (Littré) Así pues, fingir o disimular deja intacto el principio de realidad: la diferencia siempre es clara, aunque esté enmascarada; en cambio la simulación supone una amenaza para la diferencia entre “verdadero” y “falso”, entre “real” e “imaginario”¹²⁷

Entonces, ¿la experiencia que ofrece *Villa Victoria* a sus espectadores/huéspedes es verdadera o falsa? Esa experiencia es el producto de un acto simulado, por lo tanto, “no mantiene ninguna relación con ningún tipo de realidad: es su propio y puro simulacro.”¹²⁸

En la misma entrevista –a la que hicimos referencia en el subcapítulo anterior- a Bashi se le preguntó por qué el hotel era un tema recurrente en su trabajo y esto fue lo que respondió: "There are two reasons for this. Again, it is around turning the external internal, creating a private space around a public object. The public monument becomes, in a way, private. The other part is centered on the intimacy a person can have with the monument as they can stay with it up close, and view it from this private space."¹²⁹ Respecto a esta respuesta, la segunda razón que da el artista es la que nos interesa subrayar porque se refiere a la intención que hay detrás de *Villa Victoria*.

¹²⁷ Jean Baudrillard. “La precesión de los simulacros” en: Brian Wallis (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, 2001, p.254

¹²⁸ *Ibidem.*, p.256

¹²⁹ [Hay dos razones para ello. De nuevo, se trata de convertir lo externo en interno, creando un espacio privado alrededor del objeto público. El monumento público se vuelve, en cierto modo, privado. La otra parte se centra en la intimidad que una persona puede tener con el monumento cuando está próxima a él, y lo ve desde este espacio privado.] (CitizenMag. Samantha Sheridan. “Entrevista a Tatzu Nishi”, disponible en: <http://www.citizenmag.com/2013/05/06/cultural-hijack-tatzu-nishi-interview/> [Consultado el 26 de junio de 2014]. Traducción propia)

Esa intención es ofrecer una nueva experiencia al alterar las percepciones de los espectadores, lo cual sólo es posible cuando el objeto público es convertido en un espacio privado; produciéndose así un momento de intimidad entre éste y los espectadores. Aunque un momento de verdadera intimidad únicamente lo experimentaron aquéllos que pasaron una noche con la Reina Victoria; todos vivieron una *experiencia esquizofrénica*. Este tipo de experiencia se basa en la perpetuación del tiempo presente, cuyo resultado es la alteración y magnificación de los sentidos; pues se trata de mantener en un estado de alerta permanente al espectador. Cuando la distancia entre éste y el objeto artístico se reduce, o incluso, desaparece; el transcurrir del tiempo queda abolido porque la experiencia del presente se intensifica, provocando que lo cotidiano se desnaturalice.¹³⁰

¹³⁰ Sin embargo, David Harvey advierte que,

al leer el trabajo de Jameson [Fredric] sobre la esquizofrenia...es difícil no atribuir cualidades eufóricas al ímpetu alucinógeno de una experiencia embriagadora tras la aparición de la ansiedad y la neurosis. Pero, como dice Taylor (1987, p.67), las citas seleccionadas por Jameson de la autobiografía de una muchacha esquizofrénica eliminan el terror que se vincula a sus estados de irrealidad, haciendo que todo parezca un viaje bien controlado con LSD y no una sucesión de estados culposos, letargo e impotencia, mezclados con una dislocación angustiosa y, a veces, tempestuosa... (David Harvey. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. 1ª ed. Traducción de Martha Eguía. Buenos Aires: Amorrortu, 2004, p.384)

Lo mismo podemos decir de Deleuze y Guatarri, porque tampoco explican cuáles son los problemas a los que se enfrenta el esquizofrénico, incluso, los minimizan cuando critican la teoría que vincula el problema de la esquizofrenia con el ego:

The ego, however, is like daddy-mommy: the schizo has long since ceased to believe in it. He is somewhere else, beyond or behind or below these problems, rather than immersed in them. And wherever he is, there are problems, insurmountable sufferings, unbearable needs. But why try to bring him back to what he has escaped from, why set him back down amid problems that are no longer problems to him...? [El ego, sin embargo, es como papá-mamá: el esquizo hace mucho tiempo dejó de creer en él. El esquizofrénico está en algún otro lugar, más allá o detrás o debajo de esos problemas en vez de estar sumergido en ellos. Y dondequiera que esté, hay problemas, sufrimientos insuperables y necesidades insoportables. Pero ¿por qué intentar traerlo de vuelta a aquello de lo que ha escapado, por qué acomodarlo entre problemas que ya no lo son más para él...?] (Gilles Deleuze y Félix Guatarri. "Chapter twenty-seven. Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia" en: Cahoone, Lawrence E (editor). *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Inglaterra: Blackwell, 1996, p.409. Traducción propia)

Deleuze y Guatarri sí reconocen que el esquizofrénico tiene problemas pero no se detienen en ellos, no les prestan demasiada importancia. Ambos entienden a la esquizofrenia como una máquina-

Esta experiencia esquizofrénica no tendría lugar si no fuera por el carácter efímero de la obra, que implica la búsqueda de un impacto instantáneo, en todos los sentidos.

Existe una resonancia natural entre la carrera espectacular del “ahora”, impulsada por la tecnología de compresión del tiempo, y la lógica de la economía orientada hacia el consumo. De acuerdo con esta última, la satisfacción del consumidor debe ser *instantánea*, dicho en un doble sentido. Es evidente que el bien consumido debe causar una satisfacción inmediata...; pero la satisfacción debe terminar “en seguida”, es decir, apenas pasa el tiempo necesario para el consumo. Y ese tiempo se debe reducir al mínimo indispensable.

Para lograr esa reducción necesaria del tiempo, conviene que los consumidores no puedan fijar su atención ni concentrar su deseo en un objeto durante mucho tiempo; que sean impacientes, impulsivos, inquietos; que su interés se despierte fácilmente y se pierda con la misma facilidad...¹³¹

Para el mercado del arte y las instituciones culturales los espectadores no son más que consumidores, particularmente, de sensaciones y acumuladores de vivencias; de ahí que predominen las obras de arte de corta duración, como lo es *Villa Victoria*.

Ofrecer una experiencia esquizofrénica es la estrategia artística posmoderna por excelencia, porque incrementa la capacidad de consumo; pues al consumidor “hay que mantenerlo despierto y alerta, exponerlo constantemente a nuevas tentaciones para que permanezca en un estado de excitación perpetua; y más aún, de constante suspicacia y de insatisfacción permanente...”¹³² Aunque ésta es la estrategia a la que recurre Taturou Bashi, lo hace de manera crítica.

Cuando le preguntaron, en otra entrevista, sobre el carácter efímero de sus obras, él respondió:

deseante, ¿acaso los problemas propios de la “enfermedad” no afectan el funcionamiento tanto de la “máquina” como del “deseo”?

¹³¹ Zygmunt Bauman. *La globalización. Consecuencias humanas*. Traducción de Daniel Zadunaisky. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 108-109 (Nota: Las cursivas son del autor)

¹³² *Ibidem.*, p.111

...De hecho, me gusta mucho que mis instalaciones duren poco. Por eso se pueden aprovechar dos veces, se pueden sentir dos veces...Cuando alguien ha entrado en uno de mis trabajos y pasa, tiempo después, cerca al sitio donde se encontraba, seguramente va a recordar lo que vivió y seguramente va a sentir algo diferente por ese lugar, va a sentirlo propio. Y eso es maravilloso.¹³³

En base a esta respuesta, podemos afirmar que Bashi utiliza críticamente esta estrategia porque le interesa ofrecer una doble experiencia: por una parte, la que se vive al momento de visitar la instalación, es decir, el interior de la obra de arte; y por la otra, la que se vive cuando la instalación ha desaparecido. Lo que produce esta doble experiencia es la (re)apropiación del monumento por parte del espectador. Si ya lo sentía propio, la instalación reafirmará ese sentimiento; y si no, le permitirá apropiárselo. La (re)apropiación y, consecuentemente, la (re)significación del monumento por parte del espectador es la verdadera intención del artista, que se esconde detrás de esa intención en apariencia que es la experiencia esquizofrénica.

En el interior de una heterotopía

En el número 50 de la revista *Arcadia*, Humberto Junca describe así el trabajo de artistas como Tatsuro Bashi: "...existe desde hace décadas un movimiento de creadores que...han buscado una relación directa con el ciudadano y han hecho del arte algo capaz de alertar nuestros sentidos al proponernos otro tipo de experiencias. Estos artistas hacen de lo ordinario algo extraordinario. Hacen de un lugar común, una aventura."¹³⁴ Ya explicamos en qué consiste el tipo de experiencia que ofrece *Villa Victoria*, ahora, analizaremos cómo hace de un lugar común, una aventura; o mejor dicho, una heterotopía.

¹³³ Humberto Junca, "Tatzu Nishi y "Lugares comunes". Mirar otra vez", *Arcadia*, No.50, Noviembre 24-Diciembre 15, 2009, p.19

¹³⁴ *Ibid.*

Según Michel Foucault, "...entre todos esos lugares que se distinguen unos de los otros, hay algunos que son *absolutamente* distintos: lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o a purificarlos. Son de alguna manera *contraespacios*..."¹³⁵ En otras palabras, las heterotopías son espacios que se contraponen a aquéllos que experimentamos cotidianamente –algunos de los ejemplos que Foucault da son: el fondo del jardín, el desván, la tienda de indios que los niños construyen en medio del desván, la cama de los padres, las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas, las prisiones, los cementerios, etc-; la mayoría de nosotros no los vivimos ni transitamos a diario.

En este sentido, son efímeros, fugaces, volátiles; forman parte del sistema-mundo en el que vivimos y de nuestros recuerdos, sin embargo, para las personas que en ellos viven son todo lo contrario, porque constituyen su día a día. "En general, la heterotopía tiene por regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que, normalmente, serían, deberían ser incompatibles..."¹³⁶ *Villa Victoria* es una heterotopía porque en el monumento a la Reina del mismo nombre se yuxtaponen dos espacios que resultan incompatibles: el que le corresponde al monumento y el hotel de cinco estrellas que fue construido a su alrededor.

De acuerdo con Foucault, las heterotopías "...están ligadas a recortes singulares de tiempo. Son parientes, si ustedes quieren, de las heterocronías..."¹³⁷; respecto a esto, la perpetuación del presente es el recorte singular de tiempo que acompaña a *Villa Victoria*. Dicho recorte se traduce en una experiencia esquizofrénica y es

¹³⁵ Michel Foucault. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Traducción de Víctor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010, p.20 (Nota: las cursivas son del autor)

¹³⁶ *Ibidem.*, p.25

¹³⁷ *Ibidem.*, p.26

Aunque Foucault no lo dice, por heterocronías entiéndase aquellos espacios de tiempo que se distinguen de otros porque ocurren ya sea fuera de o en paralelo a ellos.

singular porque no se trata del tiempo presente tal y como lo conocemos, el que experimentamos todos los días, el que se localiza entre el pasado y el futuro, el que está ocurriendo *aquí y ahora*; sino de aquél que transcurre una y otra vez porque no tienen cabida el pasado ni el futuro; aquél que se repite a sí mismo infinitamente, rompiendo con el tiempo tradicional de los hombres.

Otra característica de las heterotopías, según Foucault, es que "...siempre tienen un sistema de apertura y de cierre que las aísla respecto del espacio circundante...", en este sentido, *Villa Victoria* recibió –literalmente– con las puertas abiertas a todos los visitantes/espectadores tanto nacionales como extranjeros, para que la recorrieran y permanecieran un rato en su interior; o un poco más, en el caso de aquéllos que decidieron pagar por pasar una noche con la Reina Victoria. Aunque fue una instalación *in situ* que estuvo abierta al público general durante los dos meses y medio que duró la Bienal de Arte de Londres, también fue un espacio que se mantuvo a sí mismo y a los espectadores, por un corto período de tiempo, aislado de ese otro espacio que la rodeaba, Liverpool.

Finalmente, el último rasgo de las heterotopías es que tienen, respecto del espacio restante, una función. Ésta se despliega entre dos polos extremos. O bien tienen la función de crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior la vida humana está tabicada...O bien, por el contrario, creando otro espacio, otro espacio real tan perfecto, tan meticuloso, tan bien arreglado como el nuestro es desordenado, mal dispuesto y confuso. Sería la heterotopía no de ilusión sino de compensación...¹³⁸

Paradójicamente, *Villa Victoria* se ubica en ambos polos: crea un *horizonte de expectativa*¹³⁹, al (re)construir un hotel de lujo; lo construye porque el hotel no se

¹³⁸ *Ibidem.*, pp. 79-80

¹³⁹ Aunque Foucault le denomina "espacio de ilusión", nosotros le llamaremos de ahora en adelante: "horizonte de expectativa", porque consideramos que resulta más adecuado para explicar cómo funciona este polo de la heterotopía. Según Reinhart Koselleck, la expectativa entendida

parece a ningún otro -¿el artista se habrá inspirado en determinados hoteles?, ¿será una mezcla de los que ha visitado? o ¿habrá proyectado el hotel de sus sueños?- debido a que es una creación de su autor, y lo re-construye porque es un espacio cuyo referente es real, es decir, está hecho en función de las características de ese referente; como si de una copia se tratara.

A través de este horizonte de expectativa, el artista denuncia lo que de “esperanzador” hay en los hoteles de este tipo. En general, todos los hoteles, cualquiera que sea su categoría, constituyen una pantalla –o en el caso de muchos, más de una- que aísla a sus huéspedes del mundo exterior.

Sin embargo, Tatsurou Bashi hace énfasis en varios aspectos para poner en evidencia esa promesa; uno de ellos es la decoración interior. No importa qué adjetivos calificativos le pongamos, no hay duda de que corresponde a la de un hotel de lujo; o por lo menos, eso aparenta. Los detalles no están de más sino al contrario, cada uno de ellos, desde el mobiliario hasta el papel tapiz, tiene una función e intención; tal y como sucede en los hoteles. Sin detenernos en cada uno

como concepto metahistórico "...está ligada a personas, siendo a la vez impersonal, también la expectativa se efectúa en el hoy, es futuro hecho presente, apunta al todavía-no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir. Esperanza y temor, deseo y voluntad, la inquietud pero también el análisis racional, la visión receptiva o la curiosidad forman parte de la expectativa y la constituyen." (Reinhart Koselleck. "XIV. "Espacio de experiencia" y "Horizonte de expectativa" dos categorías históricas" en: *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Traducción de Norberto Smilg. Barcelona: Paidós, 1993, p.338) En este sentido, la heterotopía funciona como un *horizonte de expectativa*, principalmente, por dos razones: 1) conforma uno o varios mundos posibles, al 2) generar expectativa en el espectador/huésped.

Sin embargo, "la ruptura del horizonte de expectativa funda, pues, una nueva experiencia. La ganancia en experiencia sobrepasa entonces la limitación del futuro posible presupuesta por la experiencia precedente. Así pues, la superación temporal de las expectativas coordina nuestras dos dimensiones de una forma nueva en cada ocasión." (*Ibidem.*, pp.341-342) Es decir, cada vez que se rompe un horizonte de expectativa se produce una nueva experiencia que, a su vez, genera otro horizonte de expectativa y así sucesivamente; por lo tanto, siempre estamos no sólo experimentando algo nuevo sino a la espera de lo que está *por venir*.

Deseo agradecer a Ana María Martínez de la Escalera, asesora de esta investigación, por llamar mi atención respecto a esta categoría histórica.

de los elementos que, en su conjunto, componen la decoración interior; podemos afirmar que su principal función es recubrir y revestir la expectativa, con la intención de separar al espectador de sí mismo y del mundo que le rodea. Es precisamente ese horizonte el que convierte al hotel en un *espacio de transición*, entre el deseo y la satisfacción de éste. Sin embargo,

cuando se despoja el deseo de la demora y la demora del deseo, la capacidad de consumo se puede extender mucho más allá de los límites impuestos por las necesidades naturales o adquiridas del consumidor; asimismo, la perdurabilidad física de los objetos de deseo deja de ser necesaria. Se invierte la relación tradicional entre la necesidad y la satisfacción: la promesa y la esperanza de satisfacción preceden a la necesidad que se ha de satisfacer, y siempre será más intensa y seductora que las necesidades persistentes.¹⁴⁰

La inversión de esa relación tradicional es la que mantiene funcionando al *horizonte de expectativa*, porque en la medida en la que el espectador desee, el horizonte continuará expandiéndose. “Al buen consumidor no lo atormenta la satisfacción de su deseo, sino que son los tormentos de deseos jamás experimentados ni sospechados los que vuelven tan tentadora la promesa.”¹⁴¹ En este sentido, la ruptura del horizonte de expectativa es uno de los motivos por los cuales el artista se ve obligado a crear objetos artísticos de corta duración, para ser reemplazados por otros igualmente efímeros.

De modo tal que termina produciendo no ya objetos sino expectativas, constantemente; siendo ésta la razón por la cual siempre se le pregunta al artista cuál es su siguiente proyecto, al mercado del arte no le importa la respuesta; siempre y cuando el artista sea capaz de trazar la línea del horizonte detrás de la cual se esconden esos deseos jamás experimentados ni sospechados.

¹⁴⁰ Zygmunt Bauman. *La globalización*, , p.109

¹⁴¹ *Ibid*

Otro aspecto que pone de manifiesto esa promesa es el carácter excluyente que distingue a los hoteles de cinco estrellas, no sólo para que fuera funcional la instalación sino también para hacer efectiva la expectativa, el artista estableció que sólo aquéllos que pagaran podrían hospedarse en ella. Parcialmente, muchos tuvieron acceso, pero tan sólo unos cuantos la experimentaron en su totalidad. El que se hayan agotado las reservaciones es un indicio de cuán eficaz fue *Villa Victoria* como heterotopía de esperanza.

Por otra parte, también crea otro espacio, no de expectativa sino de compensación; accesible, tan perfecto y bien diseñado a diferencia del nuestro que es imperfecto y caótico. La estructura y los materiales utilizados en la construcción de *Villa Victoria* hacen de ella un espacio real. Pero ¿qué la convierte en uno de compensación?, no podemos responder a esta pregunta sin antes explicar qué debemos entender por espacio de compensación. Según el Diccionario de la Real Academia Española, compensar significa: “Igualar en opuesto sentido el efecto de una cosa con el de otra”¹⁴². Dicho de otro modo, si se requiere resarcir algo es porque hay un daño hecho; y este espacio viene a enmendarlo, a suplir las deficiencias o carencias del nuestro.

En este sentido, tanto el interior como el exterior de *Villa Victoria* la convierten en un *espacio de compensación*. Ningún hotel, por más lujoso que sea, es perfecto; todos alguna falla tienen, pero a diferencia de éstos, *Villa Victoria* sí lo es, por tratarse de un simulacro. Este espacio que *compensa* por un breve lapso de tiempo las carencias del nuestro tiene una doble función: por una parte, suplirlas y por la otra, denunciarlas; haciéndolas visibles y señalándolas.

¹⁴² Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. “Compensar”. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=compensar> [Consultado el 5 de septiembre de 2014]

Revisitando el pasado

En una entrevista conducida por Tokyo Art Beat (Bilingual Art and Design Guide) le preguntaron a Tatsuou Bashi el por qué de *Villa Victoria* y esto fue lo que respondió: “I realized that what was distinctive about both hotels and port cities was the transient nature of the people who passed through them, so I decided to create this temporary hotel for the Liverpool Biennale.”¹⁴³ Esta respuesta pone de relieve una segunda función que cumple *Villa Victoria* como heterotopía y es precisamente la de crear un *espacio de tránsito*, porque todo hotel lo es por definición: las personas entran y salen de él continuamente, el día en que dejen de hacerlo, ese espacio habrá desaparecido.

Antes de continuar, hagamos un paréntesis, *Villa Victoria* no es el único hotel que Tatsuou Bashi ha construido, los otros tres son: *Hotel Gent*, instalado alrededor de la parte superior de la torre para cubrir el reloj de la estación de tren Ghent Sint-Pieters en Bélgica, donde se realizó Manifesta 9¹⁴⁴; el segundo lleva por nombre *Hotel Villa Kaihoutei*, construido en 2005, en el Distrito del Barrio Chino en Japón para la Yokonoma Trienal; el tercero y último lo tituló *The Merlion Hotel* porque el merlion es uno de los símbolos nacionales de Singapur, específicamente, es una criatura mítica que tiene cabeza de león y cuerpo de pez; a la cual se le representó en una escultura hecha por Lim Mang Seng en 1972. Bashi construyó un hotel de lujo a su alrededor para la Bienal de Singapur que se llevó a cabo del 13 de marzo al 15 de mayo de 2011, éste abrió de diez de la mañana a siete de la tarde, todos los

¹⁴³ [Me di cuenta de que lo distintivo tanto de hoteles como ciudades portuarias era la naturaleza transitoria de la gente que pasaba por ellos. Por lo que decidí crear este hotel temporal para la Bienal de Liverpool.] (Tokyo Art Beat. Bilingual Art and Design Guide. “Monuments reborn in Curious Spaces 2”, disponible en: <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2009/06/monuments-reborn-curious-spaces.html> [Consultado el 6 de septiembre de 2014]. Traducción propia)

¹⁴⁴ Información disponible en: <http://www.tatzunishi.net/hotelgent/index.htm> [Consultado el 6 de septiembre de 2014]

días. Para motivar a los espectadores a que pagaran por hospedarse, en la página del artista se explica lo que el hotel tenía para ofrecer:

Guests staying at the Merlion Hotel will enjoy a luxury hotel stay in a fully furnished room with amenities, complete with personalized room check in, dedicated Merlion Hotel butler. As well as panoramic city view of Marina Bay which is one of the main sights in Singapore. All guests will receive a delightful welcome basket compliments.¹⁴⁵

El hotel como tema de algunas de sus instalaciones de sitio específico demuestra ser la firma del artista, lo que lo ha dado a conocer en el *mainstream* del arte; y lo que lo ha llevado a recorrer varios países del mundo.

Transitar por un mismo sitio en repetidas ocasiones nos conduce a olvidarnos de él

These monuments were probably a focal point of those spaces when they were first built, but when the people who live in that town pass by them every day, they slowly forget that these things are there in the first place. They've dissolved into the context of everyday life, as they say. More than that, though. I think people are just basically fickle: they easily get tired of things. Or perhaps we just couldn't get along with life if we didn't get sick of things. That's how we forget about things that we see on a daily basis, stop paying them any attention.¹⁴⁶

Respecto a esta afirmación, ¿cómo y por qué un objeto se desvanece en el contexto de la vida cotidiana? La cotidianeidad lo difumina tanto que sólo se lo ve a la

¹⁴⁵ [Los huéspedes del Hotel Merlion podrán disfrutar una estancia de lujo en una habitación con todos los servicios y totalmente amueblada, incluido un registro personalizado, hecho por el dedicado mayordomo del Hotel Merlion. Así como una vista panorámica de la Bahía de Marina, que es uno de los principales sitios de interés de Singapur. Todos los huéspedes recibirán una exquisita canasta de bienvenida.] (Véase: <http://www.tatzunishi.net/themerlionhotel/index.htm> [Consultado el 6 de septiembre de 2014]. Traducción propia)

¹⁴⁶ [...Estos monumentos probablemente fueron un punto focal de esos espacios cuando recién fueron construidos, pero cuando la gente que vive en ese lugar pasa por ellos todos los días, ellos olvidan lentamente que esas cosas están ahí en primer lugar. Se han disuelto en el contexto de la vida cotidiana, como dicen. Aunque es más que eso. Yo creo que la gente sólo es básicamente voluble: ellos se cansan fácilmente de las cosas. O tal vez sólo no podemos lidiar con la vida si no nos hartamos de las cosas. Así es como nos olvidamos de las cosas que vemos a diario, dejamos de prestarles atención.] (*Ibid.* Traducción propia)

distancia porque, como dice Bashi, dejamos de prestarle atención hasta que nos olvidamos de que ahí está. El artista propone visitar el pasado por medio de la reapropiación y, en consecuencia, resignificación del objeto público; lo que efectivamente sucede cuando el espectador entra a la Villa y se encuentra a Victoria.

En ese momento el espectador no tiene escapatoria, porque no puede ignorar ni negar su presencia; la obra de arte lo obliga a re-visitar el pasado: ya sea para entrar en contacto con el objeto por primera vez o para comparar ambas experiencias, en el caso de que ya lo haya visto antes. Sin embargo, el espectador sólo se re-apropia y re-significa el monumento como objeto pero no su contenido, revisita su pasado pero no lo revaloriza; así es como *Villa Victoria* vuelve a colocar al objeto en un primer plano, temporalmente, pero la historia de ese objeto permanece en el olvido.

La nostalgia es una manifestación cultural posmoderna que se caracteriza por visitar el pasado, tal como lo hace Tatsurou Bashi.

Pero esta nueva e hipnótica moda estética nace como síntoma sofisticado de la liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo: no podemos decir que produzca esta extraña ocultación del presente debido a su propio poder formal, sino únicamente para demostrar, a través de sus contradicciones internas, la totalidad de una situación en la que somos cada vez menos capaces de modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente.¹⁴⁷

En este sentido, la intención última de Bashi: visitar el pasado a través de la materialización de la cultura del simulacro, no hace más que eso, volver la mirada

¹⁴⁷ Fredric Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de José Luis Pardo Torio. Barcelona: Paidós, 1991, p.52

atrás sin realmente apreciarlo. Sólo en la medida en que lo conozcamos críticamente, tanto el propio como el ajeno, seremos capaces de revalorizarlo. Un guiño al pasado no es suficiente, hace falta explorarlo, sumergirse en él, juzgarlo mas no condenarlo; “ponerse en los zapatos del otro”. Porque de la forma en que entendamos el pasado dependerá la comprensión que tengamos del presente. Si no acudimos al pasado, a la Historia, nos veremos inhabilitados para comprender nuestro propio tiempo.

Lo cual no significa que seamos incapaces de formular interpretaciones de nuestra propia experiencia presente, por el contrario, sí somos capaces de hacerlo; pero las producimos en función del presente que conocemos a primera vista, de ese primer plano; del que se ha convertido en una imagen de sí mismo, para ser *consumido*, *digerido*, diariamente como cualquier mercancía y que mantiene al espectador “actualizado”; porque vivir el presente, según la sociedad de consumo, significa estar “aquí y ahora”. La velocidad con la que consumimos ese presente no nos permite dar un paso atrás, y, desde una distancia crítica; apreciar no sólo nuestro propio tiempo sino también el pasado para mirar hacia el futuro.

Repetidamente se nos dice que “más es mejor”, mientras más consumamos más “felices” seremos; pero lo que no se nos dice es que no importa cuánto consumamos, la “satisfacción” de nuestros deseos sólo será inmediata, instantánea; pero nunca a mediano ni largo plazo, porque eso evitaría que consumiéramos como lo hacemos actualmente. Si vamos a consumir objetos culturales tenemos que hacerlo conscientemente, porque mirar en retrospectiva, vivir el hoy y pensar en lo que vendrá no es suficiente para aprehender y comprender el pasado, el presente y el futuro.

Una posible solución a este problema sea reducir la velocidad con la que consumimos, pues al hacerlo provocaríamos una descompresión espacio-temporal. La descompresión del espacio frenaría, gradualmente, su fragmentación; lo cual implicaría –en teoría- la disminución de las divisiones y exclusiones sociales. Mientras que, la descompresión del tiempo tendería a la no perpetuación del presente, lo que nos conduciría a experimentarlo de otro modo que no fuera esquizofrénico; porque éste sólo se alimenta de recuerdos, miedos y dudas. Vivir el “aquí y ahora” también significa hacer presentes los tiempos pasado y futuro.

Reducir la velocidad con la que consumimos no es tarea fácil si consideramos que los objetos, ya sean culturales o no, están programados para volverse obsoletos; obligándonos a deshacernos de ellos en la menor cantidad de tiempo posible, para así seguir consumiendo y reemplazarlos por unos “nuevos”. Sin embargo, somos nosotros quienes debemos decidir si ese objeto cultural que acabamos de consumir lo deseamos, olvidándonos de él o lo conservamos; recordándolo, analizándolo, cuestionándolo o incluso transformándolo. Convertir un objeto cultural en una experiencia significativa no sólo expandirá nuestro horizonte de expectativa sino también nuestra comprensión del tiempo y el espacio.

Desacelerando y otras formas posibles de habitar los silencios...

Según Jean François Lyotard, es posible distinguir cinco “lugares de tiempo” que son: el tiempo que le toma a un artista concebir, planificar y ejecutar una obra, al que denomina *tiempo de producción*; el tiempo que transcurrió desde su creación hasta el de su exhibición, es decir, su *tiempo de distribución*; el tiempo que requiere el observador para mirar y asimilar esa obra, al que llama *tiempo de consumo*; el tiempo al cual hace alusión y el tiempo que *es ella misma*.¹⁴⁸

Pero, ¿qué sucede cuando estos dos últimos “lugares de tiempo” coinciden y se transforman en uno mismo?, se produce una compresión espacio-temporal, tal y como lo demuestra *Villa Victoria*, donde el tiempo al que se refiere corresponde al tiempo que *es ella misma*. En otras palabras, el carácter esquizofrénico –donde no se distingue un tiempo de otro porque se perpetúa el presente, lo que da como resultado la alteración y magnificación de los sentidos, pues se trata de mantener al espectador en un estado de alerta permanente- al que alude es un rasgo particular del tiempo posmoderno que, a su vez, es el de la instalación, cuya especificidad de sitio hace de ella una obra efímera; en este sentido, *Villa Victoria es un instante*.

En un intento por combatir esa compresión espacio-temporal, Tatsurou Bashi convierte al objeto público –monumento a la Reina Victoria- en un producto cultural. ¿Acaso Bashi transforma lo ordinario en extraordinario o hace todo lo contrario?, ¿qué tan común es lo común? y ¿qué tan extraordinario es lo extraordinario?, el artista transforma lo ordinario en extraordinario, pues la Reina Victoria pasa de ser un ícono nacional a un ícono pop. Y viceversa, ya que utiliza al ícono pop para simular una experiencia de la vida “cotidiana”, lo cual es mucho

¹⁴⁸ Jean François Lyotard. *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1998

más común de lo que imaginamos; porque, actualmente, ésta es sólo una de las muchas estrategias artísticas posmodernas por medio de las cuales los artistas materializan la cultura del simulacro en la que están inscritas las sociedades de consumo.

Así es como Tatsurou Bashi logra transgredir el espacio de lo cotidiano a través de lo conocido, de modo tal que, lo común no resulta tan común ni lo irreverente tan irreverente. De acuerdo con Lyotard, ahí es donde reside el éxito profesional y/o comercial, en mezclar lo sorprendente con lo “ya conocido”, mediante el uso de fórmulas eficaces preexistentes y su combinación con otras que en apariencia son incompatibles. A través de la re-apropiación y re-significación del objeto público por parte de los espectadores, Bashi, propone re-visitar el pasado; para evitar que aquél se desvanezca en el contexto de la vida cotidiana.

No obstante, la mera revisitación del pasado no es suficiente para combatir la compresión espacio-temporal, porque no hace más que reafirmarla por medio de una manifestación cultural posmoderna que es la nostalgia. Como afirma Gilles Lipovetsky: “...ya no se trata sólo de acceder a la comodidad material, sino de vender y comprar recuerdos, emociones que evoquen el pasado...”¹⁴⁹, respecto a esto, el sentimiento nostálgico que genera *Villa Victoria* facilita la compra-venta de los recuerdos y de las emociones que evocan el pasado; pero ni siquiera el del objeto público, ahora, convertido en un mero objeto de utilería, de ahí que fuera necesario que los espectadores pagaran por pasar una noche en el interior de la obra para re-descubriarla. El pasado que pone a la venta el artista, Tatsurou Bashi, para ser consumido por los espectadores es el pasado en tanto objeto cultural; es decir, el del ícono pop.

¹⁴⁹ Gilles Lipovetsky y Sébastien Charles. *Tiempos hipermodernos*. Traducción de Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Anagrama, 2006, p.93

Sin embargo, no se trata de una re-visitación –en el sentido estricto de la palabra– de ese pasado en particular sino de su re-adaptación al presente por parte del artista. Y es, precisamente, la yuxtaposición de los distintos pasados aunado al consumo experiencial lo que contribuye a la comprensión del tiempo y el espacio. Pero, ¿cómo podemos evitarlo?, una posible respuesta radica en cuestionar el tipo de experiencias que estamos consumiendo. *Villa Victoria* es una experiencia esquizofrénica porque perpetúa el tiempo presente, manteniendo a los espectadores en un estado de alerta permanente; la cual no tendría lugar si no fuera porque es volátil e implica la búsqueda de un impacto instantáneo, siendo esta búsqueda lo que la convierte en un *objeto-moda*. Hacer de ésta una experiencia significativa es fundamental para llevar a cabo la descompresión del tiempo y el espacio.

Quedarnos únicamente con el recuerdo de lo que experimentamos, a manera de souvenir, no es suficiente; debemos interrogar a la propia experiencia y preguntarnos: ¿cuál es la intención del artista?, ¿cuál es el mensaje? (si es que lo hay), ¿cuál es el efecto que tuvo en nosotros?, ¿cómo describiríamos nuestra experiencia?, ¿la recordaremos?, ¿qué es lo que vamos a recordar y por qué?, etc. En otras palabras, una experiencia pasajera, efímera, volátil, no será significativa si no nos enfrentamos a ella críticamente; para lo cual tenemos no sólo que asimilarla sino también aprehenderla y aprender de ella.

Otra posible respuesta reside en reducir la velocidad con la que consumimos y cuestionar la manera en que lo hacemos. Reducir la velocidad con la que consumimos implica detenernos a pensar en: ¿qué y cómo estamos consumiendo? El pasado entendido como objeto-mercancía es reciclado y readaptado a las necesidades, gustos e intereses de los consumidores en el presente, quienes

digieren las experiencias que el pasado les ofrece, ininterrumpidamente, para crear en ellos un vacío emocional permanente, el cual los conduce a consumir desenfrenadamente.

Una forma de reducir la velocidad con la que digerimos, particularmente, el pasado es hacerlo materialmente. No se trata sólo de consumir la cultura material del pasado sino también su materialidad, es decir, hay que consumir al pasado en sí mismo en la medida de lo posible. Pero no debemos confundir el acto de consumir el pasado en sí mismo con el acto de consumirlo en forma de datos e información. Al digerir fechas, nombres y lugares, lo estamos consumiendo en función de su apariencia más no de su composición material.

La base material del pasado se compone, principalmente, de la interrelación entre sujetos y objetos en un tiempo y espacio determinados. Base que no podríamos conocer y comprender si no fuera por las fuentes gráficas, textuales, audiovisuales, entre otras, que tenemos sobre ella; muchas de las cuales aún no han sido descubiertas y/o que permanecen en la oscuridad y el silencio. Para revalorar críticamente el pasado tenemos que consultar y analizar las distintas fuentes que sobre él hay y no únicamente las que nos presentan e imponen.

Siguiendo a Jacques Rancière, seremos espectadores emancipados en la medida en la que cuestionemos nuestra propia realidad, pasada, presente y futura, en función de nuestras propias competencias. Porque no hay un solo espectador que carezca de ellas pero lo que sí hay son espectadores anestesiados, que se encuentran bajo los efectos de las sociedades de consumo y los medios de comunicación masiva; efectos que podemos contrarrestar si nos proponemos descubrir el hilo e ir tras las huellas de nuestro propio tiempo.

No obstante, cabe destacar que hay dos tipos de espectadores: los que presenciaron en “tiempo real” la obra, es decir, quienes estuvieron en el tiempo y espacio donde se llevó a cabo su exhibición; y por otra parte, están aquellos espectadores que tienen acceso a la obra a través de su reproducción en medios digitales porque pertenecen a un tiempo y espacio distintos al de la instalación de la obra. Sin duda, la experiencia de uno y otro no será la misma.

Los dos tipos de espectadores serán capaces de responder preguntas como: ¿cuál fue su primera impresión?, ¿qué sintió al entrar en contacto con la obra?, ¿qué opina de ella?, entre otras. Sin embargo, el primer tipo de espectador será capaz de explicar el ambiente que generó la obra, es decir, podrá describir cuáles fueron las reacciones que suscitó en los demás espectadores; mientras que, el segundo tipo sólo será capaz de hacerlo en la medida en que obtenga esos testimonios y aun así no podrá explicar en su totalidad cómo los espectadores reaccionaron ante la obra y por qué lo hicieron de esa manera. Pero de lo que sí será capaz es de reconstruir la experiencia a *grosso modo* del conjunto de los espectadores.

Convertir a los espectadores en sujetos de la obra, como lo hizo Richard Serra con *Tilted Arc*, es otra forma de contribuir a la descompresión espacio-temporal, ¿por qué? Porque los integra a ella, haciéndolos partícipes de su realización. Aunque Richard Serra sólo logró involucrar a un reducido número de espectadores en un diálogo abierto, primero, con *Tilted Arc* y después a través de él con la Ciudad de Nueva York, específicamente, con la Plaza Federal; los espectadores intervinieron activamente este emplazamiento para hacerlo suyo y expresarse en o por medio de él. Lo cual demuestra que el artista utilizó a su favor la fragmentación del espacio y revirtió sus efectos cuando los sujetos-espectadores se enfrentaron a la obra y a su sitio, para aprehenderlo en su totalidad.

El poder y el control que los Estados tienen sobre los espacios públicos generan su fragmentación y ésta, a su vez, produce la exclusión, división, tensión y discriminación social. Serra lo hizo visible, explícito, evidente, cuando alteró – a propósito- el orden público y transgredió el espacio de lo cotidiano mediante lo ajeno, lo desconocido; es decir, *Tilted Arc*. La intención, en teoría, de Richard Serra era que el público tuviera acceso a la obra y a su sitio; y en la medida en que éstos fueran visitados pasaran de ser bienes públicos a bienes comunes, si lo hubiera logrado habría contribuido una vez más a la descompresión del tiempo y el espacio; ¿por qué?, porque exigir que los bienes públicos también sean comunes es una manera de reclamar un derecho que es de todos, el derecho a la ciudad.

La ciudad es de quienes la habitan, por lo tanto, podemos afirmar que está viva; porque sus habitantes la construyen a diario, tomándola, adaptándola, transformándola, proyectándola, etc. La ciudad no se reduce a los elementos, tangibles e intangibles, que la componen; los cuerpos, voces, opiniones, pensamientos, sentimientos y emociones que diariamente la transitan, caminan o utilizan como medio de expresión, también la constituyen; en consecuencia, la ciudad es objeto y sujeto al mismo tiempo.

Richard Serra utilizó a la ciudad como medio de expresión artística para intentar transformar un bien público en uno común, no sólo para demostrar que el acceso a éstos es restringido en vez de abierto, lo que provoca la fragmentación del espacio y por ende, la exclusión y discriminación social; sino también que funcionan como espacios de recreación, entretenimiento y ocio sólo en apariencia. Así como el Estado los regula y vigila, también los opera como espacios de control para garantizar el orden público y evitar que se conviertan en espacios de reunión, diálogo y reflexión.

He aquí una posible respuesta a la descompresión espacio-temporal: exigir nuestro derecho a la ciudad, ¿cómo?, apropiándonos de ella, transformando sus lugares – calles, callejones, avenidas, parques, plazas, muros, banquetas, etc- en espacios de convivencia, intercambio de opiniones, reflexión, expresión, para hacerle frente a la censura y a la represión. Al transformarla, estaremos generando cambios en la sociedad y en nosotros mismos; los cuales son fundamentales para atenuar las exclusiones, divisiones, tensiones y discriminaciones sociales.

Éstas son sólo algunas de las formas posibles de habitar los silencios creados por el tiempo y el espacio posmodernos. Tanto Richard Serra como Tatsuro Bashi los habitan desde prácticas artísticas posmodernas y de oposición, porque cuestionan y expanden sus propios límites y alcances; al igual que sus respectivos medios y soportes, con la intención de crear nuevas formas y contenidos; que adaptan a tiempos y espacios distintos, de los que dan cuenta e incluso interrogan para romper y/o reevaluar los esquemas, cánones, términos, conceptos y categorías establecidos por el arte moderno; que hoy en día ya no les resultan suficientes para expresarse y manifestar lo que para ellos es el arte contemporáneo. Y lo demostraron por medio de sus obras, *Tilted Arc* y *Villa Victoria* –respectivamente-, al romper el espacio de la cotidianeidad. El espacio que cada persona experimenta habitualmente-llámese plaza, parque, calle, avenida, entre otros- es transformado abruptamente por la obra de arte, perpetuando así ese instante al que debe enfrentarse mientras dure la obra. De tal manera, ésta transgrede la vida diaria de cada persona, obligándola –aunque sea sólo por un momento- a tomar conciencia de los “problemas” que la obra enfatiza, por ejemplo, el tiempo presente. Al mismo tiempo, estas son obras que demuestran que no hay arte crítico que no esté socialmente comprometido.

Las suyas son prácticas artísticas posmodernas que podemos denominar de resistencia porque pretenden cuestionar al propio mundo del arte; aquél en el que están insertos y del que no pueden prescindir, aquél que impone tendencias y decide cuál es el lugar que cada obra y cada artista ocupa dentro de él. No se trata de mantener esas distancias y/o límites sino de ser críticos respecto a ellas.

La instalación es un género artístico efímero –la mayoría de las veces-, cualidad que lo convierte en arte auto-destructivo porque la destrucción está prevista desde el momento de su concepción, de tal manera que la obra se desintegra ante la mirada de los espectadores. A diferencia de otros géneros como la pintura, escultura, arquitectura, entre otros, la instalación se “desmaterializa” cuando se la destruye, cuando se la desmantela porque no sólo pierde sus características formales sino también su propio soporte y/o medio.

Los espectadores que hayan entrado en contacto con los materiales de la obra y, en consecuencia, con su forma, tamaño y textura(s) serán los únicos capaces de describirla en ese sentido. Los espectadores que no hayan estado ahí para presenciarla sólo podrán describir cómo se veía porque aunque pudieran escucharla –como en el caso de *Ascending/Descending*- por medio de una grabación de sonido o audiovisual, muchos sonidos no quedarían registrados en ella. Estos espectadores nunca tendrán un total acceso a la obra, dado que la instalación al igual que otros géneros artísticos como el performance están creados para auto-destruirse, con la finalidad de que cada obra sea reemplazada instantáneamente por otra y así sucesivamente.

Una de las consecuencias que tiene el arte auto-destructivo es la exclusión social porque sólo los espectadores que tengan el poder adquisitivo para desplazarse en el tiempo y el espacio podrán estar presentes durante la exhibición de este tipo de obras. A pesar de que la instalación es un género artístico que reproduce la lógica cultural del capitalismo tardío, obras como *Tilted Arc* y *Villa Victoria* ponen en evidencia sus mecanismos de funcionamiento.

Anexo 1



Figura 1

Tatzu Nishi

Ascending/Descending

Instalación de sitio específico

Plaza Bedford, Londres

25 de abril a 26 de mayo de 2013

Fuente: <http://www.culturalhijack.org/index.php/home/participating-artists/89-tatzu-nishi>

Anexo 2



Figura 1

Richard Serra

Tilted Arc

3.65 x 36.57 m.

Acero

Depósito de Brooklyn

1981 (desmantelado en 1989)

Fuente: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-richard-serra>



Figura 2

Richard Serra

One-Ton Prop (House of Cards)

122 x 122 x 2.5 cm.

Plomo antimonio

Museo de Arte Moderno, Nueva York

1969 (refabricado en 1986)

Fuente: http://www.moma.org/collection/object.php_id=81294

Anexo 3

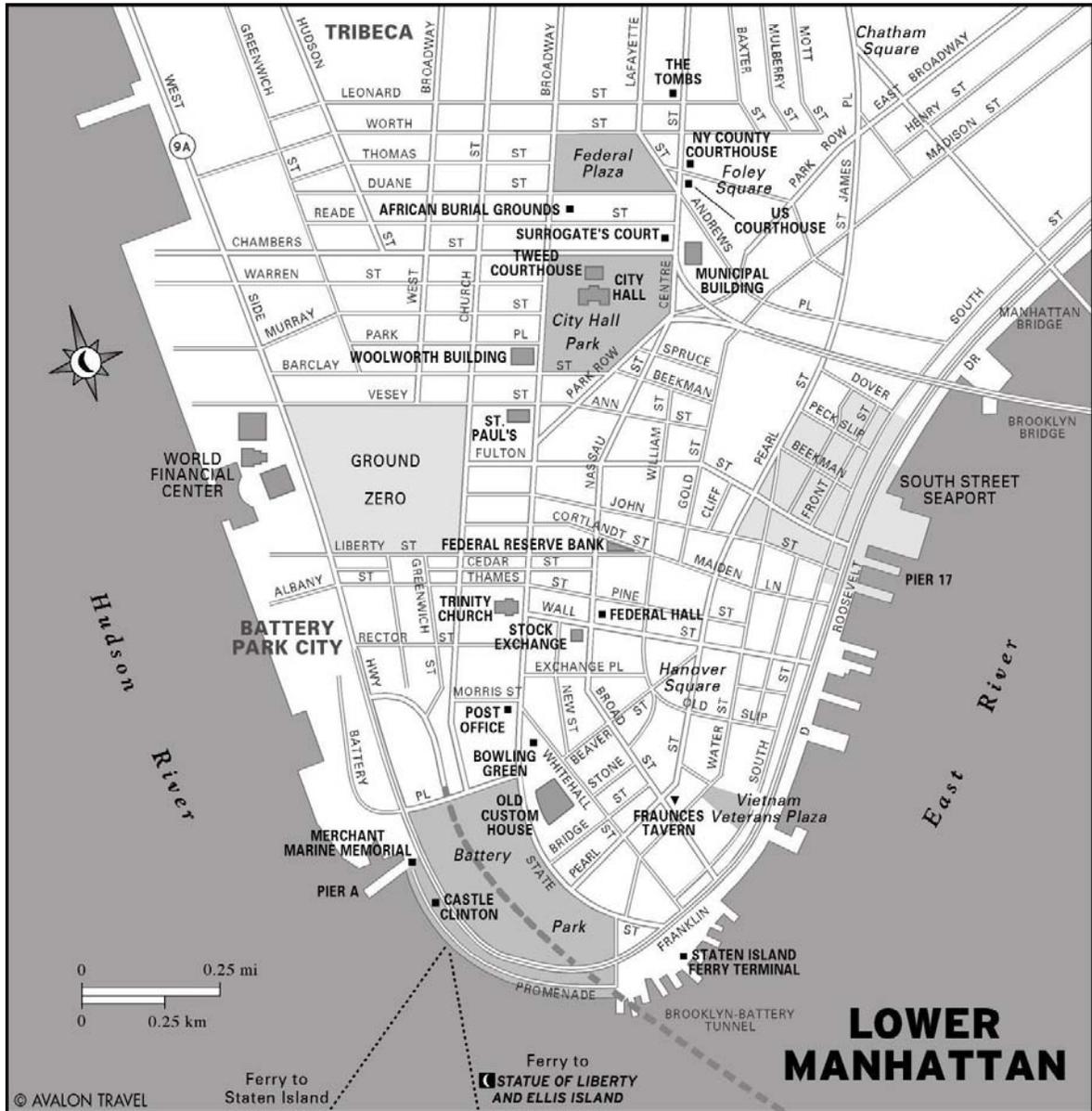


Figura 1

Mapa del Bajo Manhattan

La Plaza Federal, donde fue instalada en 1981 *Tilted Arc*, se ubica entre las calles Broadway y Lafayette.

Fuente:

http://crystalgreensrealestatetips.blogspot.com.mx/2011_10_01_archive.html



Figura 2

Rediseño de la Plaza por parte de Martha Schwartz (Arquitecta del Paisaje)

Fuente: http://www.pps.org/great_public_spaces/one?public_place_id=988#



Figura 2.1

Vista aérea en donde se pueden observar los elementos decorativos que adornaron la Plaza, al término de su rediseño en 1997.

Fuente: <http://archpaper.com/news/articles.asp?id=4208#.U9qlzBt0zIU>

Anexo 4



Figura 1

Richard Serra

Tilted Arc

3.65 x 36.57 m.

Acero

Depósito de Brooklyn

1981 (desmantelado en 1989)

Fuente: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-richard-serra>



Figura 1.1

Richard Serra

Tilted Arc

3.65 x 36.57 m.

Acero

Depósito de Brooklyn

1981 (desmantelado en 1989)

Fuente: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-richard-serra>

Anexo 5



Figura 1

Tatsurou Bashi

Villa Victoria (vista exterior)

Instalación de sitio específico

Bienal de Arte de Londres, 2002

Fuente: <http://www.tatzunishi.net/top.htm>

Nota: Las figuras 1.1, 1.2 y 1.3 provienen de la misma fuente que es la página web del propio artista.



Figura 1.1 (vista interior)



Figura 1.2 (recepción)



Figura 1.3 (baño funcional)

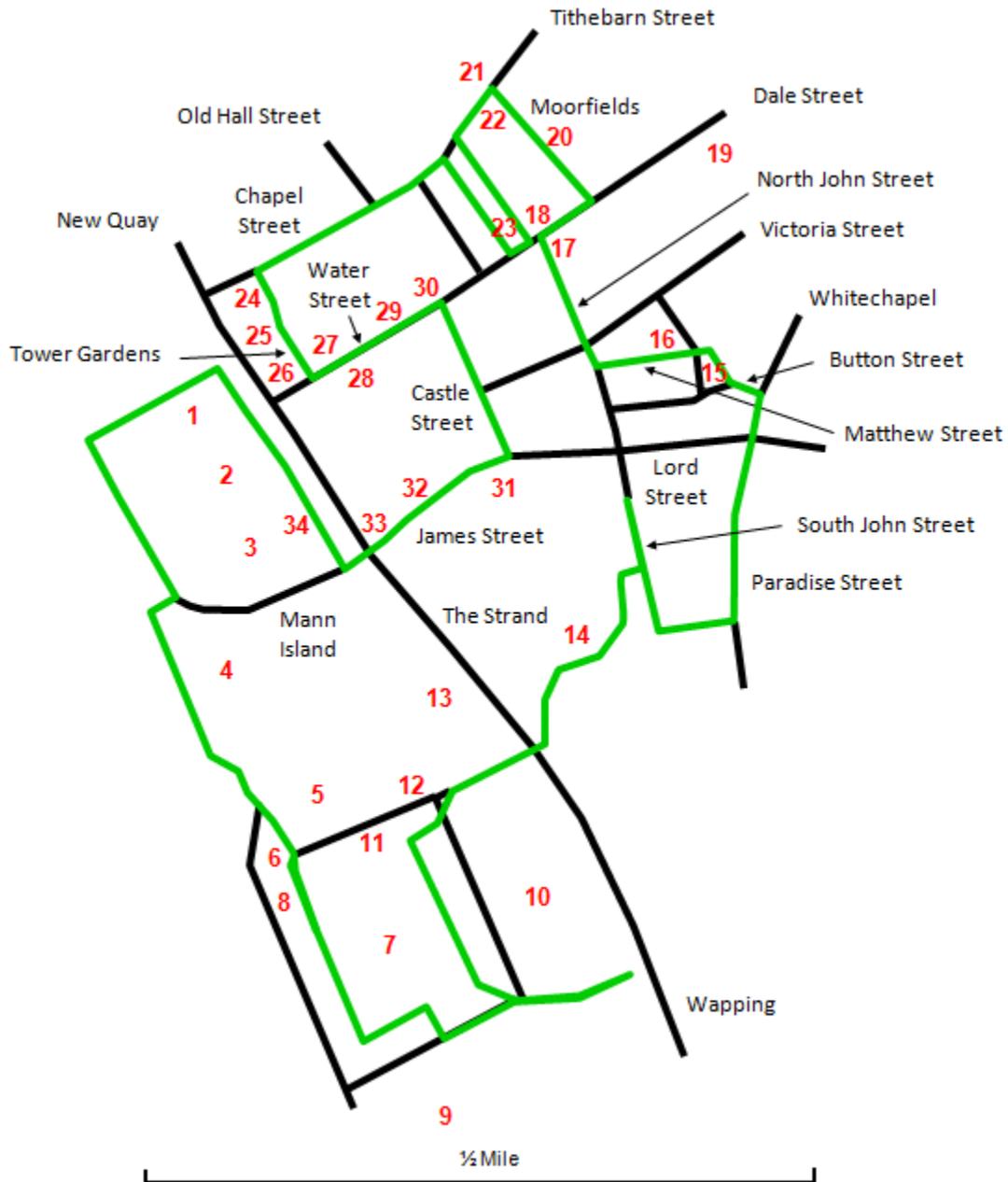


Figura 2

Plano de Liverpool, Londres

En el número 31 está ubicado el monumento a la Reina Victoria

Fuente: <http://www.allertonoak.com/merseyWalks/CommercialQuarterX.html>



Figura 3

“Revelamiento del monumento a la Reina Victoria, Liverpool, septiembre 27 de 1906”

Fuente: <http://www.chesterwalls.info/gallery/queenvic.html>

Bibliografía

Baudrillard Jean. *El Complot del Arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

_____. "Chapter twenty-nine. Symbolic Exchange and Death" en: Cahoon Lawrence E (ed.). *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Inglaterra: Blackwell Publishers, 1996.

_____. "El éxtasis de la comunicación" en: Douglas Crimp, Hal Foster (selección y prólogo) y otros. *La posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 7ª ed., 2008.

_____. "The Ilusion of the End" en: Drolet Michael (ed.). *The Postmodernism reader: foundational texts*. Nueva York: Routledge, 2004.

_____. "La precesión de los simulacros" en: 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.

Bauman Zygmunt. "VI. La cultura entre el Estado y el mercado" en: *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Traducción de Lilia Mosconi. México: Fondo de Cultura Económico, 2013.

_____. *La globalización. Consecuencias humanas*. Traducción de Daniel Zadunaisky. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Bauman Zygmunt y otros. *Arte ¿líquido?*. Madrid: Sequitur, 2007.

Baxandall Michael. "IV. Verdad y otras culturas: El Bautismo de Cristo, de Piero Della Francesca" en: *Modelos de Intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Traducción de Carmen Bernardez Sanchis. Madrid: Hermann Blume, 1989.

Belting Hans. "¿Posmodernismo o Post-historia?" en: *La historia del arte después de la modernidad*. Traducción de Issa María Benítez Dueñas. México: Universidad Iberoamericana, 2010.

Benjamin Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. 1ª ed., México: Ítaca, 2003.

Blanning T.C. "Conclusión: la entrada en el siglo XX." En: *El siglo XIX. Europa 1789-1914*. Traducción de Mercedes García Gramilla. Barcelona: Crítica, 2002.

Briggs Asa, Dai Smith y otros. "¿Qué es la historia de la cultura popular?", *Historia Social*, Número 10, primavera-verano 1991.

Compagnon Antoine. *Las cinco paradojas de la modernidad*. Traducción de Ricardo Ancira. México: Siglo XXI, 2010.

Crary Jonathan. "El eclipse del espectáculo" en: 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.

Crimp Douglas. "Imágenes" en: 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.

_____. "Sobre las ruinas del museo" en: Baudrillard, Jean, Douglas Crimp, Hal Foster (selección y prólogo) y otros. *La posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 7ª ed., 2008.

Debord Guy. *La sociedad del espectáculo*, Prólogo, traducción y notas de José Luis Pardo. España: Pre-textos, 2012.

Deleuze Gilles. "Introducción. Repetición y diferencia", *Diferencia y repetición*. Traducción de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

Deleuze Gilles y Félix Guatarri. "Chapter twenty-seven. Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia" en: Cahoone, Lawrence E (editor). *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Inglaterra: Blackwell, 1996.

Derrida Jacques. "Firma, acontecimiento, contexto" en: *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Ministerio Francés de la Cultura y la Comunicación. Cátedra, 1989.

Eagleton Terry. "4. Subjects" en: *The Illusions of Postmodernism*. Inglaterra: Blackwell Publishers, 1996.

Ferguson Niall. "Capítulo 3: La economía europea, 1815-1914." En: T.C Blanning (Compilador). *El siglo XIX. Europa 1789-1914*. Traducción de Mercedes García Gramilla. Barcelona: Crítica, 2002.

Foster Hal. "Introducción al posmodernismo" en: Baudrillard, Jean, Douglas Crimp, Hal Foster (selección y prólogo) y otros. *La posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 7ª ed., 2008.

_____. "Asunto: Post" en: 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.

_____. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.

Granés Carlos. "Segundo Tiempo" En: *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. México: Taurus, 2011.

Harvey David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. 1ª ed. Traducción de Martha Eguía. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

_____. *Ciudades Rebeldes. Del derecho a la ciudad a la Revolución urbana*. Madrid: Akal, 2013.

Hughes Robert. "El ascenso de Andy Warhol" en: 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.

Huyssen Andreas. "1. La dialéctica oculta: vanguardia-tecnología-cultura de masas" en: *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Traducción de Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.

_____. "8. La política cultural del pop" en: *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Traducción de Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.

_____. "9. La búsqueda de la tradición: vanguardia y posmodernismo en los años setenta" en: *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Traducción de Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.

_____. "10. El mapa de lo posmoderno" en: *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Traducción de Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.

Jameson Fredric. "Posmodernismo y sociedad de consumo" en: Baudrillard, Jean, Douglas Crimp, Hal Foster (selección y prólogo) y otros. *La posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 7ª ed., 2008.

_____. *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Gedisa, 2004.

_____. *El Giro Cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2010.

_____. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de José Luis Pardo Torio. Barcelona: Paidós, 1991.

Junca Humberto. "Tatzu Nishi y "Lugares comunes". Mirar otra vez", *Arcadia*, No.50, Noviembre 24-Diciembre 15, 2009.

Krauss Rosalind. "La escultura en el campo expandido" en: Baudrillard, Jean, Douglas Crimp, Hal Foster (selección y prólogo) y otros. *La posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 7ª ed., 2008.

Koselleck Reinhart. "XIV. "Espacio de experiencia" y "Horizonte de expectativa" dos categorías históricas" en: *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Traducción de Norberto Smilg. Barcelona: Paidós, 1993.

Kwon Miwon. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Estados Unidos: Massachusetts Institute of Technology, 2004.

L. Ulmer Gregory. "El objeto de la poscrítica" en: Baudrillard, Jean, Douglas Crimp, Hal Foster (selección y prólogo) y otros. *La posmodernidad*. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 7ª ed., 2008.

Lefebvre Henri. "El espacio" en: *Espacio y Política*. Barcelona: Ediciones Península, 1976.

Lipovetsky Gilles. "IV. Modernismo y posmodernismo" en: *La era del vacío*. México: Anagrama, 2013.

Liotard Jean-François. *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Traducción de Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 1987.

_____. "Logos y tekné, o la telegrafía" en: *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998.

_____. "Reescribir la modernidad" en: *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998.

_____. "El instante, Newman" en: *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998.

_____. "Lo sublime y la vanguardia" en: *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998.

_____. "Algo así como: "comunicación...sin comunicación" en: *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998.

Melville Stephen. "4. Postmodernism and art: postmodernism now and again" en: Steven Connor (ed.) *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Inglaterra: Cambridge University Press, 2004.

Michel Foucault. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Traducción de Víctor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Owens Craig. "El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad" en: 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.

Perniola Mario. "I. Simulacros del poder y poder de los simulacros" en: *La sociedad de los simulacros*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

_____. "VI. Íconos, visiones, simulacros" en: *La sociedad de los simulacros*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

Rancière Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Sánchez Argilés Mónica. "Capítulo 7. Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad" en: Ramírez, Juan Antonio y Jesús Carrillo (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. España: Ensayos Arte Cátedra, 2004.

Sánchez Vázquez Adolfo. *De la Estética de la Recepción a una Estética de la Participación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 2007.

Solomon-Gadeau Abigail. "La fotografía tras la fotografía artística" en: 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.

Storr Robert, "Tilted Arc: Enemy of the People?", *Art in America*, Septiembre, 1985.

Trodd Colin. "9. Postmodernism and Art" en: Stuart Sim (ed.) *The Routledge Companion to Postmodernism*. 2a ed. Nueva York: Routledge, 2005.

Recursos electrónicos

Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. "Compensar", disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=compensar> [Consultado el 5 de septiembre de 2014]

Real Academia Española, "especulación", Diccionario de la lengua española, 2014, disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=especulaci%C3%B3n> [Consultado el 6 de febrero de 2014]

Real Academia Española, "instalación", Diccionario de la lengua española, 2014, disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=instalaci%C3%B3n> [Consultado el 6 de febrero de 2014]

Salyer Jeff, "Serra's Indiscipline: Neutralization and the Site of *Tilted Arc*", *Concentric: Literary and Cultural Studies* 35.1, Marzo 2009, disponible en: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Affect/11.pdf> [Consultado el 6 de febrero de 2014]

Tatzu Nishi, disponible en: <http://www.tatzunishi.net/top.htm> [Consultado el 14 de noviembre de 2013]

Museo de Arte Moderno (MoMA). "Richard Serra Sculpture: Forty Years", disponible en: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/serra/flash.html> [Consultado el 16 de marzo de 2014]

Administración General de Servicios. "Jacobs Javits Federal Building and James Watson Court of International Trade, New York, NY", disponible en: <http://www.gsa.gov> [Consultado el 31 de Julio de 2014]

Bienal de Arte de Londres, disponible en: <http://www.londonbiennale.co.uk> [Consultado el 7 de agosto de 2014]

Art Gallery New South Gales. Anthony Bond. "Tatzu Nishi", disponible en: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/exhibitions/tatzu-nishi/artist-and-his-work/> [Consultado el 26 de Julio de 2014]

Manifesta. "Tatzu Nishi", disponible en: <http://manifesta.org/en/artists/tatzu-nishi/> [Consultado el 23 de julio de 2014]

Tokyo Art Beat. Bilingual Art and Design Guide. "Monuments reborn in Curious Spaces 2", disponible en: <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2009/06/monuments-reborn-curious-spaces.html> [Consultado el 6 de septiembre de 2014]

Design Boom. "Tatzu Nishi", disponible en: <http://www.designboom.com/tag/tatzu-nishi/> [Consultado el 7 de septiembre de 2014]

- **Publicaciones periódicas**

Citizen Mag [revista electrónica], Samantha Sheridan, "Entrevista Cultural Hijack/Tatzu Nishi", disponible en: <http://www.citizenmag.com/2013/05/06/cultural-hijack-tatzu-nishi-interview/> [Consultado el 14 de noviembre de 2013]

Frieze Magazine. Tom Morton. No.71, Noviembre-Diciembre 2002, disponible en: http://www.frieze.com/issue/review/liverpool_biennial/ [Consultado el 7 de septiembre de 2014]

Jstor [base de datos]. Crimp Douglas, "Richard Serra: Sculpture Exceeded", *October*, Vol. 18, Otoño 1981, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/778411> [Consultado el 16 de marzo de 2014]

Jstor [base de datos]. M. Horowitz Gregg, "Public Art/ Public Space: The spectacle of the Tilted Arc Controversy", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, No. 1, Invierno 1996, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/431676> [Consultado el 16 de marzo de 2014]

Jstor [base de datos]. Senie Harriet, "Richard Serra's "Tilted Arc": Art and Non-Art Issues", *Art Journal*, Vol.48, No.4, Critical Issues in Public Art, Invierno 1989, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/777012> [Consultado el 16 de marzo de 2014]

Jstor [base de datos]. Serra Richard, "Art and Censorship", *Critical Inquiry*, Vol.17, No.3, Primavera 1991, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1343799> [Consultado el 16 de marzo de 2014]

The Guardian. Adrian Searle. "La Bienal de Liverpool", disponible en: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2002/sep/19/art.artsfeatures> [Consultado el 6 de septiembre de 2014]

The New York Times. Michael Brenson, "Art View, The case in favor of a controversial Sculpture", Mayo 19 1985, disponible en: <http://www.nytimes.com/1985/05/19/arts/art-view-the-case-in-favor-of-a-controversial-sculpture.html?pagewanted=1> [Consultado el 7 de septiembre de 2014]

The New York Times. Grace Glueck, "What part should the public play in choosing public art?", Febrero 3 1985, disponible en: <http://www.nytimes.com/1985/02/03/arts/what-part-should-the-public-play-in-choosing-public-art.html> [Consultado el 7 de septiembre de 2014]

The New York Times. Grace Glueck, "Serra work stirs downtown protest", Septiembre 25 1981, disponible en: <http://www.nytimes.com/1981/09/25/arts/serra-work-stirs-downtown-protest.html> [Consultado el 7 de septiembre de 2014]

Universidad de Yale. Escuela de Arquitectura. Foster Hal, "(Post) Modern Polemics", *Perspecta*, Vol. 21 (1984), pp.144-153, disponible en: <https://art200cuestacollege.files.wordpress.com/2012/01/postmodern-polemics.pdf> [Consultado el 6 de febrero de 2014]