

La Pintura en el campo expandido

Painting in the Expanded Field

Pintura no campo expandido

La Peinture dans le champ étendu

Живопись в расширенном поле

Fares, Gustavo⁹⁰

Lawrence University

EE.UU.

faresg@lawrence.edu

Fecha de recepción: 01/04/2019

Fecha de aceptación: 07/06/2019

Resumen

El presente ensayo examina las condiciones históricas y lógicas de la existencia de la pintura como un campo expandido. Luego de desarrollar el concepto de pluralismo, se presenta el campo expandido de la pintura mediante el uso del rectángulo de Greimas. Este campo

⁹⁰ Gustavo Fares es Profesor Titular de Estudios Latinoamericanos en Lawrence University, en EE.UU. Fares posee un Ph.D. en Literatura Latinoamericana de la University of Pittsburg, y un Master en Pintura y Litografía de la West Virginia University. Ha publicado cinco libros y numerosos artículos sobre literatura, arte, y crítica cultural. En el 2004 Fares recibió una beca de la Fundación Fulbright para enseñar un seminario en la Universidad Nacional de Cuyo, y es actualmente Fulbrigh Specialist for Multicultural Studies (2015-2020).

expandido incorpora las nociones de originalidad/reproducibilidad, espacios afines multidimensionales, e historia y cronología. El campo resultante relaciona la pintura con otras manifestaciones artísticas previamente vistas como diferentes o aún opuestas a ella en la sociedad actual y posibilita volver a invertir en el medio las características que ha perdido o dado prestadas desde un tiempo a esta parte. El campo expandido también permite examinar las transformaciones y los movimientos en más de una dimensión al mismo tiempo, los cambios de una forma expresiva a otra, de un objeto a otro, y aún permite la posible adición de otras manifestaciones artísticas relacionadas en este campo con la pintura.

Palabras claves

PINTURA – CAMPO – PLURALISMO – GREIMAS – HISTORIA

Abstract

The present essay examines the historical and logical conditions of the existence of painting as an expanded field. After developing the concept of pluralism, the expanded field of painting is presented through the use of the Greimas rectangle. This expanded field incorporates the notions of originality / reproducibility, multidimensional related spaces, and history and chronology. The resulting field relates painting to other artistic manifestations previously seen as different or even opposed to it in today's society and makes it possible to re-invest in the medium with the characteristics that it has lost or gave away throughout time. The expanded field also allows to examine transformations and movements in more than one dimension at the same time, changes from one expressive form to another, from one object to another, and still allows for the possible addition of other artistic manifestations related to the expanded field.

Key Words

PAINTING – FIELD – PLURALISM – GREIMAS – HISTORY

Resumo

O presente ensaio examina as condições históricas e lógicas da existência da pintura como um campo expandido. Depois de

desenvolver o conceito de pluralismo, se apresenta o campo expandido da pintura mediante o uso do retângulo de Greimas. Este campo expandido incorpora as noções de originalidade/reprodutibilidade, espaços afins multidimensionais, e história e cronologia. O campo resultante relaciona a pintura com outras manifestações artísticas previamente vistas como diferentes ou ainda opostas a ela na sociedade atual e possibilita voltar a investir no meio as características que tem perdido ou dado emprestadas desde um tempo a esta parte. O campo expandido também permite examinar as transformações e os movimentos em mais de uma dimensão ao mesmo tempo, os câmbios de uma forma expressiva a outra, de um objeto a outro, e ainda permite a possível adição de outras manifestações artísticas relacionadas neste campo com a pintura.

Palavras chaves

PINTURA - CAMPO - PLURALISMO - GREIMAS - HISTÓRIA

Résumé

Cet essai examine les conditions historiques et logiques de l'existence de la peinture en tant que domaine étendu. Après avoir développé le concept de pluralisme, le champ étendu de la peinture est présenté grâce à l'utilisation du rectangle de Greimas. Ce champ étendu intègre les notions d'originalité / de reproductibilité, d'espaces multidimensionnels, d'histoire et de chronologie. Le champ qui en résulte relie la peinture à d'autres manifestations artistiques perçues auparavant comme différentes ou même opposées à la société d'aujourd'hui et permet de retourner au milieu des caractéristiques perdues ou prêtées depuis un certain temps. Le champ étendu permet également d'examiner les transformations et les mouvements de plusieurs dimensions à la fois, les changements d'une expression à une autre, d'un objet à un autre, tout en permettant d'ajouter d'autres manifestations artistiques liées dans ce domaine à la peinture.

Mots clés

PEINTURE - TERRAIN - PLURALISME - GREIMAS - HISTOIRE

Резюме

В этом эссе рассматриваются исторические и логические условия существования живописи как расширенное поле. После разработки концепции плюрализма, Расширенное поле живописи представлено с помощью прямоугольника Греймаса. Это расширенное поле включает понятия оригинальности/воспроизводимости, многомерных связанных пространств, истории и хронологии. Получившееся поле относится живопись к другим художественным проявлениям, ранее рассматривается как разные или даже против этого в современном обществе и позволяет реинвестировать в среду те характеристики, которые он потерял или дал с тех пор этой части. Расширенное поле также позволяет изучать трансформации и движения более чем в одном измерении одновременно, изменения от одной выразительной формы к другой, от одного объекта к другому, и до сих пор допускает возможное добавление других художественных проявлений, связанных в этой поле с живописью.

слова

ЖИВОПИСЬ - ПОЛЕ - ПЛЮРАЛИЗМ - ГРЕЙМАС - ИСТОРИЯ

I

El mundo del arte actual ha sido caracterizado con el término de “pluralismo.” Este término designa, al menos, dos tendencias diferentes. Por un lado, señala el hecho de que no hay estilos artísticos dominantes y que la continua búsqueda de un lenguaje visual puro - cualquiera sea el medio elegido - es una tarea más bien inútil o al menos, irrelevante. El crítico de arte norteamericano Arthur C. Danto propone que la primera acepción del término “pluralismo” es el resultado de cambios en el mundo artístico que se han ido dando desde los años 1960s en adelante. En su estimación, a partir de esa década la crisis del objeto de arte se generalizó en la escena cultural, al menos en lo que hace a Estados Unidos. Para Danto este fenómeno era especialmente visible en la obra de Andy Warhol, quien puso en evidencia el problema del objeto y de su relación con lo artístico al apilar unas cajas de detergente, que en realidad eran de aglomerado pintado, y llamarlas “arte”. Danto no lo dice, pero podemos suponer que la obra de Warhol a la que alude continúa los *ready-made* de Duchamp y la problemática *Dadaísta* en general. El problema señalado por Warhol en esta y otras piezas, consiste, nada más ni nada menos, en cómo hacer para distinguir el objeto artístico de los otros objetos-en-el-mundo. A partir del momento en el cual el objeto artístico se considera que no es ni mejor ni peor que el del mundo común, sino demasiado similar como para distinguir visualmente entre ellos, como sucede también con los *ready-made* de Duchamp, la diferencia entre un objeto artístico y uno del mundo se escapa de la esfera de lo estético y del arte en general, para instalarse en el terreno filosófico. Sucedió con estos problemas algo así como si el arte hubiera

llegado - según Danto - a la comprensión de su esencia, al conocimiento, a través del arte, de lo que el arte es, y al llegar a este punto, arribó, además, a una especie de término, de clausura, de la disciplina.⁹¹ Entonces el arte entró en un período o estadio que puede llamarse post-histórico o post-moderno, estadio que pareció liberar al artista y al objeto de arte de las funciones que hasta entonces cumplían ambos, las cuales pueden ser entendidas en términos históricos a través de binomios tales como arte/magia, arte/religión, arte/política, arte/arte en la Modernidad, y hoy, quizás, el de arte/comunicación.⁹²

Por otro, el “pluralismo” también puede referirse a una actitud que acepta (o parece hacerlo) todo en un mismo pie de igualdad, sin discriminar y mucho menos juzgar, en cuanto a calidad se refiere, palabra esta última que se ha visto obliterada del vocabulario artístico desde hace ya décadas. Este segundo sentido de “pluralismo”, como un “vale todo,” caracteriza una falla por parte del artista, del crítico, y del mundo del arte en general para tomar en serio

⁹¹ Arthur Danto propone que un desarrollo similar se constata en la estética de Hegel, donde el arte es un instrumento para la plena manifestación del Espíritu y, una vez alcanzada la misma, como sucedió en el Modernismo para algunos críticos, el arte, perdió su objetivo esencial el cual es retomado por la filosofía (*The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, (Harvard: Harvard University Press, 1983) p.107).

⁹² Conversación con Guillermo Cuello (artista visual, residente en Buenos Aires, Argentina). Estas ideas fueron largamente conversadas con Cuello, quien colaboró a clarificar términos, ideas, y búsquedas que estas páginas quieren formalizar. Su lúcido y positivo aporte se nota repetidamente en este artículo.

el tema, es decir, el arte, y poder llegar a hacerlo relevante en los debates culturales actuales.

El “pluralismo” en ambos sentidos es una tendencia cultural hegemónica, pero es precisamente *una* tendencia cultural, no un hecho natural ni un estado de cosas desvinculado de un contexto y de una historia definidos. Críticos como Hal Foster y Fredric Jameson han identificado esta tendencia, en apariencia libre de presiones sociales y de un contexto histórico, como la “*lógica cultural del capitalismo tardío*” (Jameson) o como una lógica basada en medios de producción de cultura que se exportan de Occidente a otras latitudes (Foster). Robert Morgan, por su parte, reconoce la presencia de un “pluralismo” en el mundo del arte y propone una manera de distinguir, dentro de éste una forma de arte que denomina “sintomática” de otra que llama “significativa.” Aquella es una especie de “espectáculo”, en el sentido dado a este término por Guy Debord, es decir, un evento más asociado con el mundo de la moda y de los medios que con el artístico. En contraste con el “espectáculo” del arte sintomático, el arte “significativo” tiende a ser más íntimo y a estar asociado con una “idea poderosamente pensada” (“powerfully thought idea”) que puede ser expresada en una gran variedad de estilos y de formas.⁹³ Para Morgan, un arte “significativo” también presenta la posibilidad de encarnar un lugar de resistencia contra la noción de que toda cultura está predeterminada,

⁹³ MORGAN, Robert. *Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos*, (Buenos Aires: EUdeBA, 2000), p. 96.

de que carece de originalidad y de que, en consecuencia, es intercambiable y necesariamente efímera.⁹⁴

Este contexto pluralista puede ampliarse al considerarse que las condiciones de la circulación de las obras de arte han estado cambiando en las últimas décadas en tanto esta tendencia cultural hegemónica se ha visto cuestionada en sus funciones. Las mismas han migrado a otras áreas del mundo del arte. Mientras Danto proponía que las ideas frescas en el campo de la pintura y del arte en general quedaban en manos de filósofos y teóricos del arte, la producción de obras seguiría en manos de artistas. Sin embargo, la disciplina artística se ha transformado una vez más, y la producción de ideas se ha desplazado de teóricos y filósofos a administradores o curadores. En esta nueva territorialización de actividades, la obra de arte puede considerarse una especie de aviso publicitario para eventos o ideas desplegados por curadores, cuya profesión Peter Plagens llama “la más de moda”.⁹⁵ Curadores y administradores median entre los artistas como operadores estéticos por un lado, y el mercado y el público consumidor por el otro. Con la proliferación de obras hechas para sitios específicos, y en general efímeros, y la cantidad de bienales y trienales que han surgido en las últimas décadas, la profesión de curador se ha

⁹⁴ Asger Jorn, el sociólogo Guy Debord y los Situacionistas franceses, para 1960, antes de *Supports-Surfaces* y del mayo del '68 francés, habían sentenciado que el arte había muerto, en el sentido de que había sido reducido a la función de distraer al ciudadano de las penurias de la explotación capitalista, de donde se amplía el concepto de espectáculo, que no está solamente asociado con lo que está de moda, aun cuando ésta sea su aspecto más visible. (Conversación con Guillermo Cuello).

⁹⁵ “perhaps the hippest occupation out there”, en “Cool Curating”, *Art in America*, (January 2013), p. 41.

ido transformando, de su aporte original de elegir y seleccionar obras para un evento, a crear exhibiciones que son en sí obras de arte hechas mediante los artistas que se invitan a participar, quienes contribuirían el “medio” mediante obras. En énfasis del arte como aviso publicitario y el papel cambiante de los curadores ha cambiado asimismo el contexto en el que el arte se produce, distribuye y consume. Uno de los resultados de estos cambios no fue, como se profetizaba, la muerte del arte sino, por el contrario, su expansión en medios y locales, que se aprecia en la proliferación de ferias internacionales y en la construcción y expansión de museos de arte.

La variedad de estilos y de objetos que pululan en el mundo del arte hoy en día, junto con la tendencia que acepta todo como válido y hasta como predeterminado, en otras palabras, el “pluralismo” han hecho que más de un crítico declarara muerto al arte. Dentro de esta poco confortable perspectiva es difícil encontrar una disciplina que haya recibido más críticas negativas y sospechosas que la pintura, especialmente en las últimas décadas. Si bien es cierto que el arte en general, y la pintura en particular, no tienen la misma resonancia cultural de que disfrutaban en el pasado, aceptar esto no implica necesariamente que - ya que pocos le importa – se deba eliminar toda la disciplina de un plumazo.

2

El campo expandido

Una de las maneras de examinar estos movimientos que van de querer decretar la muerte del arte a la tarea de curadores como parte del mismo, puede encontrarse en un gesto

crítico que ayude a colocar a la pintura en sus contextos históricos y lógicos, a la vez que proveer una manera de pensar acerca de la disciplina en la cultura del presente. Para hacerlo trazaré un paralelo entre la lectura que hace Fredric Jameson de un texto literario, las consideraciones de Rosalind Krauss sobre la escultura, y mi propia concepción de la pintura.

Jameson lee un texto literario moderno, *Lord Jim* de Joseph Conrad, usando el rectángulo de Greimas, de manera similar a Krauss y su lectura de la escultura en su ya famoso ensayo sobre la disciplina en el campo expandido.⁹⁶ Teniendo en cuenta ambas interpretaciones, propongo usar a Greimas de modo parecido a como lo hacen Jameson y Krauss para avanzar una concepción de la pintura como un campo que puede ser enriquecido y expandido por tres elementos adicionales: las nociones de originalidad/reproducibilidad, el expediente de los espacios matemáticos afines, y la historia. El resultado de la comprensión de la pintura propuesta será un campo expandido que permita mejor entender su estructura lógica y su desarrollo histórico en un mundo de arte pluralista.

En *The Political Unconscious* Fredric Jameson estudia *Lord Jim*, de Joseph Conrad no como un texto modernista, sino como una anticipación de *l'écriture* o, en otras

⁹⁶ KRAUSS, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field", en HERTZ, Richard. *Theories of Contemporary Art*, (New Jersey: Prentice Hall, 1993), pp. 215-224.

palabras, del post-modernismo.⁹⁷ Lo analiza mediante el uso del rectángulo de Greimas, que es una sistematización general del espacio semántico.⁹⁸ El uso de Greimas le permite a Jameson entrar en el texto de Conrad teniendo en cuenta lo que los términos bipolares del rectángulo revelan acerca de aquello que está reprimido en y por el texto. En otras palabras, la tensión entre los términos de “actividad” y “valor” en la lectura que Jameson hace de Conrad, posibilitan penetrar el *inconsciente político* del texto y revelar los centros lógicos e ideológicos que este texto en particular no llega a concretar o, por el contrario, busca desesperadamente reprimir.⁹⁹ Para Jameson, las contradicciones sociales que parecen tratadas y resueltas por el texto modernista, del cual *Lord Jim* es sólo un caso, son, de hecho, una causa ausente en el texto, que no puede ser directa o inmediatamente conceptualizada por este.¹⁰⁰ Estas condiciones sociales ausentes se encuentran expresadas de todo modos, por un lado como un reconocimiento a la cosificación de la vida cotidiana y, por el otro, como una compensación utópica por todo lo que tal cosificación entraña.¹⁰¹ El texto modernista, como ideología y como utopía, se vuelve en el análisis de Jameson perceptualmente más abstracto y desapegado de

⁹⁷ JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, (Ithaca: Cornell UP, 1981), p. 219.

⁹⁸ El modelo propuesto por Greimas es una adaptación de uno formulado con anterioridad, conocido también como grupo Klein cuando se lo emplea en matemáticas, o grupo Piaget en las humanidades.

⁹⁹ JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, (Ithaca: Cornell UP, 1981), p. 49.

¹⁰⁰ IBIDEM, p. 82.

¹⁰¹ IBIDEM, p. 236.

su referente a través del siglo veinte y, particularmente, desde 1960 en adelante.¹⁰² Cuando tal texto desea situarse más allá de la historia, deviene no sólo en un artefacto *modernista* ambivalente, sino en uno que trata de pasar por *moderno*. Como tal, quiere negar las condiciones históricas que le han dado origen al tiempo que toma la historia como una ruina, un campo a ser excavado y usado como si las opciones que ofrece no tuvieran otras consecuencias que las estéticas. Contra esta ilusión de poder estar más allá de la historia, Jameson lee el texto de Conrad como revelando las condiciones de su existencia, su anclaje social e histórico que el texto reprime y/u oculta.¹⁰³

Los polos opuestos organizados por el rectángulo semántico de Greimas que le sirven a Jameson para determinar las dimensiones lógicas e ideológicas de un

¹⁰² Es cierto que el énfasis por un consumidor de imágenes visuales, más que por un consumidor personal que las mira, ha estado evolucionando por un tiempo, especialmente desde el advenimiento de la fotografía la multiplicación de imágenes y de máquinas de imágenes (CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, (Cambridge: MIT Press, 1991), p., 12). Este ojo sin cuerpo, certeramente criticado por Duchamp como “retinal,” aún necesita sentidos encarnados, es decir, obras de arte que contemplar. La des-encarnación de la pintura sigue en boga actualmente, en especial en el campo digital donde la pintura se ha vuelto una experiencia virtual hasta el punto de que algunos críticos dicen que la Bienal de Arte Norteamericano del Whitney Museum, por ejemplo, puede llegar a ser una muestra virtual en el futuro cercano (RUSH, Michael. “New Media Rampant”, en *Art in America*, (July 2000), p.43.

¹⁰³ Para Jameson esta lectura histórica es equivalente a Lo Real de Lacan, es decir, al horizonte que subsume el texto y que es, como en Lacan, no representable.

texto literario, son también las bases que usa Rosalind Krauss en su ya clásico ensayo “Sculpture in the Expanded Field.” En esta obra, la noción de “historicidad” aparece de nuevo, como en el caso de Jameson, constituyendo un elemento agregado al rectángulo de Greimas. Krauss se refiere a la “historicidad” no sólo en el sentido de linaje genealógico, sino además como una praxis organizativa, en su caso de la escultura, que puede asumir diferentes estadios lógicos a través del tiempo. En la escultura estos diferentes estadios expanden, de acuerdo a Krauss, el concepto de la praxis asociada con el monumento al confrontarlo con dos términos negativos, con dos elementos que la escultura no es, el paisaje y el edificio. En su ensayo, Krauss identifica prácticas artísticas que cuestionan el estatus de la escultura como monumento y, a raíz de este cuestionamiento, propone que la noción de escultura ha crecido, se ha expandido en términos prácticos y teóricos desde la década de 1960 en adelante, para llegar a designar áreas o actividades artísticas antes no asociadas con ella, áreas que incluyen, por ejemplo, el arte ambiental, sitios marcados, piezas cuasi-arquitecturales, y trabajos de artistas tan diversos como Nauman, Serra, De Maria, Morris, Smithson, Irwin, o LeWitt.¹⁰⁴

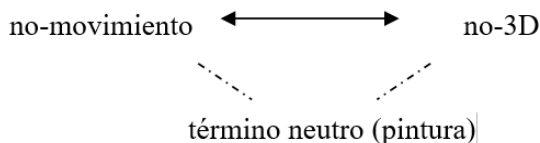
La lectura que hace Jameson de Conrad y la que Krauss realiza de la escultura, ambos mediante el uso de Greimas + la historia, revelan las condiciones de existencia de un texto, literario en Jameson, visual en Krauss, y del campo

¹⁰⁴ Otro término que Krauss usa para este campo expandido es... “posmodernismo.” En HERTZ, Richard. *Theories of Contemporary Art*, (New Jersey: Prentice Hall, 1993), p. 224.

cultural al que los mismos pertenecen. La pregunta que nos planteamos es, ¿qué revelaría un gesto crítico y reflexivo similar aplicado al campo de la pintura? En otras palabras, ¿cómo sería la pintura en el campo expandido? Y ¿qué consecuencias tendría una lectura de la pintura que la ubicara en ese campo, para la comprensión de la disciplina en un mundo artístico pluralista?

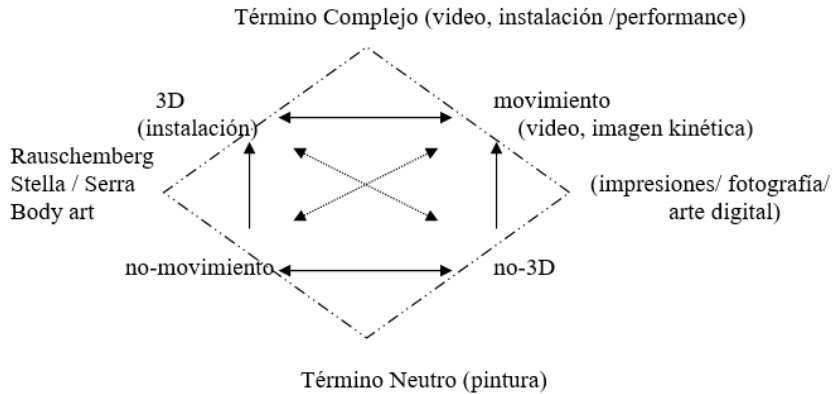
3

Así como Jameson advierte sobre condiciones no presentes en el texto que estudia, y Krauss llama la atención sobre aspectos que la escultura no tiene, me interesa seguir a estos autores y trabajar con dos aspectos de los que la pintura carece, los de tri-dimensionalidad y movimiento. Estas dos características de lo que la pintura no es, pueden organizarse como sigue:



La ausencia de movimiento “real”, “físico-kinética” del objeto, así como de tri-dimensionalidad son dos aspectos cualitativamente diferentes, que no se encuentran presentes en la pintura, ya que la misma, el término neutro en el diagrama, no tiene estas dimensiones. Entendida en un sentido convencional, hasta clásico e histórico, la pintura no puede tener movimiento ni tri-dimensionalidad de maneras relevantes, que no incluyan más que la textura táctil de la materia aplicada al soporte, a riesgo de pasar a

ser otra cosa, de dejar de ser pintura, y convertirse en escultura, por ejemplo. A los atributos negativos, lo que la pintura no es o de los que carece en el esquema propuesto,



quiero agregar las características contrarias a aquéllos, o términos positivos, y considerar en relación a la pintura las manifestaciones artísticas que *son* tri-dimensionales y *tienen* movimiento. En el rectángulo de Greimas la serie de términos propuestos pueden relacionarse entre sí mediante relaciones contrarias (no-3D / no-movimiento o unidas por la flecha horizontal, y contradictorias (3D / no-3D o unidas por la flecha diagonal, así como por relaciones de implicancia (no-movimiento / 3D, o flecha vertical). Combinadas las cualidades mencionadas en el esquema y las manifestaciones artísticas comprendidas dentro de él, el campo de la pintura puede ser el que sigue:

De acuerdo al gráfico, pueden comprenderse (en ambos sentidos del término) dentro del campo expandido de la pintura manifestaciones artísticas que hoy en día se consideran sin relación entre sí (body art o arte digital, por

ejemplo) o directamente opuestas o irrelevantes para la pintura, tales como las instalaciones o las artes espaciales.¹⁰⁵ El esquema propuesto nos permite pensar en estas, y en otras, manifestaciones artísticas, como partes del campo expandido de la pintura y no necesariamente como opuestas a la misma o entre sí.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Como un ejemplo de tantos de la compleja relación del término neutral con el resto del campo, el crítico Robert Storr, refiriéndose al artista ruso Ilya Kabakov y a sus instalaciones, afirma que la instalación puede que salve a la pintura, en vez de matarla (“installation may save painting, rather than kill it.” STORR, Robert, “An Interview with Ilya Kabakov”, en *Art in America* (January 1995), p. 125.

¹⁰⁶ Estas ideas pueden ya encontrarse, embrionariamente si se quiere, en el Manifiesto Dimensionista de Charles Sirató (1936), que planteaba una teoría acerca de la historia y del futuro de las artes, la primera en su género que trató de sistematizar los cambios masivos a principios del siglo XX que hoy denominamos Modernismo y Vanguardias. La teoría proveía un marco de referencia claro, conciso y estricto para entender la secuencia de “ismos” y del futuro de las artes. Muchos de sus pronósticos efectivamente se han dado, quizás en formas diferentes a las pensadas, pero siguiendo los principios planteados por Sirató. Planteaba éste que el “dimensionismo” formaba parte de un movimiento artístico *universal y sinóptico hecho posible por los avances en la comprensión del espacio y del tiempo, la física, geometría y matemáticas Asumiendo la interrelación del espacio y del tiempo, proponía que también las barreras que dividían a las artes iban a desaparecer. Sistematizó su pensamiento en la fórmula matemática "N + 1"*, que expresa la idea de que al agregar una dimensión a las artes actuales iban a dar origen a nuevas formas artísticas. Propuso la siguiente secuencia de cambios: I. *La literatura deja la línea y entra en el plano Caligramas, Tipogramas, Planismo, Poemas Eléctricos*; II. *La pintura deja el plano y entra en el espacio: Composiciones pluri-materiales, Constructivismo. Construcciones espaciales, Objetos Surrealistas*; III. *La escultura deja las formas cerradas e inmóviles en favor de expresiones dentro de espacios de cuatro dimensiones, del*

Las maneras propuestas de pensar en la pintura en un campo que incorpora dimensiones y disciplinas que en principio parecen no relacionarse con ella ni entre sí, pueden ser enriquecidas y expandidas si agregamos tres elementos a nuestro análisis: 1. Las nociones a las que Krauss ya se refería en su ensayo, de originalidad/reproducibilidad; 2. las matemáticas y sus espacios afines, y 3. la historia y la cronología.

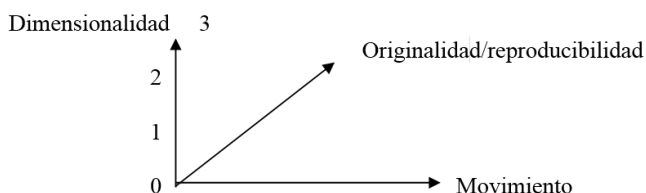
4

1. Originalidad/reproducibilidad

Sobre el final de su ensayo, Krauss recomienda el uso de las categorías de originalidad y de reproducibilidad, como términos opuestos en el esquema de Greimas, para pensar en la pintura, aunque ella no desarrolla estas ideas. Si uno desea esbozar algunas características muy generales de la pintura en relación con su estatus como parte de la economía cultural y con su manera de circular en el mundo del arte, los términos que Krauss propone pueden ser sumamente útiles. Estos términos no son cualitativamente opuestos entre sí, sino cuantitativamente enfrentados, es

movimiento, y de la escultura cinética; IV. Una forma nueva de arte se desarrolla: el Arte Cósmico. La Vaporización de la escultura, la materia musical, el objeto de arte opera en un espacio cósmico. Estas ideas, en términos contemporáneos, y dejando la literatura y el arte cósmico de lado por ahora, permiten describir las premoniciones de Sirató como los cambios de la pintura a la instalación, de la escultura a las *performance arts*, cambios en los que cada disciplina agrega una dimensión a las tradicionales, el espacio a la pintura, el movimiento y el tiempo a la escultura. Propongo que estas ideas pueden resultar útiles al plantear el campo extendido de la pintura.

decir, como formando parte del mismo eje, sólo que en extremos opuestos. Para decirlo de otro modo, los términos que Krauss propone para analizar el campo expandido de la pintura no son opuestos porque no tienen nada en común, sino porque la originalidad de una obra se encuentra en el extremo opuesto al de la reproducibilidad de la misma, pero siempre en un mismo eje, en un mismo sistema que acepta un espectro de alternativas intermedias entre estos extremos. Utilizaré la oposición propuesta por Krauss de originalidad/reproducibilidad pero, dado que ambas pertenecen a la misma categoría lógica los incorporo como un tercer eje en el esquema anterior que considera los parámetros de tri-dimensionalidad y de movimiento. “Originalidad/reproducibilidad”, “movimiento” y “3D” se podrán ver en un gráfico con ejes “x”, “y”, y “z” representando movimiento (x), dimensionalidad (y), y originalidad/reproducibilidad (z). El espacio creado por estos ejes es, asimismo, tri-dimensional, aunque en esta gráfica sólo pueda representarse en dos dimensiones:



Al ser independientes entre ellas, estas variables pueden ayudar a localizar diferentes puntos en el espacio definido por las coordenadas; por ejemplo, un punto A será el

resultado de ciertos valores de x,y,z . En este campo, cualquier obra de arte relacionada con estos ejes y con las dimensiones por ellos representadas, puede pensarse como una posibilidad dentro del modelo y, como tal, puede relacionársela con la pintura.

Un ejemplo de esta expansión relacionada con la pintura sería la fotografía que comparte con aquélla la característica de ser no-3D y de carecer de movimiento. Para Rotman la imagen ha resultado semióticamente importante en dos instancias históricas: la primera, en el Renacimiento, cuando la invención de la perspectiva permitió transmitir información mediante la imagen más acabada y rápidamente que los textos escritos. La segunda, con el advenimiento de la fotografía, que dio origen a una verdadera inundación de imágenes previamente desconocida.¹⁰⁷ Según la crítica norteamericana Susan Sontag, por otro lado, la fotografía y las artes miméticas en general han tenido durante mucho tiempo una relación complicada con la realidad, como su sombra, su Otro, su gemelo mimético. Aunque la fotografía tiene una relación más causal con la realidad que las otras artes y, por lo tanto, parece capaz de captar la realidad, esta captura no resuelve la relación problemática de larga data entre el arte y la realidad. Por el contrario, la fotografía demuestra que,

¹⁰⁷ Rudolph Arnheim propone la idea de la fotografía como prueba de una presencia corporal en un lugar especial en un momento dado al resaltar las características físicas del medio y al afirmar que inevitablemente el fotógrafo es parte de la situación que describe. En ARNHEIM, Rudolf. *New Essays on the Psychology of Art*, (California: University of California Press, 1986), p. 106.

incluso cuando está ligado de manera causal a parte de la realidad, necesariamente permanece separada de la misma ya que la cámara también es subjetiva e interpretativa. Tal dualidad entre realidad y separación, que tiene su origen en las artes miméticas que preceden a la fotografía, alcanza un nuevo estatus con su advenimiento.

Es más, la reproducibilidad de la imagen fotográfica se ve aumentada por una tercera instancia histórica que vuelve a poner de relevancia a las imágenes: la revolución digital, que Rotman asocia con la post-fotografía.¹⁰⁸ La misma rompe con la verosimilitud de la imagen fotográfica a la vez que cuestiona el punto de vista único de la perspectiva, en imágenes amalgamadas que no siguen las reglas establecidas en el Renacimiento ni por la fotografía. Si Benjamin podía decir que la imagen artística poseía un aura que la diferenciaba de la reproducida mecánicamente, la imagen digital tiene aún menos aura que la fotográfica, ya que no depende de la fijación química de la luz en un soporte que hace necesaria la presencia del cuerpo para hacerse presente. La imagen digital, infinitamente cambiante y reproducible se separa de la dependencia química y de la luz real para transformarse ontológicamente en otro tipo de imagen.

Mediante la fotografía también es posible relacionar a la pintura con el film y el video, por la manera de captura de

¹⁰⁸ En ROTMAN, Brian. *Becoming Beside Ourselves. The Alphabet, Ghosts, and Distributed Human Being*. (Durham, Duke University Press, 2008), p. 96.

imágenes, un cuadro fotográfico a la vez, aunque sea en última instancia también un medio que presupone el tiempo y el movimiento, por las maneras en que sus imágenes se perciben, nociones que parecían ajenas a la pintura pero no a su campo expandido. No es necesario, sin embargo, irnos al arte digital para contemplar la reproducibilidad en la pintura. El medio en sí nos puede proporcionar ejemplos, una exposición de Van Gogh puede darnos el material buscado. El artista holandés pintó reproducciones de su obra durante su carrera, como lo atestiguó la exposición en la Colección Phillips en Washington, DC, llamada "Repeticiones de Van Gogh" (2014). La misma se enfocaba en un aspecto notable de la práctica del artista, su inclinación a repetir la misma imagen o motivo en múltiples iteraciones y formatos. El ímpetu de la exposición fue un estudio comparativo realizado por curadores y conservadores en el Museo de Arte de Cleveland de dos obras de 1889 de Van Gogh, *Les grands platanes (Travailleurs de la route à Saint-Rémy)* y *Travailleurs de la route* de la Colección Phillips. Con el tiempo, se encontraron más obras duplicadas, tales como tres versiones de tejedores en sus telares, cuatro carteros Roulins (tres pintados, uno en tinta sobre papel), y ocho grabados del Dr. Gachet. Estas repeticiones, características de la práctica artística del siglo XIX tanto en la academia como en la vanguardia, pueden contribuir a cuestionar las nociones recibidas acerca de la originalidad de la pintura y así poder ver a Van Gogh no como un artista que sufría de ímpetus creativos irresistibles, sino como un pintor que planeaba cuidadosamente, repetía, ensayaba, no se conformaba, con una única versión de su obra, un artista que entendió la condición moderna de la imagen como

repetitiva y repetible y sujeta a una extensa circulación en forma de reproducciones. Esta versión de Van Gogh lo hace más compatible con nuestro tiempo, cuando la estrategia de apropiación se ha convertido en un dispositivo central en el conjunto de herramientas del artista. Para Vincent, repetir una imagen era un medio para hacerla circular en el mundo, enviarla a través de los canales de comunicación a una red social que, se esperaba, podría distribuirla aún más, incluso si este era un objetivo en gran medida no cumplido en su caso.

El campo expandido también ofrece la posibilidad de transformaciones y movimientos en una o más dimensiones al mismo tiempo, cambiando de una forma de expresión u objeto dado a otra, e incluso espera la posible adición de nuevas dimensiones visuales. El campo propuesto aún está abierto a nuevas y originales manifestaciones artísticas, alertándonos acerca de la existencia de nuevas artes potenciales y de nuevas formas de reconocerlas y navegarlas. Nuevas dimensiones, como el audio, podrían agregarse al movimiento, 3-D y la singularidad en obras donde los elementos sonoros son tan importantes como los visuales.

5

2. Espacio Afín

El hecho de que una obra de arte puede definirse en términos de coordenadas puede, sin embargo, considerarse limitante, ya que estas coordenadas y el espacio que definen no tienen en cuenta ni pueden acomodar las transformaciones que se dan o pueden darse en las obras de arte, transformaciones que se encuentran *entre* los puntos que el gráfico define, y que se dan a manos de los artistas,

público, galerías, museos, curadores, críticos, y del mundo del arte en general. Quiero dar un ejemplo de lo que estoy diciendo; la experiencia de ver una retrospectiva de Van Gogh en la casa de un coleccionista no es la misma que verla, aún con iguales obras, entre un gentío en una tarde nublada de domingo en el Museo de Arte Metropolitano de New York. Hasta se podría afirmar que, en tal comparación, los mismos trabajos no son iguales, en el sentido que la experiencia del espectador es tan diferente entre estos dos lugares que la obra en sí llega a ser, asimismo, otra. Para poder superar la limitaciones que implica el uso del diagrama antes propuesto, es necesario agregarle la posibilidad de tomar en cuenta los cambios que se producen en los puntos intermedios del mismo, de manera que sea posible considerar al campo expandido no como un espacio estático donde los puntos se encuentran aislados unos de los otros, sino como un ambiente donde los cambios no son sólo posibles, sino que están ocurriendo constantemente. Un ambiente de estas características puede ser conceptualizado con la ayuda de las matemáticas, en tanto es semejante a un espacio vectorial que las matemáticas llaman espacio afín.¹⁰⁹ Concebir el campo expandido de la

¹⁰⁹ De acuerdo a Félix Klein la geometría es el estudio de un espacio de puntos junto con un grupo de transformaciones geométricas que dejan las estructuras de ese espacio sin cambios. Los teoremas son entonces tan sólo propiedades invariantes bajo este grupo de transformaciones. Las diferentes geometrías, Euclidiana, de Similaridad, afín, y proyectiva, se encuentran en relaciones de jerarquía entre sí (Proyectiva > Afín > De Similaridad > Euclidiana). Al descender en la jerarquía los grupos de transformación se reducen y se hacen menos generales, y las estructuras espaciales correspondientes se vuelven menos rígidas y con menos invariantes. Sin embargo, en un espacio proyectivo estándar, no existe la noción de *estar entre*. El problema puede

pintura como un espacio afín nos permite dar cuenta de los cambios que se producen entre los puntos del sistema, lo cual no es otra cosa que poder pensar de manera conceptualizada en las transformaciones que se dan continuamente en los elementos del grupo que ocupa el campo, en nuestro caso, las obras de arte.¹¹⁰ Los elementos del grupo pueden examinarse como si fueran estáticos cuando uno así lo desee o lo necesite en orden a estudiar su estatus al tiempo de ser observados. Tal “detención” del campo tiene como precio el poner momentáneamente de lado los continuos cambios y transformaciones que se dan entre sus elementos. Para poner un ejemplo, el “body art” o la “action-performance”¹¹¹ pueden verse como unas

resolverse si se distingue un set de puntos ad-infinitum en el espacio proyectivo: esto nos da un espacio afín. Para el tema que nos interesa esto implica la posibilidad de transformaciones en el terreno del *estar entre*, por ejemplo, *entre* dos manifestaciones artísticas singulares y diferentes (REDEI, L. *Foundation of Euclidean and Non-Euclidean Geometries According to F. Klein*. (Oxford: Pergamon Press, 1968), Capítulo V). Debo a la Dra. Eugenie Hunsicker la referencia de los espacios afines.

¹¹⁰ Brian Rotman también relaciona las matemáticas con la pintura mediante la lectura del movimiento corporal presente en ambas disciplinas, en los esquemas en el caso de las matemáticas, y en los gestos en el caso de la pintura, gesto que llegan a representarse a sí mismos en casos como el de Pollock y de los expresionistas abstractos. En ROTMAN, Brian. *Becoming Beside Ourselves. The Alphabet, Ghosts, and Distributed Human Being*, (Durham, Duke University Press, 2008), pp. 43-44.

¹¹¹ Rotman también asocia la pintura con la performance y las instalaciones mediante el uso del gesto. Mientras la pintura inscribe el gesto del artista en la superficie de la obra, la performance lo actualiza en los movimientos del artista, mientras que las instalaciones demandan

manifestaciones artísticas aisladas a expensas de poder desagregarlas, por un instante, de otros puntos del esquema que tienen como parámetros definitorios los de ser también “pintura”, tener “movimiento”, y ser “tri-dimensionales”, sin llegar a considerar otras manifestaciones potencialmente enriquecedoras de esta forma de arte, tales como la danza o los rituales religiosos, manifestaciones que también pueden acomodarse en el campo propuesto.¹¹²

Otro ejemplo, cada vez más popular en el arte actual, de formas artísticas basadas en relaciones que se encuentran entre elementos que la pintura no tiene son obras constituidas no por elementos visuales, sino por sonidos. En 2010 la británica Susan Philipsz ganó el prestigioso Turner Prize en 2010 con una instalación sonora, y en 2013 el Museo de Arte Moderno de New York presentó su primera exposición sónica llamada “Soundings: A Contemporary Score.” Philipsz fue la primera persona en la historia del premio que no creó nada que se pudiera ver o tocar. En cambio “esculpió” su trabajo premiado mediante el uso del sonido, de hecho a partir del sonido de su propia voz cantando un lamento escocés sobre el río Clyde en Glasgow, su ciudad natal. La obra fue una

que el observador se mueva a través de ellas, que las recorra con su cuerpo. En ROTMAN, Brian. *Becoming Beside Ourselves. The Alphabet, Ghosts, and Distributed Human Being*, (Durham, Duke University Press, 2008), pp. 43-44.

¹¹² Dentro de este esquema pueden insertarse las obras que abren la pintura a elementos espaciales, tales como las de ítalo—argentino Lucio Fontana (1988-1968). Ver CANDELA, Ira, ed. *Lucio Fontana. On the Threshold*, (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2019).

instalación realizada para el festival de arte Glasgow International cuando, debajo de cada uno de los tres puentes en el centro de la ciudad, el Puente George V, el Puente del Ferrocarril Caledonio y el Puente de Glasgow, se instalaron grabaciones de Philipsz cantando tres versiones ligeramente diferentes de la misma canción. Las palabras de las canciones eran las mismas al principio, luego, a medida que los versos se desarrollaban, se desviaban para tomar sus propios caminos y regresar juntos en el estribillo.

Otro ejemplo de arte sonoro fue la primera exposición de este tipo en que el MoMA presentó el trabajo de 16 artistas contemporáneos que trabajan con sonido. Si bien estos artistas abordaron el sonido desde una variedad de ángulos disciplinarios (las artes visuales, la arquitectura, la programación de computadoras y la música) compartían un interés en trabajar con realidades independientemente de entornos materiales. Sus respuestas artísticas iban desde intervenciones arquitectónicas, hasta visualizaciones de sonidos a veces inaudibles, a una exploración de cómo el sonido rebota dentro de una galería, a una variedad de grabaciones de campo, que incluían ecolocalizadores de murciélagos, 59 campanas en la ciudad de Nueva York y los sonidos de una fábrica de azúcar en Taiwan. La diversidad de estas obras refleja la idea de que la manera en que escuchamos determina lo que oímos y el espacio, tanto interior como exterior, que ocupamos. En un momento cuando los dispositivos de sonido personales y las listas de reproducción personalizadas se han vuelto omnipresentes, los espacios auditivos compartidos son cada vez más raros. Muchos de los artistas en la exposición apuntan a tales

realidades, y el sonido que crean es social, sumergiéndolos a los visitantes y conectándolos en el espacio.¹¹³

6

3. Historia y cronología

Además de incorporar al campo expandido de la pintura las nociones de originalidad/reproducibilidad y de espacios fines que permiten considerar las relaciones entre diversas manifestaciones artísticas, es también pertinente relacionar la pintura con su propia historia como medio. Al agregar el elemento de la historia al campo propuesto, como lo habían hecho Jameson y Krauss en sus estudios, se propone que la pintura ha estado “regalando” partes del territorio que originalmente ocupó hace ya cinco centurias, si no desde antes, y que tal “expansión” o “diseminación” es evidente en las características de las diferentes formas de arte del presente. Puede afirmarse que la fotografía heredó *el retrato* como género procedente de la pintura; que las funciones tonales de los valores (grises y semitonos en la atmósfera) la pintura las cedió al primer cine mudo, y que el video, por ejemplo, ha tomado de la pintura la función narrativa, mientras que la importancia de “ver” una escena como si se “estuviera allí” parece haber pasado a la instalación y a las performances, donde el espacio corporal y real es un vital e insoslayable componente de la obra. El “mensaje,” si alguna vez lo hubo, ha sido extraído de la

¹¹³ David Hockney comentando sobre la pérdida de su capacidad auditiva comentó "por supuesto, la audición es espacial. Es espacialmente en esencia. Te ayuda a definir el espacio" (Mi traducción). En WESCHLER, Lawrence. *True to life: 25 years of conversation with David Hockney*, (Berkeley: University of California Press, 2008), p. 83.

obra pictórica y es ahora parte de la función de la crítica, sea de los críticos o de los mismos artistas, como actividad verbal, paralela y no necesariamente relacionada, con los trabajos que se producen en el mundo del arte.

Esta dilapidación de sentidos y de medios en que la pintura se encuentra desde hace casi dos siglos - por ponerle una fecha aproximada - no debe necesariamente anunciar su fin como disciplina, ni siquiera un agotamiento que, aunque no la elimine, hará que sólo pueda reproducirse a sí misma acotando su originalidad. La diseminación apuntada puede, por el contrario, anunciar otra era de libertad para la pintura, si consideramos que la primera se dio gracias a la invención de la fotografía y del cine. Esta nueva era le daría a la pintura la oportunidad de compartir su antiguo "monopolio" con otras manifestaciones artísticas en el contexto de este campo, donde las formas de expresión visuales hasta ahora consideradas como opuestas a la pintura (o aún entre sí) no deben necesariamente permanecer en ese tipo de relaciones antagónicas.¹¹⁴

¹¹⁴ Norman Bryson expande esta distinción entre narrativa o mensaje, y las formas en que aparece representada en ya través de la imagen. Él llama a estas dos dimensiones los niveles "constativo" y "performativo" que estructuran las imágenes. El nivel constante del texto o la imagen es el de su contenido o mensaje. En este nivel aparece la dimensión literal de un mensaje, separada de las circunstancias locales de su enunciado. El nivel performativo abarca el contexto que rodea la expresión: su hablante, su destinatario, sus modos de presentarse, su recepción, y su lugar en la red de actos comunicativos. (BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990), p. 148).

El arco histórico propuesto se enriquece si se toman en cuenta tradiciones visuales no occidentales, otras historias, otras maneras de ver y de representar el mundo, así como espacios y tiempos diferentes que se hacen cada vez más presentes en la cultura de la globalización. La misma, lejos de establecer un tiempo y un espacio uniforme dentro de una matriz universal, está caracterizada por la proliferación de espacio y tiempos, por las posiciones dentro de los mismos de los agentes que crean y consumen cultura, y por otras historias del arte. Algunas de estas posiciones las representa Keith Moxey cuando cuestiona la universalidad del tiempo y las consecuencias que tal cuestionamiento puede tener para las artes en general y las representaciones pictóricas en particular. En lugar de una matriz universal que integra espacios y tiempos, Moxey propone un tiempo heterocrónico, que se mueve a diferentes velocidades en diversos espacios, que no es lineal sino múltiple y discontinuo.

El cuestionamiento de un tiempo uniforme conlleva una crítica del proyecto colonial, cuando se estableció y exportó al resto del mundo un tiempo universal con sede en Greenwich, Inglaterra. El proyecto colonial, a su vez, coincidió con el Modernismo cultural que, con la expansión europea que comenzó en el siglo XV, concibió a otras áreas del mundo no solo como espacialmente exóticas sino también culturalmente atrasadas. Además, el Modernismo consideraba necesario creer que el tiempo iba a alguna parte, que había una teleología asociada con la idea de progreso, de la cual Europa era el heraldo, a la que seguirían otras regiones del mundo. Contra esta ideología de la época,

el siglo pasado vio la desaparición del Modernismo, de la lucha por identificar lo que viene después, y la aparición de la preocupación por el subalterno y por sus historias. Las diferencias temporales importan tanto como otras formas de diferencias, tales como la etnicidad, el género o las políticas de identidad y, en estos aspectos, la heterogeneidad de las temporalidades explora no tanto las relaciones entre diferentes zonas horarias, como las diferencias de tiempo en diferentes espacios, diferencias siempre asociadas a las dinámicas de poder. Después de la superación del Modernismo, las dinámicas de poder en Occidente han estado enfrascadas en hablar del fin de la historia y del tiempo histórico, del fin del arte y del advenimiento de lo poshistórico, de la imposibilidad de conocer el futuro sobre la base de lo conocido (Koselleck), de la aceleración del tiempo y de la sensación de estar abrumado por la historia en una especie de "supermodernidad" (Augé). Sin embargo, estos discursos continúan tomando la perspectiva occidental en cuanto a la experiencia de estar en el tiempo contemporáneo y en cuanto a la necesidad / posibilidad de encontrar un lugar dentro de dicho tiempo. En lugar de argumentar las coordenadas de tiempo exactas que dominan nuestra existencia como si fueran universales, la noción de heterocronía permite la existencia de diferentes tiempos para diferentes historias, para diferentes temporalidades y velocidades de tiempo (Kubler). El tiempo posee muchas dimensiones y texturas, y puede albergar diferentes culturas y artefactos culturales en diferentes ubicaciones geográficas sin tener que someterlos a un sistema de tiempo común establecido en el período colonial.

De hecho, al mismo tiempo en Occidente se hablaba de la muerte del arte (Danto) las naciones y las culturas locales se hicieron visibles y pudieron participar más plenamente en el intercambio cultural y en los mercados del arte. Declarar un tiempo "muerto" justamente en esta instancia parece otro gesto colonial que traduce el agotamiento de los centros a otras áreas del mundo. La idea de una contemporaneidad como una forma de tiempo muerto corre el riesgo de empobrecer no solo nuestro presente, sino también nuestra relación con la alteridad del arte del pasado, así como nuestra apreciación de otras culturas. Estas culturas, presentes y pasadas, representadas por los artefactos que produjeron no solo pueden apreciarse dentro de la heterocronía propuesta, sino que los artefactos pueden considerarse como presencias que no solo se crearon en un momento específico y, por lo tanto, están sujetos a análisis socio históricos, sino como artefactos que, cuando se encuentran en el presente, permiten identificar el lenguaje y el significado actual de la obra. Un encuentro "anacrónico" con el objeto permite aceptar tanto el tiempo cuando se crearon los objetos como el momento en que se los observa y abre el espectro de interpretaciones desde la semiótica hasta la fenomenología.

El romper con una única cronología permite la integración de narrativas artísticas en diferentes lugares del planeta con tradiciones visuales diversas. Llama también la atención acerca del poder de la "presencia" de los artefactos que constituyen el mundo del arte y de la experiencia estética anacrónica, por la cual el artefacto crea su propio tiempo, el tiempo cuando la imagen fue hecha, a la vez que se

encuentra incluido en el tiempo de quien lo observa. Esta anacronía se relaciona estrechamente con el concepto de *traducción* que permite que tiempos diferentes interactúen entre sí, a la vez que uno transforma al otro en una relación bidireccional. Nuestra manera de ver “crea” una imagen distinta a la de la época cuando la misma se fabricó, mientras que la imagen del pasado nos trae al presente su carga cultural y así modifica en cierta manera nuestro presente.¹¹⁵

7

Consideraciones finales

El campo expandido de la pintura presentado mediante el uso del rectángulo de Greimas que incorpora las nociones de originalidad/reproducibilidad, espacios afines multidimensionales, e historia y cronología, permite un gesto similar a los de Jameson y Krauss en sus textos respectivos: cuestionar a la vez que aceptar las condiciones lógicas e históricas de existencia del medio y de los textos o, en nuestro caso, de las obras de arte. Como señalé anteriormente, el campo resultante en este esquema

¹¹⁵ Moxey no es el único teórico actual interesado en la irrupción del mundo no occidental en el mercado y la escena del arte, y el interés en los artefactos de otras culturas, ya sean del pasado o del presente, se puede medir por el número y la calidad de los libros que tratan el tema, como *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* de Hans Belting y Andrea Buddensieg (2013), *Art History in the Wake of the Global Turn* de Jill Casid y Aruna D'Souza (2014), *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*, de Pascal Gielen (2013), *Western Art and the Wider World* de Paul Wood (2013), o *The Global Art Compass: New Directions in 21st-Century Art*, de Alistair Hicks (2014), para nombrar sólo algunos.

también relaciona la pintura con otras manifestaciones artísticas previamente vistas como diferentes o aún opuestas a ella. Además, el hacer evidentes las condiciones de existencia del médium pintura en el campo expandido permite considerar a las obras de arte como “sentidos encarnados”, al decir de Danto, y no sólo como representaciones de sentidos impuestos desde afuera de acuerdo a la última moda de la historia del arte y de la crítica. El campo expandido no está, sin embargo, abierto a todo tipo de inclusiones e indiferente a la crítica, en otras palabras, no es “pluralista” como sinónimo del “vale todo” (mientras venda), más relacionado con el mundo del espectáculo que con el de un arte que busca ser íntimo y poderosamente pensado y ejecutado.

Este campo expandido permite localizar diferentes manifestaciones artísticas que tienen lugar en la sociedad actual y posibilita volver a invertir en el medio las características que ha perdido/dado prestadas desde un tiempo a esta parte. El campo expandido también permite examinar las transformaciones y los movimientos en más de una dimensión al mismo tiempo, los cambios de una forma expresiva a otra, o de un objeto a otro, y aún permite la posible adición de otras dimensiones visuales. Además de ampliar considerablemente el área de estudios de formas artísticas y de sus relaciones entre sí y con la pintura, el campo llama la atención acerca de la existencia de nuevas posibilidades artísticas, de nuevas dimensiones y de nuevas maneras de reconocerlas y de navegarlas. Estas novedades no se encuentran, pese a que a veces lo parezcan, en oposición a la pintura sino que, con ésta, forman parte del campo expandido tal como se ha venido desarrollando a

través de la historia. Pensar en la pintura de estas maneras ayuda a evitar el temprano vaticinio de su muerte al tiempo que celebra un pluralismo de la disciplina que sea crítico y políticamente no-opresivo, una especie de utopía que ya está formándose a nuestro alrededor.

Bibliografía

- Arnheim, Rudolf. *New Essays on the Psychology of Art*. California: University of California Press, 1986.
- Augé, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso, 1995.
- Belting, Hans, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Germany: ZKM, 2013.
- Bryson, Norman. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
- Candela, Ira, ed. *Lucio Fontana. On the Threshold*, (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2019).
- Casid, Jill H., and Aruna D'Souza. *Art History in the Wake of the Global Turn*. New Haven: Yale UP, 2014.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1991.
- Danto, Artur C. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard: Harvard University Press, 1983.
- Edgerton, Samuel. *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. New York, 1976.
- Foster, Hal. “The Problem with Pluralism.” En John R. Lane and John Caldwell *1985 Carnegie International*, (Pittsburgh: Museum of Art, Carnegie Institute, 1985), pp. 50-57.
- Gielen, Pascal, ed. *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*. Amsterdam: Valiz, 2013.

- Hertz, Richard. *Theories of Contemporary Art*. New Jersey: Prentice Hall, 1993.
- Hicks, Alistair. *The Global Art Compass. New Directions in 21st-century Art*. Farnborough: Thames & Hudson, 2014.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- Kelly, Michael. *A Hunger for Aesthetics: Enacting the Demands of Art*. New York: Columbia UP, 2012.
- Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Cambridge, MA: MIT, 1985.
- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." En Richard Hertz *Theories of Contemporary Art*, (New Jersey: Prentice Hall, 1993), pp. 215-224.
- Kubler, George. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale UP, 1962.
- Lobel, Michael. "Van Gogh's Contemporaneity." *Art in America* (May 2014), pp. 116-123.
- Morgan, Robert. *Duchamp y los artistas contemporáneos posmodernos*. Buenos Aires: EUdeBA, 2000.
- Moxey, Keith P. F. *Visual Time: The Image in History*. Durham: Duke UP, 2013.
- Plagens, Peter. "Cool Curating." *Art in America* (January 2013), pp. 41-44.
- Rédei, L. *Foundation of Euclidean and Non-Euclidean Geometries According to F. Klein*. Oxford: Pergamon Press, 1968.

- Rotman, Brian. *Becoming Beside Ourselves. The Alphabet, Ghosts, and Distributed Human Being*, Durham, Duke University Press, 2008.
- Rush, Michael. “New Media Rampant.” *Art in America* (July 2000): 41- 43.
- Sirató, Charles Tamkó. Dimensionist Manifesto. *Paris 1936*. Retrieved 24 March 2013.
- Sontag, Susan. *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Storr, Robert. “An Interview with Ilya Kabakov.” *Art in America* (January 1995), pp. 60-69 y125.
- Weschler, Lawrence. *True to life: 25 years of conversation with David Hockney*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Wood, Paul. *Western Art and the Wider World*. New Jersey: Wiley, 2013.