

LA PINTURA EN EL CAMPO EXPANDIDO: REVISIÓN DE LA TEORÍA DE ROSALIND E. KRAUSS

Artículo publicado en Revista INVESTIGACIÓN: CULTURA, CIENCIA Y TECNOLOGÍA, volumen 2, nº3, junio 2010. Eneas Editorial, ISSN: 1889-4399. Páginas, 55-59

Desde hace algunos años observamos cómo la práctica pictórica contemporánea ha planteado transformaciones que cuestionan y amplían las convenciones en las que se ha sustentado tradicionalmente la categoría de pintura. Títulos de exposiciones recientes como *Urgent painting* (París, 2002), *Painting Pictures* (Wolfsburg, Alemania, 2003), *Pintar sin pintura* (Salamanca, 2002), *Pintar sense pintar* (Lleida 2005), *Sky shout la pintura después de la pintura* (Santiago de Compostela, 2005), *Pintura mutante* (Vigo, 2007), *Antes de ayer y pasado mañana, lo que puede ser la pintura hoy* (A Coruña, 2009), confirman que algo ha cambiado y está cambiando en la forma de ver, entender y pintar la pintura.

En los años ochenta empezó a utilizarse el concepto de “pintura en el campo expandido” para calificar el trabajo del artista Daniel Buren. El concepto de “campo expandido” se ha adoptado del ensayo *La escultura en el campo expandido*¹ que Rosalind Krauss publica en 1979. Un texto referencial para comprender el desplazamiento del pensamiento moderno en los años sesenta, la ruptura histórica que dio paso a la concepción de la escultura en la posmodernidad.

Las prácticas artísticas desde finales de los años sesenta evidenciaban una ruptura, un cambio sustancial en la concepción y significado de la escultura. Rosalind Krauss reflexiona sobre la necesidad de redefinir el término escultura, remueve los principios que sustentan el pensamiento moderno y las convenciones en las que se asentaba la categoría de escultura en el siglo XX. Para asimilar tales rupturas Krauss rechaza el método de análisis historicista que constituye uno de los pilares de la modernidad.

Ante las manifestaciones artísticas de finales de los sesenta el historicismo buscó posibles parentescos, linajes y conexiones en la historia para legitimar la condición de escultura. Krauss se plantea entender la historia no como una sucesión lineal de acontecimientos sino aceptando que en el relato lineal puede haber fracturas. Necesita omitir la historia, interrumpir el relato historicista que explica el arte occidental como una cadena de causas y efectos, como una narración continua, homogénea y antropocéntrica de grandes hombres y obras maestras.

Rechaza también la clasificación binaria de conceptos. Las dicotomías de conceptos opuestos que fundamentan el pensamiento en Occidente [bien/mal, verdadero/falso, cuerpo/espíritu].

Krauss analiza la lógica interna de la escultura, sus reglas y convenciones y concluye que el binarismo fundamenta también la definición de la escultura en la modernidad [en su caso un binomio de dos exclusiones; *no paisaje/no arquitectura*]. La ruptura que Krauss propone es posible aplicando la lógica inversa, una relación de oposición y contradicción a estos conceptos.

Esta lógica inversa que Krauss utiliza refleja la influencia del pensamiento estructuralista, el método estructural que formula la teoría lingüística de Saussure². El método de Saussure explica la lógica de pensamiento de Krauss:

Saussure recurre al ejemplo del ajedrez³ para explicar el valor de los signos y sus relaciones dentro de un sistema. En el ajedrez una pieza no tiene un valor intrínseco, su valor depende del lugar que ocupa en el tablero y de su oposición a las demás piezas. Una jugada, un movimiento, cambia el valor de la pieza y repercute en todo el sistema: cambia la partida. Para Saussure en la lengua, como en el ajedrez, cada signo tiene valor por su relación de oposición y diferencia a los demás signos que conforman el sistema.

Saussure rechaza el estudio diacrónico, es decir, las referencias, el devenir histórico como medio para comprender como se genera el significado. También el ajedrez sirve de ejemplo. Para Saussure en una partida de ajedrez es indiferente saber porque movimientos

¹ Krauss, Rosalind E., “La escultura en el campo expandido”, en *La posmodernidad*, Hal Foster (Ed.). Editorial Kairós, S.A., Barcelona, 2002.

² Ver la teoría lingüística de Saussure en *Curso de lingüística general* [1915]. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1992.

³ Cf. *ib.*, pág. 114.

llegó una pieza a una posición concreta, tanto el jugador que ha seguido desde el principio la partida como el que se incorpora en la mitad, tienen las mismas posibilidades de ganar el juego.

Saussure defiende el estudio sincrónico de los signos frente al diacrónico, sentó el precedente del ataque al modelo temporal, da las claves del antihistoricismo: las cosas no cobran significado por su conexión a fenómenos precedentes.

Saussure también da las claves del enfoque relacional por oposición; el significado de un signo se da por la relación de oposición y diferencia a los demás signos que conforman un sistema.

Siguiendo la lógica estructuralista Krauss define la escultura moderna a partir de una relación de oposición y diferencia. La escultura, para Krauss, era lo que estaba “en frente de un edificio que no era un edificio, o lo que estaba en el paisaje que no era paisaje”⁴. La escultura, como la pieza de ajedrez, se definía por aquello que no es.

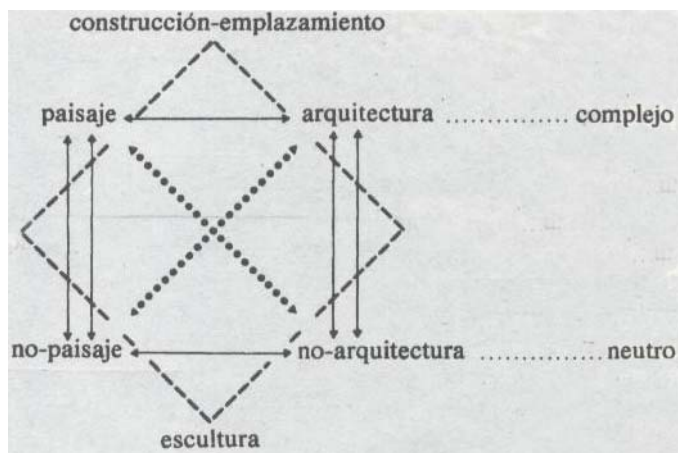
El resultado era un binomio que combinaba dos exclusiones:

no paisaje/no arquitectura.

Rechazando la clasificación binaria de conceptos Krauss intenta romper esta dicotomía aplicando también la lógica inversa. Para establecer este nuevo juego de oposiciones y diferencias Krauss adopta un gráfico estructuralista, el *cuadro semiótico* de Greimas, un esquema que permite abrir los límites de cualquier sistema captando al menos dos términos que entre ellos mantengan una relación de contradicción.

Si la escultura en la modernidad es un binomio de exclusiones, *no paisaje/no arquitectura*, aplicando la lógica inversa se obtiene el opuesto polar expresado positivamente *paisaje/arquitectura*.

La relación binaria se convierte en un campo cuaternario donde son posibles otras relaciones, el binarismo se transforma en un campo expandido.



Esquema de Rosalind E. Krauss⁵

Con este esquema Krauss pone fin al sistema estático y cerrado del binomio *no paisaje/no arquitectura*, abre un campo que admite términos anteriormente prohibidos a la escultura: paisaje y arquitectura. El esquema permite articular nuevos ejes de relación *paisaje/no paisaje*, *arquitectura/no arquitectura*. El absoluto de la modernidad se desplaza hacia una periferia donde si tiene cabida la heterogeneidad de prácticas artísticas que aparecen a finales de los sesenta. Esta transformación estructural provoca una ruptura histórica que no puede ser asimilada por el sistema anterior y que es denominada por Krauss con el término posmodernismo.

La lógica estructuralista le permite a Krauss interpretar los cambios acaecidos en la categoría de escultura en la postmodernidad. En su ensayo también reflexiona sobre el espacio

⁴ Rosalind E. Krauss, *op.cit.*, pág. 65.

⁵ Representación gráfica del campo expandido por Rosalind E. Krauss, *op. cit.*, pág. 67.

posmodernista de la pintura. Aplica también la lógica inversa, la relación de oposición y contradicción entre los conceptos que sustentan la categoría moderna de pintura.

“La lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de este, sino que se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural. (El espacio posmodernista de la pintura implicaría evidentemente una expansión similar alrededor de una serie diferente de términos a partir del par arquitectura/paisaje, una serie que probablemente plantearía la oposición carácter único/reproductibilidad)”⁶

El concepto que sustenta la pintura de la modernidad es, para Krauss, el objeto singular, original, irreplicable, en su relación de oposición y diferencia se encontraría la reproductibilidad. En pocas líneas se resuelve el espacio postmodernista de la pintura y se resume en una posibilidad: La oposición binaria de conceptos *unicidad/reproductibilidad*.

El campo expandido que Krauss propone resulta insuficiente para albergar no sólo la práctica pictórica contemporánea, sino todas aquellas prácticas que, desde principios del siglo XX, han intentado remover sus principios. El binomio *carácter único/ reproductibilidad* plantea un sistema cerrado de relaciones dicotómicas donde no encajan aquellas propuestas, que incluso antes de los años sesenta, rompían la eterna e inmutable categoría de pintura.

Igual que Krauss había hecho con la escultura analizaremos la lógica interna, la serie de convenciones en las que sustenta la pintura en la modernidad:

El pensamiento modernista somete al arte a un proceso autocrítico por el que se establece una separación infranqueable entre disciplinas en el cada una busca su autonomía, su área de competencia específica. Lo que para Clement Greenberg, gran narrador de la modernidad, ratificaba la separación y autonomía de la pintura respecto a las demás artes eran unas convenciones técnicas [las reglas para hacerla] y estéticas [las reglas para juzgarla]⁷. Las reglas con las que Greenberg juzga la pintura son de naturaleza formal y tienen que ver con el concepto de medio. Lo que para Greenberg define el medio de la pintura, además de las convenciones técnicas [el vehículo material], es la bidimensionalidad. La planitud es una cualidad única y exclusiva que la pintura no comparte con ningún otro arte. Así, para Greenberg, la pintura sólo podrá ser juzgada por la visión, lo que él denomina opticalidad.

En este contexto se forja el pensamiento de Rosalind Krauss, protegida, además, por Greenberg en sus primeros años de carrera, cuando ambos compartían la metodología formalista.

Cuando Krauss se acerca a Saussure y al estructuralismo descubre un nuevo marco teórico y se distancia de Greenberg convirtiéndose en una de sus principales detractoras. Sin embargo, cuando escribe *La escultura en el campo expandido* y se propone romper la lógica en la que se había asentado la categoría de pintura en la modernidad, parece presa de las convenciones técnicas y estéticas que defendía su mentor. Para Krauss, la “*lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organizaría alrededor de la definición de un medio dado sobre la base material [entendemos el vehículo, el sustrato material] o la percepción de este [entendemos la opticalidad defendida por Greenberg], sino a través del universo de términos que se consideran en oposición*”.

Para Krauss en la pintura los términos en oposición son *carácter único/reproductibilidad*. Este esquema de la lógica espacial posmodernista aceptaba algo reprimido y censurado por la categoría moderna de pintura: el objeto reproducible. El esquema de Krauss subvertía las nociones de originalidad y unicidad pero no cuestionaba las verdaderas convenciones, esos valores arraigados en siglos de historia: las convenciones técnicas [las reglas para hacerla], las convenciones estéticas y perceptivas [las reglas para juzgarla y observarla: la opticalidad]. Así la lógica espacial de la práctica posmodernista que Krauss propone asume como algo inherente a la categoría de pintura la base material y la percepción óptica de esta. El universo de términos *carácter único/reproductibilidad*, es una estructura dicotómica cerrada, no subvierte las reglas que definen la disciplina de la pintura, sigue acotando su aérea de competencia.

En la lógica espacial que Krauss propone cabrían las obras de Andy Warhol, pero impide dar sentido al *collage* cubista que ya a principios del siglo XX había roto las convenciones técnicas [las reglas para hacerla]. Dar sentido a la *Prounenraum* de Lissitzky que en los años veinte alteró toda convención perceptiva [las reglas para observarla], o dar sentido a las *Combine paintings* de Rauschenberg que en los años cincuenta cuestionaban las

⁶ Krauss, Rosalind, *op. cit.*, pág. 73 [paréntesis en el original, subrayado propio].

⁷ Cf. Greenberg, Clement, “La pintura moderna” [1960], en *La pintura moderna y otros ensayos*. Colección: La Biblioteca Azul (serie mínima), Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 2006.

convenciones estéticas, la planitud del medio [las reglas para juzgarla]. Antes de los años sesenta los artistas ya habían afrontado la práctica pictórica con una radicalidad que obligaba a redefinir la categoría de pintura, se situaban en punto nuevo en relación con la historia, estas prácticas interrumpían el relato lineal, planteaban aperturas fuera del binomio *unicidad/reproductibilidad*.



Robert Rauschenberg (Combine painting)
First Landing Jump, 1961

La pintura tiene una lógica interna, unas reglas que, durante siglos, no se abrieron a demasiados cambios, reglas en las que también se asientan convenciones técnicas, estéticas y perceptivas. Esas reglas se resumen en dos metáforas el espejo y la ventana. La metáfora del espejo por la que toda representación obedece a una función mimética. La metáfora de la ventana, impuesta en el Renacimiento, por la que el espacio pictórico obedece a un sistema de ordenamiento espacial y visual contenido en un cuadro. Un cuadro que se contempla desde un punto de vista fijo y sugiere ilusión de profundidad. Aunque el espejo y la ventana se quebraron con la pintura de vanguardia entendemos que, tras tantos siglos de historia, estas convenciones todavía no hayan sido superadas. La pintura se asocia a una superficie bidimensional en la que se representan imágenes estéticas pintadas con pintura y pincel, la pintura se inscribe en un soporte acotado, colgado en la pared y dirigido a la vista.

La ruptura posmoderna que Krauss propone es que el espejo y la ventana se multipliquen. La relación dicotómica del espacio posmoderno de Krauss [*unicidad/reproductibilidad*] abría el campo a la multiplicación infinita de la imagen pero la pintura continuaba limitada a un número cerrado de soluciones.

La teoría de Krauss no se desprende de la servidumbre modernista [no cuestiona el medio], tampoco se desprende del Historicismo [no interrumpe el relato lineal] ni del pensamiento binario [la lógica espacial posmoderna se organiza en un binomio *carácter único/reproductibilidad*]

Las secuelas de las teorías de la modernidad, el historicismo y los imperativos de pensamiento binario que la misma Krauss niega y cuestiona para poder articular la teoría del “campo expandido” de la escultura, son los mismos que le impiden plantear una teoría del “campo expandido” en la pintura. El asalto a los valores que convencionalmente han definido la pintura han sido siempre difíciles de asumir, su identidad está profundamente enraizada en muchos siglos de historia.

Del análisis de la lógica de Rosalind Krauss se plantea una hipótesis que contradice su pensamiento: la lógica espacial posmodernista de la pintura sí debe organizarse alrededor del medio, de su base material y de su percepción, negando esas convenciones sí se produce la verdadera ruptura posmoderna en la pintura, la explícita finitud histórica del modernismo. Así se abre un campo que admite términos anteriormente prohibidos a la pintura. Se abre un campo que puede asimilar esas prácticas complejas, impuras o diferentes, que en tantas

ocasiones dieron a la pintura por difunta, por ejemplo, se pueden asimilar las bandas de Daniel Buren calificadas en 1981 como “pura necedad” por Douglas Crimp en “The end of the painting”⁸.

R. Krauss afirmaba que el espacio postmodernista de la pintura vendría de la mano de las tecnologías reproductoras y se generaría a partir de la oposición binaria *unicidad/reproductibilidad*. Ampliamos esta posibilidad cuestionando otras convenciones en las que se ha sustentado tradicionalmente la categoría de pintura:

-Unas convenciones serían técnicas [las reglas para hacerla]: el sustrato material y la herramienta con la que ese sustrato se aplica [el pincel]

-Otras convenciones serían las convenciones estéticas y perceptivas heredadas de la lógica espacial del cuadro-ventana impuesta desde el Renacimiento, una lógica que vincula la pintura a un objeto bidimensional, delimitado por un marco y en cuya superficie se representan imágenes estáticas.

Empleamos, como Krauss, la lógica estructuralista: la oposición de dos elementos que entre ellos mantengan una relación de contradicción. Un elemento serían las convenciones señaladas, su contradicción aquello que la pintura no es:

-Las convenciones serían: el sustrato material [medio pictórico], la lógica espacial del cuadro [marco], la planitud [bidimensionalidad] y la estaticidad.

-Aquello que la pintura no es: sería lo que no contiene pintura, medio pictórico [no medio], lo que está fuera del marco/límite que acota la superficie [no marco], lo que tiene tres dimensiones [no bidimensionalidad], lo que tiene movimiento [no estaticidad].

Obtenemos cuatro binomios:

-medio/no-medio

-marco/no-marco

-bidimensional/no-bidimensional

-estaticidad/no estaticidad.

En estos cuatro binomios se pueden inscribir aquellas prácticas pictóricas que desde las primeras vanguardias (*collage*) hasta la actualidad, han afrontado la pintura desde la negación del sustrato material [medio-no medio]. Aquellas prácticas que rompen la convención de la lógica espacial del cuadro-ventana, aquí se inscribiría la pintura que no se desenvuelve en un objeto-cuadro, que no está delimitada por un marco cuadrangular [marco-no marco].



Katarina Grosse, *Some Atlas*, 2004
Intervención en Galería Filomena Soares, Lisboa
Espectadores contemplando la intervención.

También se inscribirían las obras de aquellos artistas que franquean la planitud del lienzo y del muro, esa pintura que traspasa los límites físicos de la superficie paralela al muro, que avanza hacia el espacio tridimensional creando nuevos entornos perceptivos que interpelan al cuerpo del espectador [tridimensionalidad-no tridimensionalidad].

⁸ ["when his stripes are seen as painting, painting will be understood as the «pure idiocy» that it is. (...) the end of the painting will have been finally acknowledged"]. Crimp, Douglas, “The End of the Painting”, en *Abstrac Art in the late twentieth century*, editado por Frances Colpitt. Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 91-104.



Jessica Stockholder
Growing Rock Candy Mountain Grasses in Canned Sand, 1992

Y por último se incluirían las prácticas artísticas que rompen esa convención que identifica la pintura con imágenes estáticas representadas en la superficie inmóvil de un lienzo. La ruptura de la convención de la estaticidad no puede separarse de las innovaciones tecnológicas: del nacimiento del cine y del video [estaticidad-no estaticidad].



José Antonio Sisitiaga, *Ere Erea Baleibu Icik Subua Arauren*, 1970
 Proyección en Tabacalera Centro Internacional de cultura contemporánea
 San Sebastián, 2007

Este planteamiento del “campo expandido” evidencia que las transformaciones radicales en la pintura se han advertido en la materialidad, en los soportes, en la organización espacial, en los canales físicos, es decir, en su léxico y su sintaxis.

La lógica binaria, en la que se mantiene este esquema, no da un número cerrado de soluciones sino al contrario, conduce a una expansión de la pintura. Rompe sus límites físicos, dimensionales. Niega las convenciones técnicas, las reglas para hacerla, y las reglas para juzgarla. Y niega también, como consecuencia lógica, las convenciones perceptivas, las reglas para observarla: cambia su relación con el espacio, el tiempo y el espectador. La pintura se desenvuelve en el campo expandido.

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA
 DEPARTAMENTO DE PINTURA
 FACULTAD DE BELLAS ARTES DE PONTEVEDRA
 UNIVERSIDAD DE VIGO