

A través del *cross-over*.
Más allá y más acá de la escultura en
el arte contemporáneo

TOMA I, ESCENA I

Hace relativamente poco tuve ocasión de ver un interesante y complejo trabajo en vídeo de un alumno de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. A pesar del valor de su obra, este alumno me comunicó que había decidido postergar este tipo de trabajo artístico hasta terminar su formación. No sé cómo formuló su decisión pero sólo restaba añadirle «por motivos de fuerza mayor» para completar el cuadro.

SAY CHEESE! ES EL SIMPOSIO DE ESCULTURA

En 1990 los artistas alemanes Bernd y Hilla Becher ganaron el León de Oro de la Bienal de Venecia en la categoría escultura. Las fotos premiadas, consideradas explícitamente por el jurado como *obra escultórica* eran de las clásicas *gelatin silver prints*, es decir, técnica y académicamente acreditadas como obras fotográficas, *también*.

Posiblemente para el gremio fotográfico, incidentalmente representado por los Becher, el galardón subrayaba la importancia del género en el ámbito de la escena internacional contemporánea. Pero interesa sobre todo señalar que trascendía las fronteras de la categoría. Para los/las escultores/as implicaba, probablemente, que el rango técnico se había ampliado más allá del campo de lo que —material y pedagógicamente— se había considerado como escultura.

Pero estos desplazamientos y expansiones no cancelan la pregunta capital que surge del hecho mismo de esta premiación. ¿Cómo es que el premio de escultura fue otorgado a una obra que podía ser catalogada como fotográfica?

Las redefiniciones técnico-gremiales insinuadas a partir del ejemplo de los Becher son aquellas mismas anunciadas a su vez por los/las artistas contemporáneos/as que trabajan en una diversidad de técnicas y medios que no son académicos; es decir, que no remiten a una enseñanza artística *formalizada* en determinada técnica. Para producir arte no hay que recurrir forzosamente a un *medio de comunicación* prefijado. Una segunda pregunta se desprende de esto: ¿de qué han sido provistos estos/as artistas en su formación que les posibilita dicho tránsito?

El tránsito aludido traspasa las fronteras trazadas en torno a los medios. Este hecho es posible, aparentemente, por la facilidad que permite una «definición práctica» de lo artístico. En este escenario, Arte no es sinónimo de objeto-de-arte y, una vez producido o mientras se produce, éste no está a la espera de ser ubicado en una categoría que lo diferencie materialmente de otros objetos-de-arte. La «definición práctica» en cuestión es acerca de lo artístico, más que de la obra-de-arte-que-ha-de-ser. Y apelando al concepto abstracto de arte, en lugar de a la obra de arte, se procura que las posibilidades de creación material no estén sometidas al control ejercido por *la idea de lo material*. Esto es, al dominio de la categoría de objeto artístico como matriz y medida irrevocable de la creación de obras de arte.

TODA PERSPECTIVA TIENE UN PUNTO DE FUGA

Es necesario señalar que al hacer mención de un ejemplo de la Bienal de Venecia y al aludir al circuito artístico «global» no se propone a la escena internacional contemporánea como el modelo que se *debe* seguir. Se podría imaginar que un/a artista de Sierra Leona (o del Perú) produjese su obra en una categoría «X», jamás presente en una bienal internacional, nunca reseñada en una prestigiosa revista de arte y aún no amada por los *cognoscenti*, y tal cosa no la invalidaría como arte ni como arte valioso.

Pero consideraciones de esta índole, que giran en torno a la compleja relación centro/periferia en medio de los procesos de *globalización* (que necesariamente tendría que incluir a la variable moda) no resultan pertinentes a esta discusión. A no ser que se quiera plantear que los modelos vigentes localmente en nuestra *academia* son susceptibles de ser examinados en esos mismos términos (centro/periferia). Sin embargo, dado que la formación en las principales escuelas y facultades de arte en el Perú sigue el modelo europeo de primera mitad del siglo pasado, es probable que incluso aquella categoría «X» escaparía a su registro.

Lo dicho no es un reclamo de un modelo artístico verdaderamente autóctono, incierto en sus implicancias. En tanto que el presupuesto y el campo mismo de aplicación de ese modelo ha de ser la categoría Arte, ésta, no es necesario subrayarlo, trae

consigo históricas afiliaciones posiblemente contradictorias a tal reclamo. De lo que se trata es de plantear una pregunta acerca de la pertinencia que el modelo *aprobado* tiene en el momento actual.

El principal modelo artístico de enseñanza en el Perú, al margen de la nacionalidad del mismo, no parece ser capaz de registrar otras categorías, no aquellas hipotéticas de Sierra Leona (esa algebraica «X»), sino aquellas para las cuales no hay reclamo de nacionalidad, pero sí de época. La instalación, la *performance*, el vídeo, la multimedia —y estas categorías están adquiriendo la pátina del tiempo— son ejemplos más que suficientes. Pero tampoco parece haber mayor capacidad de registro para algunas formas tradicionales de trabajo artístico, que respondiendo a las categorías tradicionales de objeto, no responden a los criterios estéticos convencionales y tradicionales.

USOS HEREDADOS, PRÁCTICAS PRESERVADAS

Una escuela o facultad de arte puede asumir con todo derecho un carácter tradicional. Puede privilegiar determinados criterios estéticos, preconizar algún periodo particular de la historia del arte, incluso impulsar o reanimar a alguno de los grandes movimientos del arte moderno. Un carácter así asumido invocaría categorías artísticas tradicionales: clases de objetos de arte construidas sobre la base de un conjunto de diferencias halladas con relación a otros objetos de arte o a otras categorías: escultura, pintura, etc., que legitimen su preferencia por dicho periodo o movimiento.

Estas categorías tradicionales que una *academia* tal puede acoger, han postulado su diferencia como *categoría*, la han enarbolado como meta y la han explotado. Y estas diferencias se han establecido dentro del marco de la historia oficial misma de estos objetos y de su diferenciación: dentro de la misma historia del arte moderno.

Un simposio sobre Escultura organizado por la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú deriva de y remite a su núcleo de especialidades *diferenciadas* de arte-no-aplicado. En este caso: pintura y escultura. ¿Qué daría cuenta de esa *diferencia* categorial? Tal vez dos estereotipos. El estereotipo para la escultura es *tridimensional*, como si se ciñese al étimo estéreo. La palabra escultura, por su parte, remite a un proceso: el de esculpir. Golpes de cincel sobre mármol o la gubia tallando la madera, por ejemplo. Por lo tanto, el cimiento de las diferencias *especialmente* anunciadas es aparentemente material, por una parte, y procesal, por otra. La obra de arte realizada dentro de la especialidad, según este marco, estaría predeterminada por tales consideraciones. Lo que destaca acaso ¿no es el carácter *anticipatorio* de una categoría de tal naturaleza?

Sin embargo, si las diferencias que se acogen y resguardan se han establecido dentro del marco histórico oficial de su diferenciación —la historia del arte (tanto escolástica

como museográfica)—¿esta historia ha de ser detenida o editada a conveniencia? Dicho de otra manera, ¿cómo preservar tal sentido de *tradicionalidad* sin impugnar la historia misma que hace las veces de su respaldo?

Para dar cuenta de la *diferencia* categórica de la escultura recurriendo a la historia oficial del arte (moderno y contemporáneo), se hace necesario seguirla. Dados los desarrollos en la escultura, responder qué cosa es escultura ya no es fácil. Esta historia ciertamente no ha sido escrita con cincel. En ella se han inscrito urinarios de porcelana, automóviles comprimidos, retazos dispersos de caucho, excavaciones, meras demarcaciones territoriales, escuetas anotaciones cartográficas, fotografías y también textos escritos.

¿Acaso hay características comunes a estas instancias aludidas que las cohesionan en su *diferencia* con otras? La *tridimensionalidad* ostensible ha sido impugnada desde la historia de la escultura. Apelar a un sentido nebuloso de *espacialidad* deja serias dudas. Pero, aún si se las pone de lado y se acepta que una genérica «espacialidad» y «tridimensionalidad» dan cuenta de la categoría, la reseña más somera de los desarrollos artísticos de la segunda mitad del siglo XX pondría bajo el rótulo de escultura una enormidad de producciones artísticas. El imperio escultórico habría contraatacado.

UN CIMIENTO ES UNA FOSA

Los anclajes materiales y procesales de una categoría de objeto artístico son menos soporte que tributo al estereotipo y expresión de recelo frente a las exploraciones artísticas que se han llevado a cabo y que han indicado nuevos rumbos para los actuales artistas y estudiantes de arte. Por supuesto que existen materiales y procesos *escultóricos*, es decir avalados por la tradición, pero se han hecho y se pueden hacer esculturas sin recurrir a tales materiales y procesos, por lo menos no de manera forzosa. Pero, ¿sólo han de avalarse pedagógicamente aquellas posibilidades creativas que responden a la tradición pedagógica —aquella que *funda* tal institución?—

Una pregunta clave es si los preceptos fundacionales de una institución de enseñanza artística, basados en una concepción del arte producto de un periodo determinado de la historia del arte, deben de regir la producción actual. Y, si lo hacen, es necesario preguntarse si acaso de tal manera no se está construyendo al presente artístico como quien reconstruye el pasado. Pero, además, se trata de una selección particular del pasado a reconstruirse: una recreación revisada del pasado. Dicho de otra manera, en el año 2002, ¿qué pasaría con la obra de un Marcel Duchamp, que no cuente con el respaldo histórico de su nombre, en una revisión final?

UNA MUESTRA DE DESPRENDIMIENTO

Personalmente diría que, en el ámbito de las especialidades, en Escultura se han llevado a cabo gran parte de las exploraciones estéticas no-habituales a la producción característica de la Facultad de Arte de la PUCP. Estos signos implícitos de receptividad no pueden ser pasados por alto. El reto que el arte en el momento contemporáneo nos presenta está siendo asumido también a través de la organización de éste simposio. Acaso tal permeabilidad se deba al espíritu inquisitivo de Anna Maccagno, acaso al predominio femenino. Y la actividad escultórica, que sugiere derroche de fuerza, remite precisamente a tal derroche que se diría caracteriza al arte contemporáneo. Empero, esta fuerza no es necesariamente material, ni física —llámese cuantificable— sino es un desborde creativo, que no se ciñe a los parámetros convencionales. Y esto no es el intento de aplicar localmente un reconocimiento hecho acerca de la escena internacional contemporánea (dejando de lado lo incierto de la oposición), sino que es una apreciación acerca de lo que ocurre en las aulas al interior de las escuelas de arte. *La avalancha viene desde dentro.*

NO-ESCUPTORES PERUANOS DEL SIGLO XX

Son muchos/as artistas formados/as en la especialidad «pintura» quienes han explorado las posibilidades que ofrecían el espacio y la tridimensión en su producción artística. En general, en muchas promociones recientes de «pintores/as» se ha hecho manifiesto un considerable interés por trascender los tradicionales límites (dimensionales y materiales) del campo de la pintura. Obviamente este desplazamiento de soportes y recursos no es sinónimo de un desplazamiento de categorías profesionales, de pintor/a a escultor/a, porque no se está asumiendo una *identidad artística* proyectada por la obra. Por el contrario, este desplazamiento insinúa la interrogación de dicha relación proyectiva/introyectiva entre artista y obra.

El *cross-over*, que bien puede mal-traducirse al castellano como *atravesar-por-encima*, habla de una movilidad que no se agota en el pasar de un punto A a un punto B, sino que pone en cuestión la estabilidad del punto de partida y el de llegada. Aquí hay un implícito desprendimiento de la identidad específica de escultor/a o pintor/a a favor de la categoría genérica de artista, porque las clases mismas de obras de arte (escultura, pintura, etc.), como *categorías de hacer arte*, comienzan a perder sentido.

Aquellos/as artistas «en tránsito» señalan los niveles distintos en los que una categoría como «escultura» o «pintura» opera, porque en el marco de una *especialidad desplazada* aluden a tales categorías no como una mera tipología de obras artísticas. Ponen en cuestión una denominación pedagógica construida como una genealogía particular *de* artistas y

para artistas. Una denominación que tácitamente reclama como fundamento una manera particular de ser artista y una forma aparentemente diferenciada de hacer arte.

La posibilidad de *atravesar-por-encima* las categorías es el resultado de *dejar de considerar al arte en función del objeto que produce*. Por su parte, el arte considerado a partir de su objeto, establece lo *especial* de éste, no en tanto que objeto-de-arte, sino en tanto que representante de una clase de arte específica, reclamando tácitamente una manera diferente (o especial) de entender el arte, *de entender esta clase de objeto*.

La especialidad-como-identidad *invoca* a ese objeto especial y tal invocación supone el carácter *anticipatorio* de una categoría tal. En esta lógica, el pintor-es-el-que-pinta (para poner un ejemplo) porque su identidad prevé y preconibe al objeto artístico. Su sentido ha sido anticipado aún antes de ser imaginado, mucho más antes de ser percibido.

El *cross-over* caracteriza a muchos de los/las artistas de la escena local. A este punto concurre el parcialmente renovado circuito contemporáneo en el que un conjunto de eventos han expandido las posibilidades de exploración artística fuera de las claves tradicionales. Por supuesto que también han introducido la presión por el remozamiento, entendido casi como si de un *lifting* se tratase. Pero esa es otra discusión. Varios artistas han asumido su posición dislocada. Su obra se desarrolla en otros medios distintos a los que les fueron enseñados. Y entre este grupo hay quienes enseñan.

Sin embargo, el tipo de enseñanza que una institución pedagógica puede acoger puede contravenir esa experiencia artística. Es decir deslegitimarla. ¿Qué hace que esa experiencia, que críticamente ha sido resaltada, sea pedagógicamente obviada? Evidentemente, el *cross-over* es pasado por alto en la *academia* porque no se detiene en las categorías artísticas que han fundado a la academia. Las pasa por alto, las atraviesa: *cross-over*. Los/las artistas en cuestión no se amoldan a esas categorías, pero no porque sean *más especiales que sus especialidades*, sino porque las especialidades no se están amoldando al artista, sino que demandan que un/a artista se amolde a éstas.

AÚN SIN TÍTULO

No definir a un artista en función a consideraciones físicas cuantitativas (materiales, técnicas, medios, etc.) es parte de dejar de concebir al arte en función de un objeto, más aún, un *objeto anticipado*. Es urgente hacerlo de otra manera dado que en el arte contemporáneo las características formales del objeto no son determinantes de su «artisticidad».

No es un asunto de dejar de lado las categorías artísticas, sino las fronteras. Fronteras que realmente son de medios y no de concepciones diferentes de lo artístico. Nadie pensaría que un/a escultor/a sólo puede ser escultor/a, sólo hacer escultura. Ante todo se trata de un/a artista. Cabe recordar que lo de escultor/a (pintor/a) en la Facultad es

ante todo una *mención*, no una *licencia* (casi un *úkase*) para la reclusión en un *ghetto*. Este es un Simposio sobre Escultura, pero ante todo y sobre todo es un simposio sobre Arte. Y para ser precisos se organiza como parte de un homenaje a Anna Maccagno, quien fuera profesora de arte. De escultura también. Pero sobre todo de arte.

Posponer las consideraciones acerca de las categorías de objeto artístico para concentrarse en el arte, advierte el alcance y las limitaciones de sus fronteras, sobre todo como punto de partida. A este respecto, la categoría escultura no es necesariamente un *a priori* del trabajo. Es predominantemente —hay que decirlo— una *lectura* del mismo. Y esto es lo que parece subyacer al ejemplo de Bernd y Hilla Becher. Copias a la gelatina de plata y todo el paquete «técnico-científico» de la fotografía y, sin embargo, han sido consideradas escultura. Cuestionar el apriorismo de las categorías, incluso cuando parecen ser más materialmente estables y «objetivas», atravesar las fronteras de medios, es negarse a reducir el trabajo artístico a su medio.

Lo planteado no es simplemente un reclamo a favor de la posibilidad de hibridación, sino una llamada de atención a los riesgos que la lógica de categorías puede entrañar en sus rigores. Dicho de otro modo, una categoría artística que es pedagógica, genealógica, estética e históricamente *particular* (a la espera de una edición de la historia siempre pendiente) define *por anticipado* el rango de referencialidad que la producción hecha bajo su égida ha de tener. Tal lógica conlleva la posibilidad de restringir sus significados. Se trataría, en suma, de un cepo creativo e interpretativo.

ESTO NO ES UN TECNICISMO

Si la función del artista —aquel que produce arte— no se determina por consideraciones materiales/técnicas (que además son sólo una mención y no un título), éstas no tienen por qué tutelar la aproximación que uno pueda tener con la escultura, sea estética, curatorial, crítica, arte-histórica o pedagógica. En lo temático, lo estratégico, lo metodológico, lo discursivo, etc. se registran diversas posibilidades de participación que nos atañen como espectadores/as, críticos/as, curadores/as, profesores/as, artistas y estudiantes de arte contemporáneos (categorías cuya definición y vigencia es prerrogativa nuestra). Dado que los sentidos de la obra de arte no se *consuman* en lo material y técnico, en la categoría de objeto, se hace indispensable asumir el reto de abordar lo artístico sin prescribir ni proscribir las posibilidades creativas.

Tal vez pueda permitirme un reclamo personal en este homenaje. En la formación como artista plástico «con mención en pintura», profesoras como Anna Maccagno no estaban asignadas «oficialmente» a quienes estudiábamos otra especialidad. Ciertamente ella no era pintora, pero como artista tenía una experiencia valiosa que compartir. Una experiencia a partir de la cual un estudiante de arte puede aprender qué significa ser

artista. La pintura era una mención y como tal podría no ser mencionada, en tanto que el comentario, el ejemplo y la enseñanza del arte (un *terreno natural* para Anna Maccagno) se tratan fundamentalmente del Arte, en sentido amplio, y no de un objeto predeterminado. El arte y su enseñanza ciertamente incorporan lo técnico, pero no pueden agotarse en ello.

Nuevamente cabe formularse la pregunta acerca del papel de una anticipación de objeto en el contexto de la enseñanza. Pretender anular las expectativas de un/a espectador/a (que puede formular el comentario crítico o pedagógico) para con la obra es ingenuo, tenerlo en cuenta no significa que tales expectativas no sean examinadas críticamente. En ese sentido lo que requiere ser interrogado es el estatuto de las expectativas materiales/técnicas/categorías para con la obra. Preguntarse si estas expectativas deben ser *colegiadas*. Dicho de otra manera, ¿han de ser éstas incorporadas por los/las estudiantes de arte como marco «oficial» de aprendizaje, como límite al terreno de la experiencia *creativa*?

¿TOMA 2?

Recientemente un alumno de la Facultad tuvo la gentileza de mostrarme un proyecto artístico suyo, muy importante para él, el que, sin embargo, no iba a presentar a evaluación. Me quedé pensando, pero no hallé respuesta. ¿Cómo y por qué prescindir del escenario de aprendizaje artístico para emprender las exploraciones artísticas más personales, para resolverlas? ¿Cuál es el costo de exceptuar de comentario a una obra, de no enmarcarla en el discurso pedagógico y, por ende, de no permitirle interpelar a dicho discurso?

MAX HERNÁNDEZ CALVO