

Artículo presentado en el I Congreso Internacional de Investigación y Docencia en la Creación Artística. Centro de Magisterio La Inmaculada, 5 y 6 de septiembre de 2013. Granada España.

Artículo publicado García-Sempere, P.; Tejada Romero, P. y Ruscica, A. (coords.) (2014). *Experiencias y propuestas de investigación y docencia en la creación artística*. Granada: Editorial Universidad de Granada. ISBN: 978-84-338-5665-4

ESTAR AHÍ, ENTRE LO MODERNO Y LO CONTEMPORÁNEO

Resumen: *Estar ahí* (Da sein), es estar en el *trato* con el mundo y con los entendimientos culturales que insertan, un posible sujeto, que transita en un recorte temporal entre la modernidad y la actualidad contemporánea. Acercarlas principales circunstancias conceptuales y creencias ideológicas que nos llevaron a la condición de indigencia paradigmática en el contexto de la cultura visual contemporánea, es el objetivo que intentaremos explicitar en el recorrido de nuestras argumentaciones puntuales presentes en este texto. Estos tránsitos entre marcos distintos del conocimiento, intentaran sostener, en teoría, una advertencia al contemporáneo, una delimitación al uso y aplicación de los términos que se ubican entre una actitud moderna y contemporánea frente al arte. Para intentar abrir un amplio abanico de posibilidades interpretativas y relacionales, vamos a recorrer campos de contenidos que en muchos casos pueden ser vistos como antagónicos, pero como intentaremos demostrar, estos mismos, pueden establecer conexiones posibles en una red de estructuras que susciten las ideas de complejidad y de ponderaciones relativistas.

Palabras claves: Conceptos del arte, Teoría del arte, Arte Moderno, Arte Contemporáneo, Artes Visuales.

BEING THERE, BETWEEN THE MODERN AND CONTEMPORARY

Abstracts: *Be there* (Da sein), is to be in dealing with the world and cultural understandings that insert, a possible subject, which transits on a temporal cut, between the modernity until the present time. Bring closer the main conceptual circumstances and ideological beliefs that led us to the condition of indigence paradigm, in the context of contemporary visual culture, is the objectification that tries to explain in the course of our specific arguments present in this text. These transits between different fields of knowledge, try to sustain, in theory, a warning to the contemporary, a delimitation of the use and application of the terms that are between a modern attitude and a contemporary way in front of the art. Trying to open a wide range of interpretative possibilities and a relational field, we go to walk thought the content areas, which in many cases, can be seen like antagonistic, but as we will try to demonstrate, they can establish possible connections in a network of structures that gives rise to the ideas of complexity and relativistic considers.

Keywords: Art Concepts. Art Theory, Modern Art, Contemporary Art, Visual Arts.

Introducción.

En el ambiente cultural relativo al periodo histórico que hoy conocemos como “Contemporáneo”, donde estamos y vivimos, este texto plantea inicialmente, adentrarse de modo indirecto en las substancias que envolverían la noción que contiene este mismo término. Delante de la actual proliferación de imágenes, originadas por una cantidad aún más amplia y diversificada de medios expresivos mezclados, se torna muy difícil actualmente discernir con claridad lo que sería el arte contemporáneo. Esta dificultad estaría, en teoría, relacionada directamente con el contexto cultural ampliado¹ de toda la producción visual realizada, bajo lo que hoy nombramos de actividad artística. Tal hecho, podemos constatarlo frente a la actual pérdida de alcance de los paradigmas modernos, puesto que los mismos no contestan directamente, de modo eficaz, a la multitud visual y a los lenguajes mezclados de la actualidad. Acercar las principales circunstancias que nos llevaron a esta condición de indigencia paradigmática, es en verdad, el objetivo que intentaremos explicitar en el recorrido de nuestras argumentaciones. Estos tránsitos de conocimientos intentarían sostener, en teoría, una advertencia al contemporáneo, una delimitación al uso y aplicación de los términos que se ubican entre una actitud moderna y contemporánea frente al arte. Llamamos así la atención, hacia la condición relativista que encontramos nosotros ahora, la cual, sería esencialmente contraria al determinismo paradigmático, tan presente en el contexto de la cultura moderna. Para contestar a este reto inicial, estaremos caminando siempre, yendo y volviendo, atravesando entre algunos campos de conocimiento distintos, que muchas veces, nos puede parecer extraño al mundo del arte, pero al deambular por ellos, creemos estar buscando una respuesta más amplia sobre la cuestión planteada. Estaremos quizás de este modo, intentando crear una genealogía² de los términos en cuestión, otras posibilidades de comprensión del mismo problema, observado desde una multiplicidad de ángulos.

Consideraciones preliminares sobre el sujeto moderno.

Una de las grandes utopías iluministas, en concreto, la que versa sobre el sujeto cartesiano³ y consecuentemente moderno, está en la simplificación que concierne su entendimiento sobre la capacidad de solucionar “científicamente”, con el uso de proposiciones lógicas, una gran cantidad de incógnitas (fig.1), las cuales se pueden,

¹En los últimos diez años cosas realmente sorprendentes han recibido la denominación de escultura: corredores estrechos con pantallas de TV al fondo; grandes fotografías documentando caminatas campestres; espejos dispuestos en ángulos inusitados en cuartos comunes; líneas provisionales trazadas en el desierto. Parece que ninguno de estos intentos, bastante heterogéneos, podría reivindicar la categoría de escultura. Esto es así, a no ser que el concepto de esta categoría pueda cambiarse en algo infinitamente maleable. Traducción del autor. KRAUSS, ROSALIND (1984). *Sculpture in the Expanded Field - Essays on Post Modern Culture*. Washington: Bay Press.

²La genealogía es la táctica que, a partir de la discursividad local de este modo descrita, activa saberes libertos de la sujeción que emergen de esta discursividad. Traducción del autor. FOUCAULT, MICHEL (1984). *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, p.173.

³El nacimiento del “individuo soberano”, entre el humanismo renacentista del siglo XVI y el iluminismo del siglo XVIII. Traducción del autor. HALL, STUART (1998). *A identidade cultural na posmodernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, p. 25.

en teoría, permear hechos que influenciarían en las relaciones naturales y humanas. Por la vía de una ideología basada “exclusivamente” en la racionalidad, y poseyendo el conocimiento sobre las matrices alfanuméricas que la matemática de entonces disponga, desde finales del siglo XIX hasta el inicio del siglo XX, a tal relación analógica se podría acceder por mero silogismo entre los distintos campos de la precisión matemática y de la proliferación de las cosas naturales. En teoría, si la matemática, con sus aparatos lógicos es capaz de acercar una infinita cantidad de incógnitas, entonces, silogísticamente hablando, la racionalidad contestaría eficazmente a la complejidad del mundo.

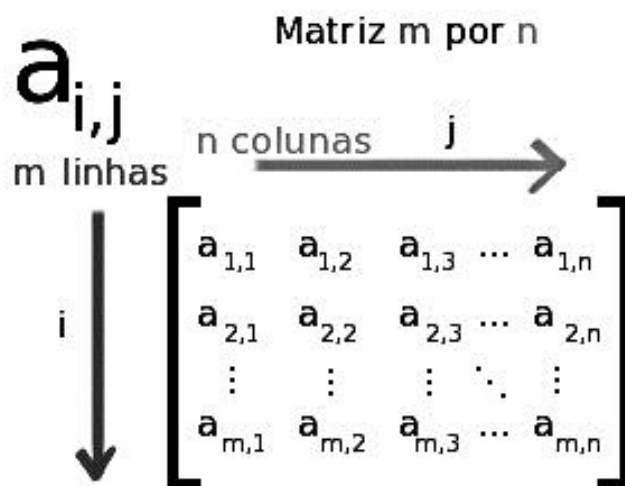


Figura 1. <http://www.pctoledo.com.br> (02 de abril de 2013).

Este fundamento matemático, lógico y exacto, indicaba una posibilidad imaginativa, pero no un hecho disponible en su desdoblamiento integral, en el tiempo donde el racionalismo desarrolló su noción general, puesto que tales cálculos, entre finales del siglo XIX e inicio del siglo XX, solamente fueron posibles por la aplicación de las entonces conocidas reglas de cálculo, de uso sabidamente moroso. De igual modo, ante esta limitación, se podría abstraer su posibilidad de desdoblamiento. En este sentido, Carl Marx, así mismo se adelanta, observando y comprendiendo la suficiencia en esta eminente “posibilidad” para conjeturar una proposición económica, social y cultural, que vislumbraba, en su tesis, reducir⁴ las aflicciones humanas por el uso exclusivo de la razón, como parámetro regulador y creador de su ideología racionalista y niveladora.

El hecho que se constató a seguir, en la línea del tiempo histórico, fue que las infinitas variables que el universo natural y humano pueden suscitar, escapan del alcance reduccionista que esta ecuación, hasta entonces “simplista”, ofrece. En este

⁴Con frecuencia señala Nietzsche la simplificación artificial como un mecanismo principal de nuestro pensamiento (...) en este pasaje tan notable, de acuerdo con él que nosotros “vemos nuestra naturaleza infinitamente complicada en la forma de una simplificación” (...). NIETZSCHE, FRIEDRICH (2010). *Sobre la Verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Madrid: Editorial Tecno, pp. 94-95.

sentido, el racionalismo marxista como ideología de referencia de las naciones socialistas y, hasta cierto punto, paradigma modernista, se desmorona junto al muro de Berlín el 9 de noviembre de 1989, debido a su incapacidad de prever, y corresponder eficientemente, a toda diversidad de hechos y de variables que las relaciones socioeconómicas y culturales pueden producir y suscitar.

La pérdida de alcance funcional de esta proposición, que desplazó al hombre hacia el centro del mundo y marcó profundamente el nacimiento del sujeto moderno, termina por inviabilizar pragmáticamente, el sueño iluminista en el transcurso del siglo XX. En la contemporaneidad, tal intento podría ser redefinido sobre las bases del análisis del surgimiento de nuevos modelos matemáticos y de capacidades de cálculo. Hoy este sueño del racionalismo puede ser revisado, a través de la aplicación de la teoría de los fractales y de la actual diversidad de procesamientos computadorizados. A esta revisión diferenciadora, aparentemente posible en la actualidad, y sin pretender objetivamente revalidar, o no, el dicho sueño iluminista, retornaremos más adelante en este texto, pero antes vamos a analizar, como estos hechos sí se relacionan con el ámbito del arte.

La internalidad del arte moderno como reflejo del reduccionismo discursivo.

Uno de los principales teóricos del arte moderno, Clement Greenberg, no nos permite dejar escapar una posibilidad de relación analógica, cuando consideramos que su noción de arte, se orienta hacia una “internalización” también reduccionista⁵ que termina por reflejar directamente, su conexión con la ideología marxista. Al reducir su noción de pintura a la propia realidad material de la misma, su relación con su soporte, así como también, a las tensiones entre los campos de color, Greenberg establece una lectura del hecho artístico que tiene su fundamento planteado, hablándose en este caso de pintura, pero que alcanza otros medios expresivos con la misma profundidad. Este hecho, nos lleva a una comprensión del arte que se aleja del mundo, puesto que no lo representa más, orientándose solamente hacia las cuestiones internas de los propios lenguajes artísticos.

La pintura, así como todo el citado arte moderno, en términos generales, se vuelve hacia su realidad interna, o sea, cada medio expresivo se concentra en el esfuerzo de reconocimiento y delimitación de sus cuestiones fundamentales. Campos gramaticales contruidos terminan por establecer la demarcación territorial, el marco, el campo gramatical de cada lenguaje específico. En este contexto, la pintura, la escultura, el dibujo y otros medios expresivos, rompen con la función representacional de la imagen artística instaurada entre la Antigüedad y el Renacimiento. Partiéndose de esta comprensión, vista aquí como una ruptura con la representación, seguida de un compromiso progresivamente mayor con la “presentación” de las realidades interiores de cada lenguaje, tal posicionamiento acaba imponiéndose, más adelante, como el principal elemento del paradigma moderno, una vez que se encamina hacia un proceso creciente de internalización. Los medios expresivos, reducidos a la esencia de sus campos de conocimiento, se

⁵El arte moderno se caracteriza por una actitud reflexiva y autocrítica que intenta alejar de su ámbito todo aquello que no le pertenece, “exclusivamente” (...). Traducción del autor. GREENBERG, CLEMENT (1996). *Arte e Cultura - Ensaio Críticos*. São Paulo: Editora Ática, p. 10.

alejan paulatinamente del mundo, hasta entonces, visto como pulsión inicial y referente de las imágenes artísticas.

Al romper su enlace con la realidad, con el mundo y con todas sus posibles contaminaciones literarias tales como la simbología, la narrativa y consecuentemente, con el carácter alegórico de las imágenes artísticas, los medios expresivos del arte moderno, son reducidos a sus esencias irreductibles. Para el arte moderno, en su relación vertical, centrada en su fuerza paradigmática, nada queda sino un comportamiento volteado exclusivamente hacia sí mismo. De este modo, a través de esta compresión, tenemos ahora una definición clara del término que nombramos anteriormente como internalidad.

Considerando la verticalidad implícita en la ideología marxista, en lo que se refiere a las relaciones entre las masas y su cumbre deliberante, como pudimos verificar en las recientes crisis políticas de los países que participaban en el disuelto bloque socialista, podemos entonces, por analogía, afirmar que para el arte moderno y sus paradigmas, la correspondencia es verdadera. Sus fundamentos teóricos delimitan, clara e verticalmente, lo que es y lo que no es arte. Toda imagen artística que se inclina a investigar su internalidad lingüística, es arte moderno, y toda imagen que se aleja de este principio y que no logra este reto, sufre de contaminación literaria del mundo, pudiendo ser comprendida, como una imagen con fuerte característica del arte académico, en esta deducción, no es arte moderno. De este modo es posible decir precisamente, lo que es arte, desde que la imagen sometida al juicio crítico del especialista, atienda de modo absoluto y justo, a la reducción de un modelo ideológico previamente establecido y acordado.

El minimalismo como estertor de la experiencia del arte moderno.

Al mencionar el paradigma moderno establecido, cabe recordar que esta convergencia terminológica, se encuentra en los textos de Clement Greenberg en la década de los sesenta, en los cuales podemos verificar las proposiciones que definirán el expresionismo abstracto de la escuela de Nueva York de los años sesenta. Esta proposición deductiva de Greenberg tiene sus presupuestos desenvueltos y distribuidos a lo largo del período histórico que tiene su inicio en el impresionismo del final del siglo XIX. En este sentido, cabrá también recordar que el suprematismo, visto aquí como resultado inmediato del constructivismo oriundo de la vanguardia rusa, es también, una idea de arte, orientada exclusivamente por la razón, que intenta también, en principio, reducir sus imágenes a sus cuestiones irreductibles y esenciales.

En cuanto al movimiento minimalista⁶, podríamos decir que él mismo es cercano, tanto geográfica como conceptualmente, al expresionismo abstracto y se desarrolla bajo la égida de una simplificación, también en dirección a las esencias formales,

⁶Entrar en los sistemas de estos trabajos (minimalistas) es precisamente entrar en un mundo sin centro, un mundo sin substituciones en parte alguna legitimado por las revelaciones de un tema transcendental. Esta es la fuerza de estos trabajos, su seriedad es su afirmación de modernidad. Traducción del autor. BATCHELOR, DAVID (1999). *Movimentos da arte moderna - Minimalismo*. Sao Paulo: Cosac & Naify Edições, p.70.

pero seguido de una actualización de procedimientos técnicos, donde los materiales originados por la industria común, contribuyen a una noción de desplazamiento, tanto de materiales como de conceptos. Desplazar materiales de la banalidad de lo cotidiano hacia el ambiente de la apreciación estética, nos remite, directamente, al desplazamiento del *ready made* dadaísta y del *object trouvé* surrealista. Todavía tales cambios, en este caso, no pretendían releer estas cuestiones ya históricas, pero si centrarse en las posibilidades de cambio que la industria y la tecnología disponían en ese momento, para hacer nuevas configuraciones artísticas que se decantaban por un declarado uso de materiales no tradicionales al uso artístico. Nuevos materiales no históricamente contaminados, o sea, materiales que no tenían en su carga semántica, sentidos que pudiesen añadir complejidades a la actitud minimalista, son claramente elegidos por atender a estas exigencias previas. De este modo, los minimalistas libraban sus configuraciones visuales de cualquier posibilidad de subjetivismo. Oriundo de la misma cuna que originó el expresionismo abstracto, el minimalismo respira y transpira el mismo aire, la misma substancia, en lo que se refiere a una experiencia radical del modernismo en el arte.

Serializar (fig.2), para los minimalistas, se trataba de un procedimiento advenido directamente del constructivismo que, en este momento, pretende indicar un énfasis donde la expresión de la unidad modular visual, cede parte de su potencia para un sistema visual, que también va se imponiendo en la misma proporción que el gesto serial se repite. El conocido “énfasis minimalista”, equivale entonces, a realizar una repetición de las unidades modulares, organizar un juego, aplicar una ecuación, donde la expresión de la unidad se reduce a medida que un sistema visual más totalizador surge. De este modo, serializar significaría reducir una configuración visual a su grado expresivo mínimo. Este énfasis, algo susurrado, buscaría una lectura de la imagen, orientada hacia la visibilidad de sus fundamentos irreductibles. Serializar en este sentido es una fórmula, una trampa, una estrategia para poner en evidencia, el silencio expresivo de las unidades visuales engolfadas por el ritmo dominante de las series minimalistas. Desde el punto de la mirada histórica, podríamos afirmar que tanto los minimalistas y los suprematistas del inicio del siglo XX, en lo que se refiere a la reducción esencial de las imágenes a sus fundamentos gramaticales del lenguaje, añadirán a la idea del sujeto cartesiano una experiencia extremadamente radical en el campo de las artes visuales.



Figura 2, Robert Smithson, Alogon 1, 1966, Denver Art Museum
http://www.robertsmithson.com/sculpture/plunge_280.htm (02 de abril de 2013).

En este sentido, tanto Malevich como los artistas del minimalismo, vivieron una experiencia estética que les llevaron al extremo de sus proposiciones iniciales, y este extremismo también convergirá hacia la misma cuestión límite. El desierto de expresión logrado por Malevich, un cuadrado blanco pintado sobre un fondo también blanco, equivale al desierto del “cubo blanco” que se tornó la galería minimalista en los años sesenta, y es, en el ámbito de esta finitud, de este *impasse* y de esta crisis, que la experiencia del arte moderno y del sujeto cartesiano, encuentran sus límites y son superados por otras formas de entendimiento y de actitudes delante del arte y del mundo.

Sobre el descentramiento del sujeto contemporáneo.

La desertificación del “cubo blanco” en los años sesenta, una situación fronteriza, una declarada calle sin salida, hizo que un artista, entre los demás minimalistas, contestase a esta situación, con una actitud no menos inusitada y radical. Robert Smithson, al abandonar parcialmente el sistema del arte convencional, al cambiar la galería minimalista por los paisajes dispuestos en los grandes vacíos de la naturaleza del medio oeste norte americano, opera ahora directamente bajo la influencia del mundo, partiendo del ambiente, lejos de los espacios institucionalizados del arte y de la posibilidad de fruición por el público.

Al desplazarse hacia el propio paisaje, y trabajar directamente en él, al concebir sus configuraciones visuales, partiendo de la realidad material disponible en esta ubicación, Smithson establece una proposición conceptual para esta actitud. El concepto contenido en el término “*site specific*”⁷, es planteado para delimitar esta acción directa sobre el espacio natural y justificar su consecuente configuración visual producida en él. Como toda *tesis* permite inmediatamente su contrario, la *antítesis* para el *site specific* (fig.3), es el *nonsite* (fig.4), un concepto formulado para fundamentar nuevas configuraciones y viabilizar la fruición pública, a medida que, con su aplicación, retorna al sistema convencional del arte.

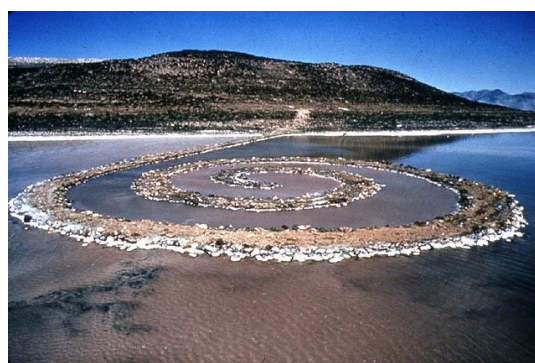


Figura 3. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Great Salt lake, Utah Black rock, salt crystals, earth, red algae, water, 3 x 15 x 1500 feet, Art © Estate of Robert Smithson/Licensed by VAGA, New York, NY www.arnet.com (02 de abril de 2013).

⁷Su concepto dialéctico entre el *site* (la fuente del material o el lugar de una alteración física de la tierra) y el *nonsite* (su paralelo, o representación en la galería). Traducción del autor. SHAPIRO, GARY (1995). *Earthwards -Robert Smithson and Art After Babel*. Berkeley: University of California Press, p. 02.

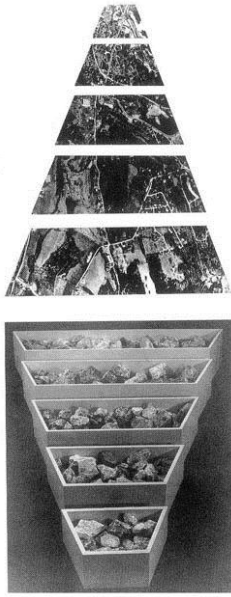


Figura 4. Robert Smithson, a nonsite Franklin new jersey1 www.artinterfaces.free.fr (03 de abril de 2013).

El *nonsite*, más allá de permitir nuevamente para Smithson una relación con el sistema del arte, hace uso declarado de medios expresivos “representacionales” tales como la fotografía y los mapas. El retorno del uso de un medio expresivo que prima por la precisión representacional, contradice y escapa a una cuestión que define, en términos, el arte moderno y su ya conocida internalidad. El uso de la fotografía por Smithson en su *nonsite*, más allá de contradecir un dicho de Greenberg, en cuanto a la imposibilidad representacional del arte moderno, nos trae de vuelta el mundo como índice implícito en la gramática del lenguaje fotográfico. De este modo, Smithson reconstruyó el puente demolido entre el arte moderno y la realidad del mundo, devolviéndonos, a través de este hilo reconstruido, todas las vicisitudes de lo mundano.

Las configuraciones visuales nacidas en la fricción entre los conceptos de *site specific* y de *nonsite*, pasan a sufrir inevitablemente, añadidos originados por las cargas semánticas implícitas en los materiales usados. Del mismo modo, las cargas de significación contenidas en el propio paisaje que abriga estas intervenciones, traen para el marco del arte, cosas, hasta entonces, alejadas de la misma. El arte ahora, después de Smithson, se conecta una vez más al mundo y está nuevamente impregnado de él.

Al reconstruir la conexión deshecha entre el arte y el mundo, por el paradigma internalizante del arte moderno, Robert Smithson, formuló conceptos que explican y anteceden al gesto artístico, reinaugura de esta forma, la relación entre el arte y la conceptualización apriorística, colaborando directamente con el descentramiento⁸ y la muerte del hasta entonces dominante sujeto cartesiano y sus posibles modos

⁸ Las viejas identidades, que por tanto tiempo estabilizaran el mundo social, están en declive, haciendo surgir nuevas identidades y fragmentando el individuo moderno, hasta aquí comprendido como un sujeto unificado. Traducción del autor. HALL, STUART (1998). *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, p. 07.

representacionales. En este momento histórico, la actitud de artistas como Smithson y Joseph Beuys, que del otro lado del océano, en Europa, también estaba reduciendo la distancia entre el arte y la vida, alargaran los horizontes del arte, abriendo espacio para el surgimiento del contemporáneo. Un nuevo contexto donde el descentramiento del sujeto y la ausencia de paradigmas, amplían la noción de arte hasta formar un amplio campo de posibilidades estéticas. Un nuevo lugar donde es posible la aparición de una multitud de medios expresivos híbridos que coexistan en una intensa red de cambios y flujos. En este nuevo lugar, sin paradigmas ni centro, es donde estamos ahora y lo llamamos contemporáneo.

6. Sobre la relación con el descentramiento cuántico.

Volviendo a las cuestiones pertinentes, a la matemática moderna y contemporánea, también a sus diferencias substanciales, vamos a realizar ahora un análisis comparado para acercarnos a los posibles puntos de convergencia y de diferencias que relacionan el campo de las ideas con las actividades artísticas.

La física puede inicialmente ser comprendida como un área de conocimiento distinto al arte, una vez que su aparato básico es la lógica, la discursiva de la ciencia, en vez del conocimiento tácito que domina el hecho artístico, tan contrario en lo que se refiere, al método de concepción y abordaje de su objeto.

En el contexto relacional entre la Física y el Arte contemporáneo, extrañamente es permitida una relación formidable para aclarar el dicho *descentramiento* del sujeto contemporáneo, y también a la ausencia de paradigmas direccionales para la actividad artística. En los días actuales es posible, recurriendo a la física cuántica y sus nuevos conceptos, construir estos puentes de correspondencias.

Para adentrarnos en estas cuestiones, vamos inicialmente a recordar ahora el modelo atómico de Rutherford Bohr (fig.5). En este modelo reduccionista y simplificador los electrones ocupan posiciones definidas en las respectivas orbitas y en el centro se posicionan, puntualmente, los protones y neutrones formando el núcleo. Este modelo atómico relativo a concepción de la física moderna, hace uso de afirmaciones puntuales, en este caso, es común decir: aquí está el electrón, allí está el núcleo. Este modelo exprime gráficamente una simplificación que lleva consigo, también, una reducción conceptual sobre la constitución de la materia. Esta forma de abordaje y conceptualización simplificada que dominó la ciencia moderna y se fundamenta en afirmaciones y reducciones tales como *esto es, aquí está*. Rutherford, de un modo similar a Greenberg, hace uso de proposiciones afirmativas y de modelos conceptuales reducidos, extremadamente simplificados, para definir lo que es la materia y el arte. Debemos recordar aquí, el hecho de que en este momento histórico, no era posible al ojo humano ver esta estructura tan ínfima de la materia. No teníamos aún aparatos que nos permitieran esta experiencia.

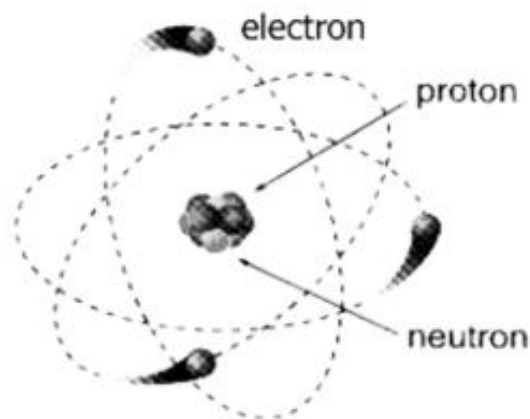


Figura 5. Modelo atómico de Rutherford Bohr. www.yenniferylaciencia.blogspot.com (03 de abril de 2013)

El modelo de Rutherford Bohr, era una ficción⁹, una creación, una fábula del entendimiento humano, construida bajo el paraguas de la ciencia que permitió durante mucho tiempo manipular la materia en términos teóricos y prácticos, de ahí, su validación como hecho científico.

En este caso, encontramos una primera posibilidad de correspondencia entre la ciencia y el hecho artístico, puesto que en ambos los casos, sea en el arte con su conocimiento tácito, o en la ciencia con su discursiva racional, ambos campos de conocimiento hacen uso de ficciones iniciales para el desarrollo de sus intuiciones sobre el mundo. Concepciones abstractas que no corresponden exactamente a la realidad, modelos simplificadores de lo real, permiten así mismo, tocar una parte de lo mismo. En suma, aun siendo un razonamiento reduccionista, estas ideas garantizaran su validez por algún tiempo hasta que surgiese un modelo más cercano a lo que realmente puede ser la realidad.

Veamos ahora el modelo atómico propuesto para la misma materia, conforme a las recientes concepciones de la física cuántica (fig.6), que prima por el uso del término “probabilidad” en lugar de certezas deterministas. Las cosas de ahora en adelante se van a abandonar de las concepciones deterministas para hacer un uso más frecuente de terminologías relativistas. En vez de imaginar posiciones definidas y puntuales, líneas y puntos para las partículas elementales del átomo, la física cuántica hace uso del concepto de probabilidad para expresar una nube de

⁹(...) aquí ya reina el error, por aquí ya estamos imaginando entidades y unidades que no existen. Introducimos una línea media matemática en el movimiento absoluto y, en general, introducimos líneas y superficies en la base del intelecto, es decir, del error, el error se supone igualdad y constancia. Nuestra suposición de que hay cuerpos, superficies, líneas, es simplemente una consecuencia de nuestra suposición de que hay substancia y cosas y permanencia. Tan cierto como nuestros conceptos son invenciones, lo son también, sin duda, las construcciones de invenciones matemáticas. NIETZCHE, FRIEDRICH (2010). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Editorial Tecnos, p. 96.

posibilidades. Ahí reside una forma de abordaje sobre la materia que difiere en cualidad y profundidad sobre la noción moderna de las cosas, del arte y del mundo. Olvidando la afirmación “aquí está el electrón”, la física cuántica relativiza, “en esta amplia región, en esta nube de posibilidades hay una oportunidad entre tantos millones, de que el electrón esté allí”, o sea, una afirmación puntual es apenas una entre muchas otras posibilidades. Las cosas no exactamente lo “son” más, pero ahora “pueden serlo”. Este hecho, oriundo de la física, puede cambiar profundamente nuestra forma de relación con el real y con el arte no escapa de esta nueva condición.

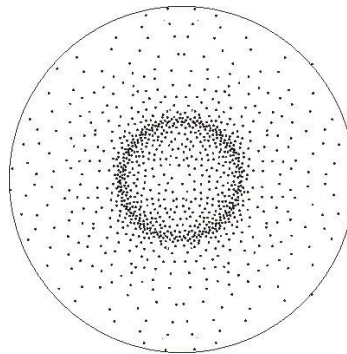


Figura 6. Modelo atómico cuántico, Schrödinger y Heisenberg, 1920.
www.jaimemarquez.wordpress.com (03 de abril de 2013).

Por analogía, podríamos decir que “el arte no es esto”, en la medida que los paradigmas modernizantes pierden su alcance, su validez para contestar a la realidad de la producción artística de la actualidad, pasando a la noción de que podría, en teoría, coexistir simultáneamente con diversas posibilidades de arte. Esta diversificación de las posibilidades del arte tiene su punto de partida en la superación de los conceptos de arte moderno de los años sesenta, como pudimos observar en Robert Smithson. El descentramiento del sujeto pos-moderno, es decir, contemporáneo, tiene su correspondencia inmediata con la apuesta de la mecánica cuántica en la diversificación de las posibilidades.

Del mismo modo que la ciencia, el arte contemporáneo en su relación análoga¹⁰ no puede hacer uso ya de afirmaciones puntuales y paradigmáticas al definir lo que sería arte. En lugar de hacer uso del término “esto es”, ahora se pregunta sobre las diversas posibilidades de la experiencia artística. En este sentido, podríamos decir que “en el contexto cultural del contemporáneo, el arte y la ciencia encuentran su posibilidad de diálogo, a través de los respectivos descentramientos de la física y del sujeto moderno”.

¹⁰Estos artistas (cinéticos), no menos que los científicos, hacen modelos del universo. Sus modelos son propuestos intuitivamente, pero no son menos válidos como una forma de conocimiento. Un hilo de especulación cósmica puede ser seguido en los trabajos de muchos artistas entre los años 20 e 80. Traducción del autor. BRETT, GUY (200). *Force Fields: Phases of the Kinetic*. Barcelona: MAC.BA, p.10.

La matemática contemporánea y la dialéctica.

La clásica dicotomía entre el sujeto y el objeto vienen siendo, desde la antigüedad, la fórmula occidental para la relación entre el hombre y la naturaleza. La estructura dialéctica que separa la *tesis* en oposición a la *antítesis*, viene siendo usada como un instrumento regular de construcción de conocimiento. De modo similar al símbolo del Tao (fig. 7), la teoría del caos desarrollada dentro del ambiente de la matemática contemporánea, concretamente, de una nueva comprensión del caos basado en las substancias que las dimensiones fractales¹¹ cargan en sí, afirma que en sistemas aparentemente regulares pueden ser verificadas pequeñas variaciones caóticas.



Figura 7. Yin y Yang. www.nova-acropole.pt (02 de abril de 2014).

Esta premisa también permite la formulación de su reverso, o sea, en sistemas aparentemente caóticos podemos identificar sutiles ordenaciones. Frente a esta información, se torna posible por silogismo, afirmar que hay orden en el caos y consecuentemente hay variaciones caóticas en sistemas aparentemente ordenados. Esta noción de correspondencia, acreditada por divagaciones imaginativas y silogísticas basadas en las dimensiones *fractales*, pueden suscitar una mejor comprensión de lo que estábamos acostumbrados a llamar de forma orgánica. Una dimensión geométrica, como principio intrínseco, que termina generando una configuración orgánica.

Considerando estas imágenes y sus respectivas implicaciones con conceptos de la matemática contemporánea, el conflicto entre *tesis* y *antítesis*, como fundamento de la estructura del concepto de dialéctica, podría ser entendido como una relación tautológica en caso de que sus complejidades pudiesen ser reducidas a sus equivalencias substanciales con las dimensiones *fractales* que hoy nos es posible comprender.

¹¹El concepto de *Fractal* apareció en 1975 con la publicación de un ensayo titulado *Los objetos fractales*; forma, azar, y dimensión del francés de origen polaco Benoit Mandelbrot (...) el autor explica que ha inventado los neologismos sinónimos objeto *fractal* a partir del adjetivo latino *Fractus* (...) un conjunto cuya dimensión de Hausdorff es estrictamente mayor que su dimensión topológica (...). La dimensión fractal, en cambio, es una dimensión decimal (...). Una de las características de los fractales es la autosimilitud; es decir, que mantienen la misma figura al amentar o reducir la escala. COBALÁN, FERNANDO (2010). *La proporción áurea*. Navarra: Editec, p.136.

Más allá de esta primera analogía, podríamos imaginar que toda expresión formal de la naturaleza contiene, en sí, a través de una multitud de dimensiones fractales disponibles, un sistema sutil de ordenación que habita la internalidad de cada forma que, hasta entonces, nombrábamos como orgánicas. Una vez que comprendemos que los sistemas ordenados no son tan exactos y que las ordenaciones caóticas no son tan desordenadas, el contexto cultural contemporáneo donde están las matemáticas, el arte y la filosofía, se amplía aún más. Este campo ampliado para ser investigado es, seguramente, algo mucho mayor de lo que la modernidad nos puede ofrecer, con sus modos de abordaje reductivos sobre la complejidad del mundo.

Toda esta policromía conceptual, entre las matemáticas, el arte y la filosofía, actualmente es posible y se presenta en el escenario cultural para introducir otra forma de problematizar y comprender el contexto donde también estamos insertos y vivimos.

Una única certeza que sobrevive a todo esto es que no hay más espacio para últimas palabras. Las verdades deterministas del pasado no contestan de modo suficiente para acercarnos a la complejidad del mundo y del hombre como realmente pueden ser. Lo que nos resta es la posibilidad de descubrir este nuevo mundo de amplias posibilidades, que recibimos como herencia, sobre los escombros de las certezas modernas.

Advertencia.

El hecho que pretendemos enfatizar con todos estos ejemplos matemáticos de la actualidad, con todo este tránsito entre campos de conocimientos tan distintos, es la similitud entre las concepciones modernistas y sus sistemas de reducciones simplificadores. Reconocemos que estos sistemas son inteligibles a primera vista, pero también sabemos que no contestan con suficiencia a la amplitud de lo real. El sueño de solucionar la complejidad del mundo con estructuras “reducidas” al rigor geométrico de la geometría euclidiana y de la matemática moderna, no es suficiente. Tendríamos que seguir soñando un poco más, tendríamos que buscar nuevas ficciones, nuevos conceptos, para intentar una relación menos dominante y más amistosa con una gran diversidad de mundos del contemporáneo, sea el humano, sea el real, sea el del arte o del conocimiento.

Deberíamos aún mencionar la similitud entre configuraciones, aparentemente orgánicas y descentralizadas del caos paradigmático del contemporáneo, que cargan en sí mismas, sistemas sutiles de ordenaciones que se explican a través de las dimensiones fractales de la matemática actual. Estas formulaciones lógicas, son relativas a cada imagen como representación de las mismas. Las formas orgánicas y caóticas, hoy a través de aceleraciones gráficas computadorizadas, pueden ser relacionadas con su dimensión fractal generadora. No hay más misterios, vivimos en un estado de conciencia. Todo es posible de conocer.

La dispersión, aparentemente generalizada, de la experiencia estética del contemporáneo, reconocida a través de su nítido descentramiento, carga consigo el germen de la modernidad en su interior constitutivo. Lo que vemos hoy es la misma cosa configurada con un grado mayor de libertad de expresión. El contemporáneo

puede ser bien comprendido y mejor absorbido, si pudiéramos imaginarlo como una modernidad que trascendió su simplificación primera. En otras palabras, el propio arte contemporáneo cargado de las muchas diferencias adquiridas a lo largo del tiempo, el hecho artístico inscrito en la actualidad, no logra rechazar totalmente, las impresiones grabadas en el nuestro imaginario por la experiencia del arte moderno.

La complejidad orgánica contiene, embutida en su forma, algo inteligible que define como su estructura molecular se organiza. Una dimensión fractal que, en última instancia, aún hace uso de la geometría reduccionista de Euclides es un hecho inolvidable. Así, podemos decir que el contemporáneo ya nace contaminado, cargando en su interior el germen de lo moderno. El pasado puede ser superado, pero no se va totalmente, algo sigue, algo es arrastrado hacia el presente donde estamos.

Para afirmar hoy “esto es arte”, solamente sería posible si pudiésemos aproximarnos lo suficiente a la imagen para ser analizada con tal punto de detalle y de contextualización que, en esta aproximación, adquiriésemos agudeza suficiente para reconocer estas minucias que las imágenes generadas en el contexto del contemporáneo presentan. Sin la profundidad de los ínfimos detalles, “esto es arte” no puede serlo, si nuestra comprensión sobre la imagen procura aún sustentarse en reducciones obtusas. “Esto es arte”, aún puede serlo, desde que la imagen, sujeta al discernimiento estético, sea mirada desde tan cerca que tal proximidad nos permita contemplar su conformación compleja.

João Wesley de Souza,

Profesor Adjunto en la Universidade Federal do Espírito Santo, UFES, Brasil.
Doctorando en Artes por la Universidad de Granada y becario de la CAPES / Brasil
joaowesley@uol.com.br