

Arte contemporáneo: la reflexión crítica de lo tremendo¹

Sergio Rojas²

Resumen: El presente texto expone la tesis de que la condición contemporánea de las artes consiste en la voluntad de reflexionar la crisis de los parámetros heredados de percibir y comprender la experiencia de las cosas. El paradigma moderno hoy se estremece. A esto denomino lo tremendo. El coeficiente crítico de las prácticas artísticas en el presente obedece a la pregunta ¿qué está sucediendo?

Lo que expongo a continuación es una reflexión acerca del coeficiente crítico del arte atendiendo a la condición contemporánea de éste. En la perspectiva de lo que aquí propongo, no considero como determinantes de lo que cabe denominar *arte contemporáneo* ciertas características objetuales o su inscripción cronológica, sino que lo contemporáneo sería más bien la exigencia que lo inédito del tiempo presente impone al pensamiento. Entiendo el arte como una forma de pensar, no de razonar discursivamente, sino de dejarse embestir por aquello que desde la experiencia pone en cuestión las formas heredadas de percibir y comprender el mundo.

La crítica implica esencialmente el trabajo de la autoconciencia haciendo emerger las condiciones *naturalizadas* del pensamiento. En este sentido, desde una mirada retrospectiva, una característica dominante del arte que ha sido producido desde los inicios del siglo XX hasta el presente habría sido precisamente su afán crítico. Me atrevería incluso a decir que el ejercicio crítico es una suerte de clave de comprensión respecto a lo que en general cabe designar bajo la expresión “arte contemporáneo”. Las prácticas artísticas se habrían hecho *críticas* correspondiendo al propósito de hacerse *contemporáneas*. Por lo tanto, la crítica no consiste en un juicio sobre una realidad *ya dada* en la experiencia, sino que de lo que se trata es precisamente de *acceder* a la realidad en su

¹ Conferencia leída el 25 de octubre de 2017 en el I Congreso Internacional de Arte Peruano, organizado por Departamento Académico de Arte y las Escuelas Profesionales de Arte, Conservación y Restauración y de Danza, realizado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

² Filósofo, Dr. en Literatura, Profesor Titular de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

contemporaneidad, pues, paradójicamente, lo propiamente contemporáneo - densidad en la que arraiga el pensamiento- se nos sustrae bajo la iluminada y contingente actualidad. Como señala Giorgio Agamben: “es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo” (Agamben, 2012, 1).

La cuestión arriba enunciada me parece hoy especialmente relevante, cuando el término “crítica” ha comenzado a desaparecer en el campo de las artes o, al menos, parece agotado su otrora protagonismo y garantía de contemporaneidad. No me refiero al esteticismo que es producto de la seducción por el mercado de la novedad, sino que estoy pensando en aquella producción artística que en el presente se propone precisamente reflexionar las condiciones de la existencia. Vivimos hoy un tiempo en que en medio de la cotidianeidad nos asalta un “no saber qué pensar”. Entonces sobre la pregunta política “¿qué hacer?” surge otra pregunta: ¿qué está sucediendo? Mi hipótesis en esta exposición es que esta es la cuestión que vienen a plantear las prácticas artísticas en su voluntad conceptual de contemporaneidad. Es un hecho que el carácter político de la reflexión artística no ha desaparecido, por el contrario, es ella algo cada vez más frecuente. La cuestión entonces no es si acaso la política ha abandonado el campo de interés de las artes, sino más bien en qué sentido esa vocación reflexiva ya no se deja comprender inmediatamente como “crítica” por cuanto lo que cabe comprender en el presente bajo el concepto de *política* se ha ido transformando. En efecto, el marco humanista de la operación crítica, especialmente su “antropocentrismo”, es algo que hoy la misma experiencia parece poner en cuestión. Presentimos en nuestro entorno la bruma de un “mundo” desmesurado y ajeno, y entonces el acaecer de la autoconciencia nos inhibe antes que movilizarnos.

La línea de desarrollo que traza la figura de la crítica en la modernidad - desde el examen kantiano de la razón hasta la reflexión frankfurtiana sobre la técnica-, supone que las condiciones de posibilidad de la experiencia de alguna

manera “desaparecen” en su naturalización. La crítica se propone entonces una reflexión de las propias condiciones de percepción y comprensión de la realidad, consideradas como condiciones naturalizadas de *aceptación* de un mundo predado. El sentido de la crítica consiste en hacer emerger ante la conciencia aquellas invisibles “condiciones de posibilidad” de la experiencia. Así, la crítica habría sido ante todo *crítica del sujeto*, en donde sujeto y conciencia parecen contraponerse. Si cabe entonces hablar hoy de una crisis o agotamiento de la crítica, ello implicaría necesariamente el agotamiento del sujeto. ¿Cómo opera el sujeto?

Lo que denominamos *sujeto* es la forma en que la conciencia individual es iniciada en un modo coherente de percibir y comprender el mundo. El *sujeto* resuelve, pues, las contradicciones, fisuras y oscuridades que se dan en la experiencia de lo real. El poder del sujeto invisibiliza el orden material de la verdad, la forma en que se genera históricamente la estructura de la realidad social. En suma, el sujeto es la forma que “rescata” a la conciencia desde su inquietante y desconcertada contemporaneidad, para conciliarla con la realidad, permitiéndole reconocerse en un lugar al interior de su tiempo.

Pues bien, el carácter crítico del arte se orientaba fundamentalmente a hacer emerger ese orden del sujeto, de aquí que la *crítica de la ideología* pueda entenderse en sentido estricto como *crítica del sujeto*, porque es precisamente aquí en donde el orden se naturaliza al constituir y “acomodar” categorialmente a la propia subjetividad en su comprensión del mundo, administrando las vidas humanas conforme a principios que parecen constituir el orden natural de las cosas. Se trata de un orden de cosas que requiere conformar un tipo de subjetividad, porque la lógica del poder se juega en la producción de un determinado *efecto de verdad*. El poder -sus instituciones y prácticas-, requiere de *creyentes*.

En el siglo XX, el principio de la *vanguardia* en el arte se propuso justamente desbaratar aquella suerte de “armonía preestablecida” entre la subjetividad y la experiencia de la realidad. La conciencia que surge de este proceso de *desnaturalización* debía tener un carácter manifiestamente político,

pues su sentido último era la *transformación de la realidad*. La conciencia crítica define un ideario todavía humanista en el tiempo de la *hegemonía*: el paso hacia la emancipación es necesariamente la autoconciencia, es decir, esa conciencia que abandona la actitud natural de sus inadvertidas *aceptaciones* para comprometerse ahora en el trabajo de transformar la realidad. Resuena en esta expresión una idea de *totalidad*, pues tanto la conciencia política de la realidad como el itinerario emancipador que en ello se inaugura operan en la perspectiva de la hegemonía. Los manifiestos artísticos expresan de manera fundamental la forma en que la voluntad de arte se desarrollaba como voluntad de autoconciencia y, en eso, de transformación de la realidad de la experiencia humana. ¿Cuál es la condición de esa autoconciencia en el presente?

Si la conciencia crítica consiste en una operación de desnaturalización del orden de la experiencia dando lugar, como consecuencia de esto, a un debilitamiento de la pre-potencia de la realidad, habrá que pensar que la depotenciación de la crítica es la expresión de una paradójica *naturalización de la desnaturalización*. Dicho de otra manera, la autoconciencia en el arte no trasciende el ámbito estético, pues más que poner en cuestión formas naturalizadas de sujeción de la conciencia, se limita a reiterar -como en una “vuelta de tuerca”- el debilitamiento político de la propia institución artística. El filósofo de la historia Frank Ankersmit caracteriza también como un debilitamiento de la dimensión estética la actual crisis de la autonomía referencial de los objetos de arte: “debido a la similitud exacta entre los productos terminados en su función artística y sus contrapartes fuera del museo, la noción del objeto estético ya no tiene ningún ancla en la obra de arte como tal” (Ankersmit, 2004, 235). El crítico Donald Kuspit cuestiona al arte contemporáneo más actual señalando que en la posmodernidad el arte habría sido sustituido por el “postarte”, cuando el predominio de lo banal ha terminado por agotar toda la dimensión estética del arte. Se trataría del debilitamiento, casi hasta su extinción, de las fronteras entre lo que es arte y lo que no lo es, pero no debido al mercado, sino a un agenciamiento desmedido que desde el propio arte hace de toda realidad su asunto. Se refiere Kuspit a la invasión de lo cotidiano y lo banal en los espacios de la instancia creativa

interior: “El estudio ya no es la sede de la creatividad; la entropía ha triunfado por completo. El estudio se ha convertido en un callejón lleno de basura, ese último happening entrópico” (Kuspit, 2006, 145). Probablemente una de las anécdotas que mejor ilustra este fenómeno es la protagonizada por Damien Hirst cuando, en octubre de 2001, una instalación de su autoría, en la galería londinense “Eyestorm”, fue arrojada a la basura por el encargado de la limpieza: botellas de cerveza, tazas con restos de café, ceniceros llenos de colillas.

En un libro que, respecto al tema que aquí nos ocupa, ha llegado a ser hoy de consulta obligatoria, Hal Foster se refiere al *cinismo* que hacia finales del siglo pasado sucede a la crisis del criticismo en el arte contemporáneo. En efecto, considerado desde una perspectiva política, pareciera que buena parte del arte denominado contemporáneo se solaza en “jugar con su propio fracaso”. Bajo la noción de *arte cínico* Foster analizaba especialmente el tipo de reflexión que artistas como Jeff Koons y Haim Steinbach han llevado a cabo en sus propias obras respecto al mercado del arte. “En general, [Koons y Steinbach] dan a entender que todos estos valores -estético, de uso y de cambio/exposición- ahora se subsumen en el *valor de cambio del signo*. Sugieren, en otras palabras, que codiciamos y consumimos (...) [las marcas, no los productos mismos] y que esta pasión por el signo, este fetichismo del significante, rige igualmente en nuestra recepción del arte: codiciamos y consumimos no tanto la obra de arte *per se* como el Koons, el Steinbach” (Foster, 2001, 114). Se trata de obras que, con el supuesto propósito de reflexionar el modo en que los objetos artísticos hoy han devenido mercancía, han sido directamente producidas como mercancías.

Me interesa subrayar el hecho de que, en la producción artística contemporánea, lo que habría devenido mercancía es precisamente su condición de “recurso crítico”. El signo irónico, la obra autoconsciente, la parodia de la institución, etc., parecen volverse sobre el arte mismo, como si el último gesto político de la obra consistiera en ironizar su propia pretensión política. Entonces lo que este tipo de obras dicen es que la política, la autoconciencia, el escepticismo, ya no hacen diferencia; al contrario, la obra ironiza cínicamente la muerte de la vanguardia, la intrascendencia cómplice del gesto rupturista.

Pienso que la figura del cinismo es aquí una clave a la hora de preguntarse qué es lo que ha sucedido con la crítica, e intentar dar cuenta del modo en que nuevas producciones artísticas ensayan reflexionar la realidad desmesurada y ajena que los seres humanos intentamos habitar. En efecto, “el cínico -señala Foster- sabe que sus creencias son falsas o ideológicas, pero sin embargo se aferra a ellas movido por la autoprotección, como una manera de afrontar las contradictorias demandas que se le formulan” (Foster, 2001, 118). ¿Cómo podría alguien aferrarse a creencias que *sabe* falsas o ideológicas? Esto tiene el sentido no solo de la derrota, sino de *aferrarse a esa derrota*. En la serie de televisión “Los Simpson”, un agradecido Homero conversa con Billy Corgan, de la banda The Smashing Pumpkins, diciéndole: “¿Sabes? Mis hijos piensan que eres fantástico. Y gracias a tu música depresiva, han dejado de soñar con un futuro que no puedo darles”. El cínico se encuentra en una contradicción entre, de una parte, la eticidad humanista (en más de un aspecto todavía ilustrada) y, de otra parte, el individualismo, el escepticismo, la competitividad y el valor supremo de la propiedad privada. Reflexionando sobre la ciudad de Lima, Guillermo Nugent habla de “un sí-pero-no cotidianamente actuado”. “La distancia -escribe Nugent- entre los anhelos individuales y las realidades colectivas, entre los sentimientos y las acciones cotidianas, conforma nuestra particular manera de asumir un carácter trágico en la dificultad para reconocer la intrínseca diferencia entre lo que creemos estar haciendo y las consecuencias de esa acción” (Nugent, 2012, 17). Esta contradicción no consiste en una actitud personal o un tipo de predisposición psicológica, sino que expresa un patrón epocal. Implica en lo fundamental, por cierto, la conciencia de ser parte de una época, y en este sentido exhibe dicha conciencia su condición esencialmente *moderna*; sin embargo, se diferencia esencialmente del modo en que podemos reconocer esta conciencia epocal en la Ilustración. En su artículo *¿Qué es la Ilustración?* [1784] Kant señalaba: “vivimos una época de *ilustración*, ya que no ilustrada”, y en consecuencia caracterizó a la modernidad como la *voluntad de ser modernos*. Se abría para la razón, pues, un escenario global, precisamente como aquello a lo cual debía ella corresponder: un tiempo vertiginoso al que la razón moderna asistía con entusiasmo sublime, una

época que se inauguraba con ella misma. Podría decirse incluso que la modernidad no es sino ese *tiempo inaugural*.

Ahora bien, aquello que se denomina “conciencia política” sigue estando definida, en buena medida, por la idea de una transformación estructural de la realidad, es decir, a partir de la exigencia de un cambio en una escala totalizante. Se trata, por lo tanto, de una forma de pensamiento político todavía anclada en una concepción *hegemónica* de la realidad y de la acción transformadora a gran escala. El problema aquí no radica específicamente en la “gran escala” conforme a la cual se *piensa* la realidad, sino que la dificultad se refiere a la posibilidad de imaginar una *acción* que pueda operar en correspondencia con esa magnitud.

De lo anterior se sigue la actual conciencia respecto a la ineficacia de esa forma de concebir la acción ante un orden de cosas que, al no dejarse comprender, se impone como una realidad aparentemente sin alternativa. El problema es que el mundo para la reflexión artística puede transformarse sólo en la ocasión para el ejercicio de una desencantada inteligencia. En sus *Lecciones de Estética*, Hegel describe la actitud de la conciencia irónica en las artes, cuya lucidez escéptica define a la subjetividad individual del artista libre, al tiempo que la repliega sobre sí desde una realidad en la que el arte ya no es necesario: “Quien adopta tal perspectiva de genialidad divina mira ufanamente y con desprecio a todos los demás hombres, quienes son declarados limitados y lerdos en la medida en que para ellos el derecho, la eticidad, etc., valen todavía como fijos, obligatorios y esenciales” (Hegel, 1989, 51). Es clara la correspondencia entre este pasaje de Hegel y la forma en que Hal Foster caracteriza el cinismo en el arte contemporáneo:

“el cínico no tanto rechaza esta realidad [de la contradicción] como hace caso omiso de ella, y su estructura hace de él alguien casi impenetrable a la crítica ideológica, pues ya está demistificado, ya está ilustrado sobre su afinidad ideológica con el mundo (esto permite al cínico sentirse asimismo superior a los críticos de la ideología). De modo que, ideológico e lustrado a la vez, el cínico está ‘reflexivamente

blindado': su misma escisión, su misma ambivalencia lo hace inmune" (Foster, 2001, 118).

En sentido estricto, no se trata de que la realidad *misma* no ofrezca alternativa, sino que es precisamente esa forma hegemónica de autoconciencia política de la realidad -como *totalidad* por transformar- la que en el presente genera un efecto paralizante, circunscribiendo la lucidez crítica en los límites de la autoconciencia individual. He aquí un elemento esencial al problema: la autoconciencia y la posibilidad de la crítica que le era inherente implica un coeficiente de escepticismo y desilusión que repliega al individuo sobre sí mismo. Ciertas prácticas de arte crítico se clausuran en el *objeto obra* como mercancía. El arte deviene un asunto de especialistas, cuando en las prácticas del arte contemporáneo "entender el arte" llega a consistir en un fin en sí mismo. ¿Cómo trascender el momento de la crítica-objetualizada, el mercado del signo-mercancía?

Es necesario reflexionar lo que significa hoy "entender el arte". ¿Se trata solo de descifrar el objeto *obra* de arte? ¿Acaso no queda así el arte referido ante todo a sí mismo? Me interesan estas preguntas en tanto nos permitan abordar el estatuto del arte crítico en el presente. Señalaba hace un momento que hoy los seres humanos intentamos habitar un universo *desmesurado y ajeno*. Quiero detenerme en esta cuestión.

En el campo de la Cosmología existe la noción de *universo extremo*. En efecto, al ocuparse los físicos, mediante instrumentos matemáticos, de cuestiones tales como el origen del universo, los agujeros negros o los quásars deben operar con cifras que dan cuenta de velocidades, densidades, distancias, etc., que superan absolutamente no solo el ámbito de la experiencia cotidiana, sino incluso de lo imaginable: "Una de las consecuencias de vivir en un universo extremo es que el sentido común es desafiado constantemente por lo que vamos descubriendo" (Padilla, 2013, 19). Existimos, pues, en un universo extremo, pero en sentido estricto *no habitamos* en él; se trata, pues, de dos realidades inconmensurables. ¿Existe alguna relación de continuidad entre ambos órdenes? Aparentemente ninguna. En el marco de su proyecto "Arquitectura de las

transferencias”, la artista visual Ingrid Wildi Merino entrevistó en Ginebra a uno de los ingenieros del CERN. Una de las preguntas fue la siguiente: “Considerando que la construcción y funcionamiento del acelerador de partículas ha sido posible a partir de la participación de varios países y un financiamiento de millones de dólares, ¿qué impacto tendrá lo que aquí suceda en las vidas del común de las personas?”. La respuesta fue: “¿Ud. se refiere a la incidencia que esto tendrá en la vida cotidiana de las personas? Claramente ninguna”. Un universo extremo es una realidad constituida por magnitudes y fuerzas descomunales, una realidad que *sabemos inhabitable*, pero que no experimentamos. Sin embargo, ¿es acaso nuestra realidad cotidiana una región de fuerzas *domésticas*?



Imagen 1

El proyecto artístico “Arquitectura de las transferencias. Arte, Política y Tecnología” (2011 – 2017), de la artista Ingrid Wildi Merino, es un buen ejemplo de una práctica artística avocada a reflexionar un régimen de realidad que excede patrones narrativos y representacionales de comprensión. El “motivo” es la propiedad del cobre como conductor eléctrico. A partir de la naturaleza de este mineral, Wildi Merino va incorporando en el corpus de su obra materiales que dan cuenta de procesos históricos, políticos, económicos y culturales. El colonialismo, el extractivismo y la globalización neoliberal son reflexionados en este heteróclito

trabajo. El desenlace de un largo y complejo itinerario de producción artística es una exposición en la Galería D 21 (Santiago de Chile), donde el espectador no encontraría nada parecido a una obra de arte convencional. Es la puesta en obra de lo tremendo que significa una realidad tramada por redes que alcanzan la magnitud del planeta.

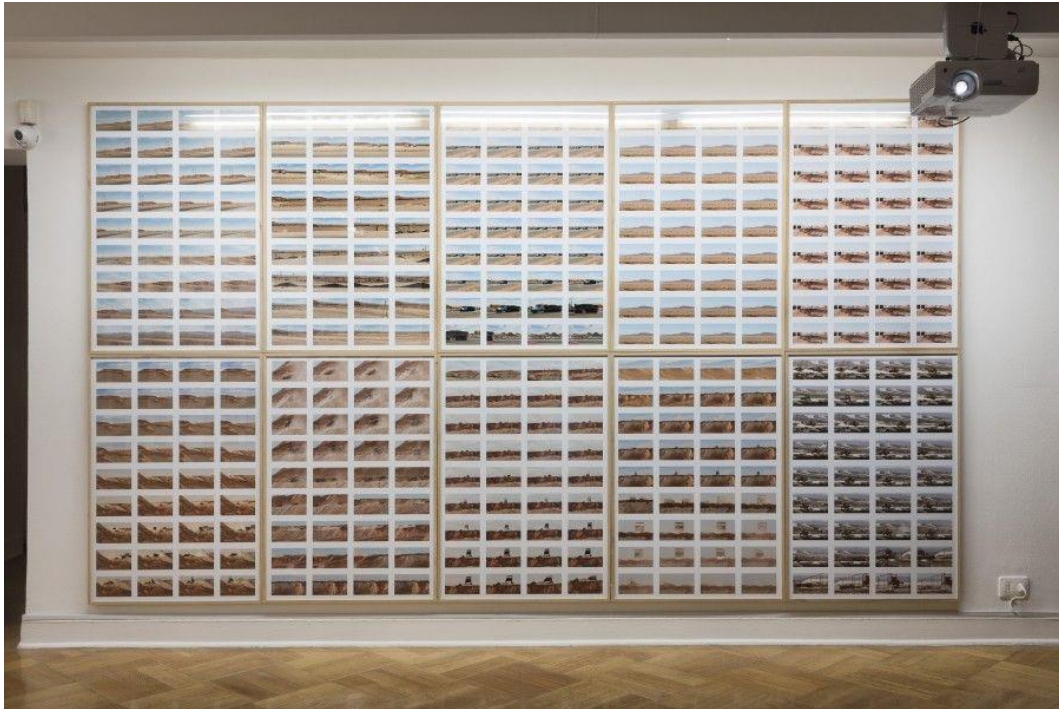


Imagen 2

Presentimos la crisis del paradigma humanista, no solo porque la existencia concreta de la humanidad parece estar, en más de un sentido, bajo amenaza, sino también y especialmente a partir del hecho de que la realidad de la experiencia desborda el horizonte de la eticidad conforme al cual es posible medir y evaluar humanamente la realidad. El sujeto categorial que la modernidad clásica concebía a la base del ordenamiento del mundo de nuestra experiencia parece estar de antemano cuestionado. La globalización de la economía y la informatización digital de la realidad en redes planetarias, implican una crisis de los ideales de la Ilustración que habían orientado durante los dos últimos siglos al pensamiento y en buena medida definido lo que cabe denominar humanismo. En el presente, enfrentados a la imposibilidad de comprender de manera no abstracta las

condiciones materiales de existencia de los individuos en una perspectiva planetaria, dos preguntas resultan fundamentales en el campo de las artes: ¿qué significa *arte contemporáneo*? ¿cuál es el estatuto de la *crítica* en el presente? Sostengo que el arte contemporáneo es una *forma de pensamiento* que, desde los recursos que le son propios, reflexiona la emergencia de un régimen de lo real que pone en cuestión el marco heredado de percepción y comprensión de la experiencia. Una *realidad otra* está emergiendo, desbordando los parámetros de nuestro habitar. Se trata de un acontecimiento que es a la vez político, histórico y epistemológico. He aquí *lo tremendo*. Este no se define por un tipo de realidad, no es un objeto ni un acontecimiento o proceso determinado, sino el hecho mismo de que la *totalidad* del paradigma se estremece. Lo tremendo es, pues, la totalidad que de esa manera *se da a pensar*.

La instalación “Pilares” (2014) del artista peruano Ishmael Randall, reflexiona a mi juicio precisamente la erosión de la modernidad sobre la cual se sostiene la visión civilizatoria de Occidente.



Imagen 3

Libros de ciencia y humanidades se hacen parte de pilares cuya pétreo materialidad en proceso de desgaste exhibe la fragilidad de una comprensión del tiempo histórico por parte de una racionalidad que se consideraba a sí misma destinada a la infinita conquista técnica del universo. Al materializar literalmente la metáfora del conocimiento como como “pilar de la cultura”, parece anunciar el devenir escombros de esta.

La realidad misma -desbordadas las formas comprensivas de la experiencia- parece imponernos la suspensión del juicio ante las cosas. La pregunta acerca de la posibilidad de la crítica en las artes nos conduce a la cuestión de la relación del campo del arte con la realidad de la experiencia. Bourriaud se pregunta: “¿Cómo puede la representación del mundo constituir todavía una apuesta para el arte hoy en día?” (Bourriaud, 2008, 22). Especialmente relevantes con relación a la pregunta por la posibilidad de la crítica hoy en las artes, son aquellas obras que responden el propósito de dar cuerpo a la *desmesura post-humanista* que desborda nuestra experiencia de la realidad. Un cuerpo de lenguaje que desde las artes pone en cuestión la *unidad del sentido*, no por la reivindicación de significaciones múltiples posibles (lo que consistiría solo en la despolitizada multiplicación de esa unidad de sentido), sino por la *materialidad del sentido*. En efecto, la crítica del sujeto (occidental, moderno, universal) se lleva a cabo en nombre de otras formas de ser sujeto, como sujetos particulares, una suerte de oxímoron que corresponde en último término a *formas otras* de ser sujeto. Pero sabemos que esto está en sintonía con el poder culturalmente devastador del capitalismo. Los sujetos particulares en su proliferación se constituyen como un *afuera* que no deja de expandirse, que comprende a priori todas las formas posibles de ser sujeto, estética de los mundos posibles. Una especie de “humanismo deconstruido”, un humanismo “débil”, pero humanismo al fin.

Pienso que en el presente el arte crítico, al menos en sus desarrollos más sugerentes, ya no se dirige hacia un cuestionamiento del sujeto, pues este ya se encuentra debilitado. Me interesa la reflexión a la que dan lugar ciertas obras y prácticas artísticas que nos confrontan no solo con realidades a veces silenciadas

o inadvertidas, sino también con la exigencia de generar un pensamiento de lo tremendo. En octubre de 2017 la artista Marta Hernández expuso en el Museo Qorikancha (Cusco, Perú), la instalación “Archivo Sudamérica”. Libros antiguos y actuales cuyo objeto es Sudamérica (libros históricos, políticos, económicos, literarios) son intervenidos con imágenes de archivo mediante la técnica de transferencia por contacto (piroxilina). Las imágenes corresponden miembros de pueblos originarios y paisajes de Sudamérica realizadas por europeos. La instalación da cuenta de la voluntad europeizante de las capitales en el continente, reflexionando así la cuestión de la identidad en un proceso de colonización que se inicia con la exclusión originaria del otro como naturaleza-objeto por civilizar.



Imagen 4

La producción del cuerpo de la obra implica procesar materialmente la información sobre el asunto que reflexiona. No se trata, pues, solo de aquella información que el artista ha debido reunir en su proceso autoral de investigación. Lo que sucede más bien es que aquí lo real mismo ha devenido información, constituyéndose esta en el cuerpo de la obra, lo que viene a operar como recurso de desconstrucción de la identidad. Por cierto, se trata de trabajos que de alguna manera admiten ser leídos, en sus respectivos ámbitos, como un gesto de denuncia; pero este gesto -propio de quien “toma partido”- está trascendido en las mismas obras, cuyos recursos diseminan la unidad del sentido. El orden la realidad que es referente de la obra va hundiéndose en una trama en la que se cruzan distintos órdenes de realidad, a la vez que la información va aumentando entrópicamente. En el cuerpo de la obra, la información adquiere una magnitud que excede la significación narrativa que pudiera encontrarse en ella, ha sido excedida la posibilidad de reconocer allí simplemente una realidad trascendente.

La información desborda incluso las fronteras que permiten organizarla o distribuirla con relación a determinados estratos de la realidad. Comienzan a cruzarse entre sí órdenes físicos, biológicos, sociales, económicos, etc., constituyéndose esto -y no la simple cantidad de información- en el factor que explica nuestra progresiva incapacidad de procesar la información.

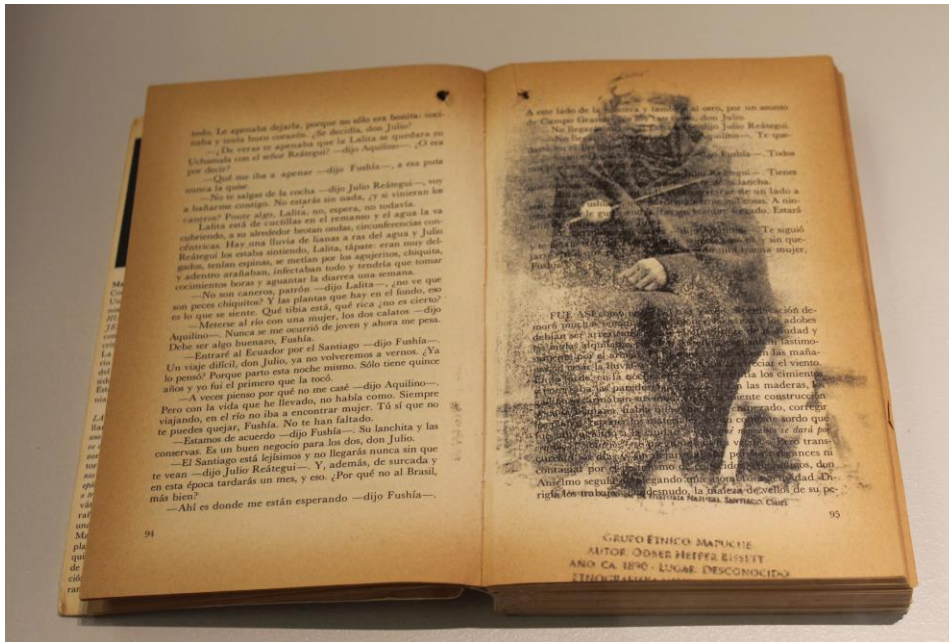


Imagen 5

La magnitud de la información, que en la obra tiene lugar como cifra matérico-significante de lo tremendo, no es un asunto meramente cuantitativo, sino que consiste en el hecho de que esa información comprende escalas de naturalezas distintas. Esto es lo que pone en cuestión al paradigma humanista. En lo que propongo como una figura post-humanista de la crítica, el arte ha suspendido el juicio sobre la realidad, por cuanto genera un cuerpo de lo tremendo que es material y signifiante a la vez. A diferencia de lo que sucede en la estética de lo sublime, en que el objeto -la naturaleza en la estética clásica y romántica, por ejemplo- se manifiesta como incapaz de representar y determinar las ideas de la razón, el *cuerpo de lo tremendo* remite la subjetividad del espectador hacia la realidad rizomática de un tiempo que toma cuerpo en un orden no humanista de significación.

En 2017, en el marco de la residencia HAWAPI y la Bienal Sur de 2017, el artista chileno Máximo Corvalán-Pincheira realiza en la frontera Chile / Perú una acción performática que consiste en trazar con salitre por medio de un carro tizador el triángulo terrestre en disputa entre Chile y Perú. La acción tiene por título “Costa seca”. La marea en constante movimiento va borrando una y otra vez el trazado haciendo de este una tarea obsesiva absurda. La performance hace, pues, emerger el cuerpo geográfico sobre el cual se trazan las fronteras geopolíticas, confrontado la idea de “territorio nacional” con la estatura indómita, milenaria e indiferente de la naturaleza misma.



Imagen 6



Imagen 7

En su reflexiva voluntad de contemporaneidad, las prácticas artísticas dan lugar a la emergencia del cuerpo entrópico de un universo inédito. Lo tremendo.

Bibliografía:

Agamben, Giorgio: *¿Qué es lo contemporáneo?* Texto leído en el curso de Filosofía Teorética que se llevó a cabo en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007:

<https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

Ankersmit, Frank: *Historia y Tropología. Ascenso y caída de la metáfora*, México, Fondo de Cultura Económica, México, 2004

Bourriaud, Nicolás: “Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica”, en *Heterocronías. Tiempo, Arte y Arqueologías del presente* (varios autores) Murcia, CENDEAC, 2008

Foster, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001

Hegel, G.W.F.: *Lecciones sobre la Estética* [traducción Alfredo Brotóns Muñoz], Madrid Akal, 1989

Kuspit, Donald: *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006

Nugent, Guillermo: *El laberinto de la choledad*, Lima, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, 2012.

Padilla, Nelson: *El universo extremo*, Santiago de Chile, Ediciones B, 2013

Imágenes:

Imagen 1:

Wildi Merino. I (2017) “Arquitectura de las transferencias” [diagrama] © 2017 I. Wildi Merino, Chile.

Imagen 2:

Wildi Merino. I (2017) “Arquitectura de las transferencias” [fotogramas] © 2017 I. Wildi Merino, Chile.

Imagen 3:

Randall, I (2014) “Pilares” (detalle) [libros y concreto] © 2014 I. Randall, Perú.

Imagen 4:

Hernández, M. (2017) “Archivo Sudamérica” [instalación vitrina y libros] © 2017 M. Hernández, Chile

Imagen 5:

Hernández, M. (2017) “Archivo Sudamérica” [libro intervenido con técnica de piroxilina] © 2017 M. Hernández, Chile

Imagen 6:

Corvalán-Pincheira, M. (2017) “Costa seca” [acción de arte] © 2017 M. Corvalán-Pincheira, Chile

Imagen 7:

Corvalán-Pincheira, M. (2017) “Costa seca” [vista aérea] © 2017 M. Corvalán-Pincheira, Chile