

EDITORIAL • HABLAR DE ESCULTURA

CARLOS GUEVARA MEZA ■
DIRECTOR DE DISCURSO VISUAL ■
■

Han pasado casi cuarenta años de la publicación del conocido artículo de Rosalind Krauss “La escultura en el campo expandido”,¹ luego incluido en la antología sobre posmodernidad que hiciera Hal Foster y que, por lo menos en México, era lectura obligada para todo aquel interesado en las artes.² El texto de Krauss buscaba cartografiar una serie de desarrollos a partir del minimalismo que ya no podían considerarse dentro del concepto tradicional de escultura (entendida como monumento dedicado a la memoria sacra o cívica), que habían comenzado a cambiar desde el arte moderno y que habían conducido el arte de la tridimensión a una especie de espacio negativo definido sólo por oposición (“lo que no es paisaje y no es arquitectura”). La noción de “campo expandido” permitía analizar esa posición, así como otras posibles (paisaje-arquitectura, paisaje-no paisaje; arquitectura-no arquitectura) que, de hecho, se estaban explorando ya entonces. Dejando de lado las múltiples preguntas que surgían de su esquema y el aún mayor número que ella no se planteaba (entendibles por la brevedad del artículo), quedaba claro que el término “escultura” era aún pertinente.

Treinta años después (más o menos) el propio Hal Foster,³ siguiendo las obras y las ideas de Richard Serra, pensaba la escultura contemporánea (la pertinencia del término sigue) sobre la base de tres principios: el constructivista (“desarrollo expresivo de las estructuras por medio del tratamiento adecuado de los materiales”), el fenomenológico (“la escultura existe en una relación primaria con el cuerpo, no como su representación, sino como su activación”) y el situacional (“la escultura involucra la especificidad del emplazamiento, no la abstracción del espacio, el cual redefine inmanentemente en lugar de representarlo trascendentemente”). Estas ideas permitían elaborar una tipología de la obra de Serra (y no sólo de él): intervenciones en paisajes, intervenciones en galerías y estructuras urbanas, así como de las relaciones complejas con los materiales y medios (como una contradicción entre las materias y oficios propios de una sociedad artesanal, por un lado, y por el otro los de la sociedad industrial, tanto como sus intentos de reconciliación).


Entre estos dos planteamientos se puede colocar a buena parte de la escultura contemporánea, aunque algunas preguntas podrían hacerse, como la relación de la escultura con la ciudad (entendida como espacio socio-económico-cultural regido por el capitalismo y en permanente disputa por parte de los diversos grupos sociales) que va más allá de la relación con la arquitectura. Y el problema de cómo se gestiona la memoria (con sus implicaciones no sólo cívicas y sacras, sino también

¹ Rosalind Krauss, *October*, núm. 8, primavera, 1979.

² Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983. La versión castellana fue publicada con el sencillo título de *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.

³ Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, Verso, 2011. Publicado en español por Turner en 2013.

identitarias y políticas) en un mundo que ya ha derribado muchos monumentos y no parece querer construir nuevos. El mismo Serra pone el dedo en la llaga en una de sus reflexiones cuando habla de “el peso de la historia” por contraste con “el parpadeo de la imagen” que se vuelve hegemónico en nuestros días y que él quiere combatir evocando “el peso de la experiencia”.⁴

Claramente la escultura mexicana contemporánea puede pensarse bajo estas tipologías generales, lo que muestra su vitalidad y su actualidad. Aunque es necesario comenzar a hacer recuentos y registros, tarea a la que quiere contribuir este número de *Discurso Visual*. 

⁴Richard Serra, “Weight”, en *Writings/Interviews*, 1994. Citado en Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, *op. cit.*