

## ¿Es lo contemporáneo algo humanamente posible?

Sobre la escultura contemporánea en Chile

Sergio Rojas

“Ser contemporáneo significa  
volver a un presente  
en el que nunca hemos estado”

G. Agamben: *¿Qué es lo contemporáneo?*

La pregunta por lo contemporáneo en la escultura chilena no interroga en sentido estricto por el surgimiento de la “escultura contemporánea”, sino que intenta plantear la cuestión del sentido mismo de *lo contemporáneo* en el arte. Es decir, en qué momento comienza a hacerse oír en el arte un tipo de exigencia de la que habría de resultar aquello que se denominará “arte contemporáneo”. Subyace aquí una pregunta que siendo habitual en las aulas universitarias no deja de ser extraña: ¿Cuándo *comienza* el arte contemporáneo? Es decir, en qué momento se inicia ese tramo de la historia del arte al que cabría denominar “contemporáneo”. Sin embargo, si lo que cae bajo esta denominación habrá de diferenciarse de lo moderno, y si la misma noción de “historia del arte” es esencialmente moderna, entonces cabe preguntarse si acaso la contemporaneidad no empieza precisamente allí en donde ya no sabemos qué es la historia. Como señala Andrea Giunta: “La inscripción de la contemporaneidad está continuamente enfrentada a lo irresuelto de la historia. El pasado se abre en el presente”<sup>1</sup>. De hecho, nunca sabemos qué es lo que esperamos ver como arte contemporáneo. No saber qué es la historia, incluso sumirse en la incertidumbre respecto a si acaso el propio pasado puede dar lugar a algo así como la historia, no es resultado de un ejercicio académico, sino el efecto de un acontecimiento: “un acontecimiento –escribe Zizek– es por consiguiente el efecto que parece exceder sus causas –y el espacio de un acontecimiento es el que se abre por el hueco que separa un efecto de sus causas”<sup>2</sup>. Se trata por lo tanto de un acontecimiento que no tiene fecha, que no se puede inscribir, debido precisamente a que no hay línea de tiempo ni superficie de inscripción, no está disponible la

---

<sup>1</sup> Giunta, p. 25.

<sup>2</sup> Slavoj Zizek: *Acontecimiento*, México, Sextopiso, 2015, p. 17.

historia. La cuestión de la escultura contemporánea es aquí ante todo ocasión para interrogar acerca de lo contemporáneo mismo. De aquí que el título de este libro no haya sido “Escultura contemporánea”, sino que fue este otro: *Escultura y contemporaneidad*. La expresión “museo de arte moderno” ya nos es familiar, en cambio para el arte contemporáneo el concepto al uso es el de *espacio*, y lo que imaginamos como “espacio de arte contemporáneo” es ante todo un *espacio vacío*, en donde lo que estaba acaba de retirarse y lo que viene está siempre a punto de arribar.

En la XII Bienal de La Habana (2015), quienes ingresamos a la sala del artista alemán Tino Sehgal para ver su obra *This is Exchange*, nos encontramos en una sala sin objeto alguno y en la que una persona me ofrece dinero a cambio de conocer mi opinión acerca de la “economía de mercado”. Inicé entonces una conversación sobre socialismo y neoliberalismo con una de las personas a cargo de la sala, a la que luego se sumó otra asistente a la exposición. Ciertamente lo que hacíamos no era arte, pero aquel diálogo había sido posibilitado por el espacio del arte, del *arte como espacio*. Anteriormente, en la Bienal de Venecia de 2013 Sehgal presentó la performance “This is So Contemporary”: los encarados de la sala danzan cantando: “Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary”.

Pienso que lo contemporáneo es ante todo una *exigencia*, la que se caracteriza por el hecho de que proviene *desde afuera* del circuito o escena de las artes. Podría decirse que se trata del afuera mismo como exigencia: de pronto el arte –sus actores, sus códigos, sus hábitos– comienza a reflexionarse así mismo exigido por una exterioridad que impone ser reconocida como tal exterioridad, y entonces constatamos que eso que suele denominarse “escena” o “circuito” de las artes ya no existe, o que sus fronteras han sido traspasadas por un orden que le es ajeno. El concepto de “campo expandido” –expresión acuñada por Rosalind Krauss y que se ha “expandido” hasta casi comenzar a agotar su sentido– se refiere precisamente a esta supresión o máxima flexibilidad de las fronteras artísticas. Lo que intento en este breve ensayo es reflexionar acerca de cómo es que esto habría tenido lugar en nuestra insular localidad.

En el momento de mayor radicalidad de la modernidad artística, en el período de las vanguardias, el arte se definió por una especie de *voluntad de exterioridad*, un afán de alteridad, y trabajando en esa dirección las artes ejercieron un poderoso coeficiente de negatividad, a veces incluso de agresión y de autoagresión, atentando contra el poderoso marco de recomendación que habían heredado: la *institución* artística. El arte moderno intentaba estar “a la altura de los tiempos”, y para ello debía deshacerse de todo un sistema de códigos decimonónicos que lo hacía demasiado reconocible a la vez que ajeno a una realidad que estaba siendo transformada aceleradamente por la industria y el mercado. El punto es que esta voluntad de “ser moderno” se constituyó en un poderoso motor de la historia el arte en el siglo XX; es decir, fue precisamente el desarrollo de esa especie de poderoso *instinto de exterioridad* que se había alojado en el arte, lo que le dio a este *una historia*, en un sentido fuerte: con actores principales, obras, acontecimientos, temas, estilos, manifiestos ideológicos y estéticos, etcétera. Las artes escribieron en el siglo pasado su propia historia, y lo hicieron de manera radicalmente autoconsciente. Fue así como el ejercicio moderno de abrir las fronteras del arte a su exterioridad tuvo como rendimiento el desplazamiento de las fronteras del arte –no su supresión-, de tal manera que ya nada parecía ser ajeno a la *obra* de arte objetualmente definida, pues esta era el lugar en donde la experiencia de lo real era procesada y elaborada, dando lugar en ello a una subjetividad que se definía por su constitutiva alteración.

El arte moderno estuvo siempre animado por una voluntad de contemporaneidad, pero en el entendido de que la obra debía servir a la reconstitución de la subjetividad, alterada por lo real. Por eso el tema dominante en la modernidad artística del siglo XX fue la *catástrofe del humanismo*, a la vez que la obra hacía posible subjetivar esa catástrofe en los marcos de la representación. El “Gernica” de Picasso, las acumulaciones de Arman o las lúgubres pinturas de Kiefer, se inscriben aún en la modernidad, porque aspiran de alguna manera a sintetizar una experiencia (o el trauma, esto es, la imposibilidad de la experiencia) en la obra, la que opera como un recurso de la subjetividad cuando *lo tremendo* hace época. La voluntad de contemporaneidad en el arte moderno se lleva a cabo como *voluntad de obra*.

Si la tesis arriba enunciada es al menos verosímil, habría que preguntarse por el sentido de lo que cabe denominar propiamente “contemporáneo” en las artes. En efecto, si lo propio

de lo moderno en las artes es la voluntad de obra (que expresa una voluntad de subjetividad), entonces tendríamos que pesquisar lo contemporáneo fuera de la obra, incluso en la falta de obra. Y cabría pensar el acaecer de lo contemporáneo en las artes en diferentes momentos, al interior incluso de su modernidad. Los ready-made de Duchamp, “4’33” de John Cage, el *mail-art* de Guillermo Deisler, sería ejercicios de arte contemporáneo, no sólo porque exceden materialmente la institución de la obra, sino también y especialmente porque no aspiran a comprender o cifrar en la obra una *experiencia* del mundo. Es más, podría decirse que se habían conducido más allá de los límites de sentido de la obra. A propósito de Málevich, Duchamp y Brancusi, Marc Jiménez habla de “algunos célebres ‘accidentes’ de repercusión tardía y prolongada (...), libertad que sólo sobrepasó temporariamente las fronteras del arte”<sup>3</sup>.

Ahora bien, ¿cómo llega a acontecer en la escultura en Chile aquella *exigencia* en la que – según venimos sugiriendo- consiste lo contemporáneo? Conocemos la tesis de que la historia de la pintura en Chile hasta el golpe militar de 1973 consistió en una permanente modernización; esto es, una “puesta al día” que hacía a nuestro lugar periférico dependiente de los centros mundiales del arte occidental. Sin embargo, cabe preguntarse si tratándose de la escultura esa modernización acontecía con la misma velocidad, o acaso más bien aquella se había fijado en el modernismo del volumen. Aquí la figura del *maestro* será fundamental no sólo en la relación personal del “discipulado”, sino también en tanto sujeto en torno al cual se articula el *espacio del taller*.



Taller Patricia del Canto en Campus Las Encinas (U. de Chile)

<sup>3</sup> Marc Jiménez: *La querrela del arte contemporáneo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2010, p. 20.

Las características materiales del arte escultórico otorgan al taller –como espacio colectivo de trabajo y de reunión- una gravedad que no se da en la pintura. Esta situación describe el lugar y la dinámica de la escultura en la institución universitaria. Es decir, habría que preguntarse en qué medida la figura misma del *maestro*, el peso de este como *origen*, se contraponía al acaecer de lo contemporáneo en las artes en cuanto que articulaba de manera gravitante la *interioridad* del espacio de creación, en un tiempo –el de la dictadura- que de otra manera correspondía al de la intemperie. La paradoja es que durante la dictadura militar, en que la Universidad de Chile había sido institucionalmente desmantelada, el taller de escultura podía existir sólo en cuanto que resistía al acontecimiento de su contemporaneidad, porque abrirse a esta no habría significado sino su catástrofe, su cancelación por *lo otro* que el arte, la interrupción de la institución, pero ya no por la consabida transgresión que ejerce el propio arte hacia los códigos y protocolos que lo sobreprotegen, sino por la acción de aquello que en ese tiempo de oscuridad no podía nombrarse de otro modo que con la palabra “realidad”. Tal vez la dictadura militar suprimía todo espacio de representación en la inmediatez de los bandos militares, o acaso, respecto de la institución artística, en ese tiempo se le hacía presente de manera insoslayable el hecho de que ella pertenecía al ámbito de la *representación*.

Considerando lo recién señalado, resulta difícil reconstruir lo que habría sido el “contexto” de la institución de las artes en Chile durante la dictadura militar, pues lo que resultaría de ello es más bien el no-contexto. La dictadura en tanto que facticidad cotidiana *no puede ser imaginada*. La dictadura definió durante 17 años nuestra chilena cotidianeidad, y eso es lo que hoy resulta imposible imaginar, pues el terror y el extrañamiento con que tendemos a caracterizar aquel tiempo nos sugieren que aquello no era sino la catástrofe de toda representación posible. En efecto, el terror nos remite a lo irrepresentable. Sin embargo, por lo mismo, el poder no deja de producir representaciones, y en ese sentido no deja de producir subjetividad. “Cuando yo volvía –dice Eltit a propósito de su novela Lumpérica-, rápido, rápido, rápido, porque no podía estar en la calle después del toque de queda, a veces pasaba por las plazas. Pero en las plazas estaban encendidas las luces. Y entonces estas plazas, con todas sus luces prendidas, las vi como un escenario. Lo primero que vi fue esta paradoja de ciertos espacios que funcionaban pero que eran inhabitables porque había estado de

excepción”<sup>4</sup>. Alguien ha visto encenderse las luces en la plaza cuando se retiraba, como todos, hacia su casa, y entonces imagina permanecer allí, para ver qué es lo que sucede durante el vigilado sueño de los ciudadanos, se pregunta para quiénes se han iluminado absurdamente los bancos y los árboles de la plaza. Las plazas permanecían iluminadas durante el “toque de queda”, y esa escena opera como la verdad de Chile en dictadura: la *insólita cotidianeidad* con que la subjetividad podía, con todo, sobrevivir en un tiempo que había sido capturado por el miedo.

En todo caso, es significativo el hecho de que en la actualidad exista un interés por reconstruir la historia del presente en el que nos encontramos, como si el extrañamiento que es propio del presente ya no pudiera echar mano de las representaciones del futuro para darse algo así como una dirección. Y entonces, capturados en una atmósfera de *presentismo*, volcamos nuestra atención hacia el pasado preguntándonos cómo fue que llegamos a esto. Y cabe examinar si acaso se trata efectivamente de un interés por la *historia*, esta economía de sentido capaz de cribar los hechos y personajes del pasado conforme a criterios de verdad y verificación, o más bien el afán que anima a ese interés se orienta en sentido estricto hacia *el pasado* como tal, haciendo emerger así una pluralidad de relatos, de anécdotas, de documentos, ninguno de ellos descartable.



Campus Las Encinas, 1985

---

<sup>4</sup> Diamela Eltit: *Conversación en Princeton*, edited by Michael Lazzara, *PLAS Cuadernos*, Number 5, Program in Latin American Studies, Princeton University, 2002, p. 30-31

Se multiplican entonces las “historias” que, como relatos, no se elaboran desde el fin; es decir, que no proponen una dirección en el tiempo. Porque lo que se intenta explorar para las artes es un tiempo de *discontinuidad*; es decir, un tiempo en el que se canceló la posibilidad de establecer causalidades de sentido, que permitieran comprender en perspectiva histórica el devenir de las artes, y en especial el de la escultura. Lo que mirando hacia el pasado hoy se quiere denominar “contexto” se refiere al conjunto de condiciones que nuestro presente reconstruye para poder comprender aquellos comportamientos subjetivos cuyas creencias de base ya no son las nuestras. Pero *la supuesta reconstrucción del contexto es el recurso a una ficción narrativa*, pues implica no sólo exponer las circunstancias en las que algo acontecía, sino que también supone relaciones de incidencia de esas circunstancias, como de un “exterior” sobre un “interior”. El límite en el que se cree poder reconocer la frontera entre ambos es la ficción. Nosotros mismos, hoy, no tenemos propiamente un contexto (no sabríamos decir dónde están nuestro interior y el exterior que supuestamente nos acecha y “condiciona”), pero *llegaremos a tenerlo*, porque nos lo atribuirán quienes mañana escriban la historia de las instituciones en las que hoy existimos.

Lo contemporáneo se contrapone a la noción de “contexto”, pues se refiere precisamente a la cancelación de aquella frontera. En consecuencia, no podría comprenderse el acaecer de la contemporaneidad en la escultura chilena limitándose a preguntar por el momento y el modo en que llegan a nuestro medio determinados referentes internacionales (por ejemplo, la escena británica), como si lo medular consistiera en alcanzar una producción artística acorde con lo que sea en cada caso el momento “presente” de la historia del arte de acuerdo a un determinado canon. Pero no es contemporáneo el arte que se pretende actual.

Mi hipótesis en este punto es que el concepto de *discontinuidad* es clave para comprender el acaecer de lo contemporáneo como exigencia pura que conduce al sujeto hacia el lenguaje para elaborar formas inéditas en el ámbito de los recursos. Es el modo en que en los '80, bajo dictadura, irrumpe lo contemporáneo en las artes en Chile; muy distinto al modo en que ello sucederá en las capitales occidentales del arte. En general se piensa el comienzo de lo contemporáneo en relación con aquellos acontecimientos que significaron la pérdida de la creencia en que la historia se articula conforme a la idea de progreso (político, científico, social). Se trata, por cierto, de la historia del *mundo* y cuyo sujeto es la

*humanidad* en su conjunto. Honnef señala: “La convicción de que el mundo se encaminaba imparable hacia un estado paradisíaco en la tierra, se había puesto en duda con el paso del siglo XIX al XX. Las crueles guerras sin sentido en todos los rincones del globo, la creciente destrucción del entorno natural con residuos industriales venenosos, el prolífero aumento canceroso de las redes de comunicación y las catástrofes tecnológicas de dimensiones inconcebibles, ostentan rasgos apocalípticos similares a los grandes accidentes atómicos de Seveso, Bophal y Chernobil”<sup>5</sup>. Pero la idea de progreso no sólo determinaba teleológicamente la historia de la humanidad, sino que hacía posible la idea misma de *una historia* mundial que operaba como patrón de evolución universal, en relación al cual los diferentes pueblos medían las aceleraciones y actualizaciones de sus particulares itinerarios. Este modo de comprender el devenir de la realidad global, cuyo soporte consiste en concretas relaciones de dependencia económica y política, imponía sobre la producción artística en latitudes como la nuestra la tarea de ponerse a la altura de los tiempos, pero a la vez, dadas esas mismas relaciones de dependencia, la posibilidad de cumplir la tarea quedaba permanente aplazada. La “actualidad del arte” estaba siempre *en otro lugar*. “Las historias del arte –escribe Andrea Giunta- organizadas desde los centros nos han repetido, una y otra vez, que las novedades del arte surgen en determinadas ciudades (París, Nueva York, Londres, Berlín) y desde allí se distribuyen por el mundo. Cuando recorremos un museo de arte latinoamericano con un especialista en el arte europeo o norteamericano, es habitual que ante la obra de cada artista que ven por primera vez no se pregunten por lo distinto, sino por aquellos rasgos que les recuerdan a artistas que conocen”<sup>6</sup>. En consecuencia, la emergencia de la contemporaneidad en la producción artística latinoamericana implica necesariamente la crisis del paradigma mundial de la historia, y especialmente de la historia del arte. Esta crisis no será consecuencia, por cierto, de un discurso crítico venido desde la academia, sino efecto de procesos que corresponden a esas mismas condiciones de dependencia económica y política. Este es el sentido de *ruptura* que tiene el golpe de Estado de 1973 en Chile, que pone en cuestión de modo irreversible la idea de que existe contenida en los hechos mismos una temporalidad histórica en curso. “Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época –escribe Agamben-, que encajan en cada punto perfectamente con

---

<sup>5</sup> Klaus Honnef: *Arte contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1991, p. 22.

<sup>6</sup> Giunta, p. 13-14.

ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella”<sup>7</sup>. El golpe militar es el acaecer de nuestra contemporaneidad, precisamente porque nos arrebató nuestra condición histórica, porque cancelando el futuro, hace emerger un pasado en el que coexisten demasiadas “historias”. El punto es que en los ’80 esta crisis de la historia acontecerá en todo el planeta. Esa es la década de la *discontinuidad*. Parafraseando a Flaubert, diríamos: la confianza en la historia ya no estaba, y la fe neoliberal en el mercado aún no había llegado.

Pablo Rivera ha relatado el acontecimiento anecdótico de una caja que durante una manifestación callejera contra la dictadura quedó abandonada en medio de la calle. Era el año 1986. Tiempo después Rivera ha reflexionado la operación de la caja en los términos de *producción de espacio*, y entonces podría considerarse esa anécdota como una anticipación de lo que será más tarde las operaciones en el espacio que caracterizan a ciertas prácticas artísticas que se desplazan desde la escultura hacia la contemporaneidad. Un equipo de la policía, especializado en desarmar bombas, procede a despejar la calle y examina la caja, considerando la posibilidad de “hacerla explotar”.



“Caja-bomba” 1986

Finalmente, no se trataba sino de una caja vacía. Rivera reflexiona ese objeto que estando *fuera de lugar*, y debido precisamente a esto, es capaz de generar y organizar el espacio en

---

<sup>7</sup> Giorgio Agamben: “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011, pp. 17-29.

torno a él. Se trata, por cierto, de una especie de ocurrencia “retrospectiva”, pero que da cuenta de que el arte puede ser una forma de mirar y reflexionar el espacio, trascendiendo así la objetualidad de la obra. Ocho años después, en el texto que Rivera escribe para la exposición “Digalbóndiga”, se pregunta por el modo en que los objetos establecen relaciones con el espacio, “ya sea estando solo allí inertes y pasivos (...), absorbiendo el entorno, abriendo el espacio a la mirada, entablando un diálogo con él o bien habitándolo y otorgándole significación”<sup>8</sup>. ¿Nació esta idea en aquella anécdota de la “caja-bomba”? No. El “nacimiento” de las ideas es también una ficción, responde a una vocación de origen, a un deseo de (ser) sujeto que la contemporaneidad ha venido también a poner en cuestión.

Si examinamos la consabida idea de que la escultura contemporánea se diferencia *objetualmente* de su antecesora moderna (por ejemplo, a partir de lo que Maderuelo ha denominado la “pérdida del pedestal”), entonces cabe preguntarse en qué momento y a partir de qué condiciones eso tiene lugar en Chile. Ni existe internet, pero algunos artistas viajan y llegan importantes revistas de arte contemporáneo a algunas universidades. Persiste sin embargo, en este modo de abordar el tema, una idea de *historia del arte* en su sentido fuerte, y con eso la poderosa lógica de la “puesta al día” para entender ciertas prácticas emergentes en nuestra localidad. También se procede de esa manera cuando adornianamente se reflexiona el siniestro *potencial de contemporaneidad* de la dictadura militar, como si esos diecisiete años hubiesen sido “nuestra Segunda Guerra Mundial”, el acontecimiento que viene a hacer añicos el sentido de mundo, empujándonos hacia el lenguaje allí en donde la violencia nos había enmudecido.

El principio de la *modernización* supone en primer lugar la idea de una historia universal del arte, la que se gesta en las capitales culturales del mundo occidental; en segundo lugar, un orden político y económico del planeta, el que en esas capitales está siendo permanentemente producido, reflexionado y cuestionado; y en tercer lugar, una distancia espacio-temporal en que transcurre la información desde esas localidades hacia la “periferia”. En consecuencia, la cuestión que aquí abordamos implica al menos consignar la

---

<sup>8</sup> Pablo Rivera: “Digalbóndiga. Ejercicios para una política de emplazamiento”, en catálogo *Pablo Rivera Esculturas*, Santiago de Chile, MNBA, julio de 1994.

pregunta acerca cómo fue posible la territorialización geográfica de “lo contemporáneo” en el último cuarto del siglo XX.

¿Cuál es el medio de la escultura? Nos parece natural pensar de inmediato en la materia y el espacio. Las relaciones y diferencias de la escultura con el arte pictórico implican en lo esencial interrogarse por lo que diferencia esencialmente a la escultura respecto al arte de la tela como arte de la bidimensionalidad. En efecto, esta determina una relación originaria entre la pintura y el ámbito de la representación, al punto de que su historia acontece al interior del marco, conduciéndose hacia uno de sus capítulos fundamentales en el siglo XX, el de la *abstracción*, cancelando su relación con el mundo exterior y llegando a ocuparse de la pintura “sólo de sí misma”, según la conocida teoría de Clement Greenberg. Es decir, la historia de la pintura expone el itinerario que esta hace conduciéndose hacia la exposición de sus propios recursos. Fue la abstracción la que dio a pensar el hecho de que existía una historia del arte propiamente tal, una historia que era interna a la propia práctica artística. Es decir, la abstracción es el acontecimiento por antonomasia de un hecho que es *interno* a la historia del arte. “Desde el paradigma de la modernidad –escribe Andrea Giunta-, se entiende que el arte progresa. A cada transformación del lenguaje sucede otra, que resuelve problemas que dejó pendiente la anterior. En esta lectura evolutiva todo parece conducir a la abstracción, ya sea geométrica o informal. El paso central del arte abstracto radica en su capacidad de enunciarse en forma distante respecto del mundo que nos rodea”<sup>9</sup>. ¿Sucede algo análogo en la historia de la escultura? ¿Qué sería la “tela en blanco” en el caso de la escultura? Subyace a estas preguntas la inferioridad que suele atribuírsele a la escultura respecto a la pintura, y lo medular de esta curiosa pero insoslayable cuestión radica precisamente en la diferente relación que tiene cada una con la representación, o más precisamente: la no-relación de la escultura –tradicionalmente de cuerpo presente- con la representación. En el breve artículo titulado *Por qué la escultura es aburrida* (a propósito del Salón de 1846) Baudelaire escribe: “La escultura se aproxima mucho más a la naturaleza, y esa es la razón por la que nuestros propios campesinos, que disfrutaban con la visión de un trozo de madera o de piedra bien trabajados, permanezcan estúpidamente indiferentes ante la más bella pintura. Hay en esta un misterio singular que no se puede palpar con los dedos”. En

---

<sup>9</sup> Giunta, p. 9.

esta perspectiva, la escultura sería esencialmente no moderna, porque es refractaria a la actividad auto-reflexiva que es propia de la subjetividad, la que requiere del ámbito de la representación para abismarse en sus propias elaboraciones especulativas, oníricas, asociacionistas, rememorativas, etcétera. Cabe preguntarse entonces si esta supuesta condición pre-moderna vendría a anticipar la imposibilidad de una escultura contemporánea o más bien, al contrario, debido precisamente al hecho de que se trata de una presencia que resiste ser fagocitada por la subjetividad, sería la escultura una práctica artística especialmente poderosa en el ejercicio de poner en cuestión –no en el sentido de suprimir, sino de poner en problemas- a la modernidad y a su principal protagonista, la *subjetividad*.

Incluso en el suprematismo de Málevich, capítulo extremo de la abstracción, especialmente en su obra emblemática “Cuadrado blanco sobre fondo blanco” (1917), se trata de alcanzar la máxima pureza formal y cromática, para *dar a pensar* una realidad superior que trasciende el orden de lo cotidiano. Indaga Málevich las *posibilidades expresivas de la pureza*. En el caso de la escultura, en cambio, el camino moderno hacia los propios recursos implicará la emergencia de lo que *está ahí*, afuera del sujeto, reposando sobre sí en todo su peso y gravedad. Servaller escribe: “paradigma de lo intemporal y, por lo tanto, encarnación perfecta del clasicismo, la escultura es necesariamente el arte anti-moderno por naturaleza (...). Por lo tanto, cuando triunfa la sociedad moderna secularizada –temporalizada-, la escultura se convierte en un despojo del tiempo, en una ruina”<sup>10</sup>.

La escultura moderna nace cuando *la materia ingresa en el orden significante*. De aquí que suele señalarse a August Rodin y a su obra *Balzac* (1892-1897) como el acontecimiento que da origen a la escultura moderna. La obra escandalizó a su tiempo, y el encargo finalmente se canceló. La expresividad de la cabeza, el cuello de proporciones desmesuradas, el cuerpo envuelto en la bata con que el escritor francés solía trabajar, todo ello apunta a una especie de disolución de la forma por la *emergencia de la materia misma* que pone en crisis el marco de verosimilitud de la *representación*.

---

<sup>10</sup> Francisco Calvo Servaller: “Fragmentos, ruinas, desplazamientos: la expansión de la escultura en el arte contemporáneo”, en *La senda extraviada del arte*, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1992, p. 39.



Balzac de Rodin, (1892-1897)

Se trataba de poner en obra el genio de Balzac, y esto requería dar cuerpo precisamente a su “falta de contexto”; intempestividad o incluso “anacronismo” que es propio de quien estaría destinado a inaugurar un tiempo y no simplemente a cumplir el canon de una época. En la escultura contemporánea en cambio *emerge el espacio*, ante todo como territorio conceptual de operaciones. La escultura comienza a definirse como un modo de pensar, pero especialmente como un modo de operar. El arte moderno enfatiza el momento de la experiencia del mundo y la necesidad de hacerla ingresar en el lenguaje. La modernidad afirma y, en eso, proyecta, traza nuevos itinerarios artísticos por explorar mediante experimentos disciplinarios. La contemporaneidad en cambio cede en la producción artística el lugar aún demiúrgico del sujeto moderno a un tipo de *inventiva* mucho más contingente, ocasional y por momentos extremadamente “ingeniosa”, en que ya no se trata de expresar la experiencia del mundo o escribir un nuevo capítulo en la historia de la disciplina. El arte deviene un modo de *mirar la realidad circundante*, antes que de pensarla como mundo o procesarla como obra.

¿En qué puede consistir hoy hacer arte contemporáneo? ¿Contemporáneo de qué? Andrea Giunta escribe: “En el mundo contemporáneo todos somos, de algún modo, por momentos, extranjeros. El vértigo del cambio tecnológico, tanto como la velocidad con la que hoy trasladamos nuestros propios cuerpos hacia las más distantes geografías, hacen de la extranjería

una condición de la contemporaneidad. Navegamos climas, idiomas, tecnologías con una velocidad antes irrepresentable”<sup>11</sup>. El problema es que precisamente la *contemporaneidad* pareciera ser lo que define hoy nuestra “posmoderna” cotidianeidad, por cuanto la hiperconectividad –que transforma todo en información *inmediatamente disponible*- tiende de reducir cualquier forma de espesor narrativo del tiempo a la pura instantaneidad de las transmisiones. Sin embargo, a partir de lo que aquí hemos expuesto, ¿tendría sentido la expresión “mundo contemporáneo”? Pienso que tiene tanto sentido como hablar del “artista contemporáneo”. No se puede *ser* contemporáneo, porque no se trata de un estado ni de una condición. Entendemos que mediante ese término se quiere nombrar aquello –y aquél- que coincide con el momento más actualizado del desarrollo del arte en un plano internacional, pero esto describe una forma radicalmente moderna de definir lo contemporáneo. Como señala Marc Jiménez: “la propia expresión ‘artista contemporáneo’ remite a un nivel de excelencia atribuido por un mundo del arte erigido en jurado”<sup>12</sup>. El marco de validez de esta noción es, por cierto, el mercado internacional del arte. Bajo esta mirada, lo que se denomina “artista contemporáneo” viene siendo una especie de *artista en tránsito*, siempre desplazándose de una exposición internacional a otra. La burbuja económica y conceptual del “arte contemporáneo” es moderna, pues se piensa a sí misma como lo más representativo del momento actual.

El núcleo del presente no es la *pura actualidad* (una especie de conjetura ontológica producida por las transacciones del mercado financiero y la informatización digital de la percepción), sino el pasado que se ha alojado en el presente. Un pasado que no pasa. “Pertenece verdaderamente a su tiempo –escribe 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”<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Andrea Giunta: *¿Cuándo empieza en arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Fundación ArteBA, 2014, p. 55.

<sup>12</sup> Marc Jiménez, p. 297.

<sup>13</sup> Giorgio Agamben: “¿Qué es lo contemporáneo?”.