INTERVENCIÓN ARTÍSTICA

Esto es: no lo es, pero puede serlo
Una advertencia al contemporáneo.

De la caligrafía china
hasta la tipografía japonesa.

Arte na imagem-movimento.
Índices de um arquivo

Travessías de la colonialidad: memoria, historia
e intervención en la obra de tres artistas angoleños

EDITORIAL

El primer numero generalmente es el más difícil de ver la luz, el primogénito, que sale tanteando, medio informe, buscando una imagen de si.

Unir varios pensadores en búsqueda de un tema en común, amplio a principio y sin determinar secciones específicas, creemos que esta sea una forma de principiar un espacio mas amplio de debate.

El gran numero de escritos que surge a cada día oriundos del medio virtual sirve muchas veces para ampliar el sentido de perdida de un sentido común, así como la validación de todo en un medio que sobran citaciones y faltan autores que se identifiquen con sus propias ideas. Bourriaud ya planteaba la posproducción como herramienta actual de generar formulas, cae entretanto en el sin numero de obras y cosas producidas de igual valor que se multiplican con un solo click en redes sociales o con dos (ctrl c crtl v) en la copia diseminada en todos documentos. a veces se vuelve necesario un poco mas de tiempo, sea de reflexión, sea de creación. de que vale bajar todos los libros disponibles para download si uno nunca los va leer?

En este numero inaugural tenemos campos de los más variados, pero unidos al rededor del tema artístico que es desarrollado en diversas instituciones de enseñanza: UABC (Tijuana), UL (Lisboa), UFMG (Belo Horizonte), UNAM (Ciudad de México), UG (Granada).

Mayra Huerta Jiménez
Wayner Tristao
Editores.

CONTENIDO

TRAVESSIAS DA COLONIALIDADE: MEMÓRIA, HISTÓRIA E I NTERVENÇÃO NA OBRA DE TRÊS ARTISTAS PLÁSTICOS AN-GOLANOS

ARTE NA IMAGEM-MOVIMENTO. ÍNDICES DE UM ARQUIVO

A QUESTÃO DA AUTORIA NAS PRÁTICAS DE APROPRIAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

DE LA CALIGRAFÍA CHINA
HASTA LA TIPOGRAFÍA JAPONESA.

XAVIER LEÓN BORJA
SERIE PERIFERIA

ESTO ES: NO LO ES, PERO PUEDE SERLO
UNA ADVERTENCIA AL CONTEMPORÁNEO

CONTEÚDO

ESTO ES: NO LO ES, PERO PUEDE SERLO

UNA ADVERTENCIA AL CONTEMPORÁNEO

JOÃO WESLEY DE SOUZA - DOCTORANDO EN LENGUAJES Y POÉTICAS
DEL ARTE CONTEMPORÁNEO, UNIVERSIDAD DE GRANADA, ESPAÑA.

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 directamente la noción que contiene este término. Delante de la actual proliferación de imágenes, originadas por una cantidad aun más amplia y diversificada de medios expresivos mezclados, se torna muy difícil actualmente, discernir lo que seria el arte contemporáneo. Esta dificultad estaría en el contexto ampliado de toda la producción visual realizada, bajo lo que llamamos actividad artística. Tal hecho, podemos constatarlo frente a la actual perdida de alcance de los paradigmas modernos internalizantes, puesto que los mismos no contestan directamente, de modo eficaz, a esta multitud practica de hoy. Acercar las principales circunstancias que nos llevaron a esta condición de indigencia paradigmática, es en verdad, la objetivación que intentaremos explicitar en el recorrido de nuestras argumentaciones. Estos tránsitos de conocimientos intentaran sostener, en teoría, una advertencia al contemporáneo, una delimitación a la afirmación inicial de este texto, ahora leído como “Esto es arte: no lo es”, en términos restrictos, pero puede serlo en términos relativos. Llamamos así la atención hacia la condición relativista que encontramos nosotros ahora, la cual seria 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, creamos estar buscando una contestación más amplia sobre la cuestión planteada. Estaremos quizás, de este modo, intentando crear otras posibilidades de comprensión del mismo problema, entonces mirado desde una multiplici dad de ángulos.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES SOBRE EL SUJETO MODERNO.

Una de las grandes utopías iluministas, mas concretamente, la que versa sobre el sujeto cartesiano y consecuentemente moderno, está en la sutileza marxista a la que concierne su entendimiento sobre la capacidad de solucionar "científicamente", con el uso de proposiciones lógicas, una gran cantidad de incógnitas, las cuales podrían, en teoría, permear hechos que influenciarían 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 el final 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.

$$\left.\begin{aligned} x + y - z + h - q &= 0 \\ 2x - y + 3z - h + 2q &= 0 \\ -x + 2y + z + 2h - 2q &= 0 \\ -2x - 4y - 2z - 2h + q &= 0 \end{aligned}\right\}$$

Matriz de 4 líneas por 6 columnas con 5 incógnitas

Este fundamento matemático, lógico y exacto, indicaba una posibilidad imaginativa, pero no un hecho disponible en su desdoblamiento integral, en el tiempo donde Carl Marx desarrolló su obra, puesto que tales cálculos, entre final 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, delante de esta limitación, se podría abstraer su posibilidad de desdoblamiento. En este sentido, Carl Marx, así mismo, observo y comprendió suficiencia en esta eminente "posibilidad" para conjeturar una proposición económica, social y cultural, que vislumbraba, en su tesis, reducir 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 sentido, el marxismo 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 en antever, y corresponder eficientemente a toda diversidad de hechos y de variables que las relaciones socioeconómicas y culturales pueden producir y suscitar.

La perdida de alcance funcional de esta proposición, que desplazo al hombre hacia el centro del mundo y marcó profundamente el nacimiento del sujeto moderno, termina por inviabilizar pragmáticamente, el sueño iluminista en el recorrido 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 Marxista puede ser revisado, a través de la aplicación de la teoría de los fractales y de la actual diversidad de procesamientos computadorizados. En cuanto a esta revisión diferenciadora, aparentemente posible en la actualidad, y sin pretender objetivamente revalidar, o no, el sueño iluminista, retornaremos adelante aún en este texto, pero antes vamos a mirar, como estos hechos si se relacionan con el ámbito del arte.

LA INTERNALIDAD DEL ARTE MODERNO COMO REFLEJO DEL REDUCCIONISMO MARXISTA.

Uno de los principales teóricos del arte moderna, 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 reducionista 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 comprensión de arte que tiene su fundamento planteado, hablándose en este caso de pintura, pero que alcanza otros medios ex presivos con la misma profundidad. Este hecho, nos lleva a una compresión de 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 construidos terminan por establecer la demarcación territorial, 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, mas 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 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 si 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, una fuerte característica del arte académico. 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 a la reducción de un modelo ideológico previamente establecido y acordado.

EL MINIMALISMO COMO ESTERTOR DE LA EXPERIENCIA DEL ARTE MODERNO.

Al hablarnos del 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 reductiva 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, e intenta también, en principio, reducir sus imágenes a sus cuestiones irreductibles y esenciales.

En cuanto al movimiento minimalista , podríamos decir que el mismo es cercano, tanto geográfica como conceptualmente, al expresionismo abstracto y se desarrolla bajo a la égida de una reducción, también, a las esencias formales, 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 del cotidiano hacia el ambiente de la apreciación estética, nos remite, directamente, al dislocamiento 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. 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, 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 formula, una trampa para poner en evidencia el silencio expresivo de las series minimalistas. Desde el punto de la mirada histórica, podríamos afirmar que tanto los minimalistas cuanto 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. En este sentido, tanto Malevich como los artistas de este movimiento, vivieron una experiencia estética que les llevaron al extremo de sus proposiciones iníciales, y este extremismo también convergiría hacia la misma cuestión limite. 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 limites y son superados por otras formas de entendimiento.

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 vacios 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, partiendo de la realidad material disponible en esta ubicación, Smithson establece una proposición conceptual para esta actitud. El concepto contenido en el termino “site specific” , 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 , es el nonsite, un concepto formulado para fundamentar nuevas configuraciones y viabilizar la fruición pública, a medida que, con su aplicación, retorna al sistema convencional del arte.

El nonsite, más allá de permitir una relación con el sistema del arte, hace uso declarado de medios expresivos “representacionales” tales como fotografía y 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 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 conceptuación apriorística, colaborando directamente para el descentramiento y muerte del, hasta entonces dominante, sujeto cartesiano. 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 coexisten en una intensa red de cambios y flujos. En este nuevo lugar, sin paradigmas ni centro, es donde estamos ahora y lo llamamos contemporáneo.

SOBRE LA RELACIÓN CON EL DESCENTRAMIENTO CUÁNTICO.

Volviendo a las cuestiones pertinentes, a la matemática moderna y contemporánea, también a sus diferencias substanciales, vamos ahora a 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 si 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 dicho descentramiento del sujeto contemporáneo, y 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. 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 decirlo: 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 conceptuación simplificada, 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 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, mirar esta estructura tan ínfima de la materia. No teníamos aún, aparatos que nos permitieran esta experiencia. El modelo de Rutherford Bohr, era una ficción , 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.

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 del real, permiten así mismo, tocar una parte del real. En suma, aún 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, que prima por el uso del término “probabilidad” en lugar de certezas deterministas. Las cosas de ahora en delante, van a abandonar 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 exprimir una nube de 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 amplía 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 lo son más, ahora pueden serlo. Este hecho, oriundo de la física, cambia profundamente nuestra forma de relación con el real y la arte no escapa de esta nueva condición.
Por analogía, podaríamos decir que “el arte no es esto”, a 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 corre spondencia 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 análoga , no puede hacer uso ya de afirmaciones puntuales y paradigmáticas al definir lo que seria arte. En lugar de esto, ahora se pregunta sobre las diversas posibilidades de la experiencia artística. En este sentido, podaríamos decir que “En el contexto cultural del contemporáneo, el arte y la ciencia encuentran su posibilidad de dialogo, a través de los respectivos descentramientos de la física y del sujeto moderno”.

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. 1), la teoría del caos desarrollada dentro del ambiente de la matemática contemporánea, más precisamente hablando, una nueva comprensión del caos basado en las substancias que las dimensiones fractales cargan en si, afirma que en sistemas aparentemente regulares pueden ser verificadas pequeñas variaciones caóticas. 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, como se puede observar en la figura 2.

Figura 2,
Copo de Nieve.
$L_n = L\ (4/3)$.

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.

Un poco mas allá de esta primera analogía, podríamos imaginar que toda expresión formal de la naturaleza contiene, en si, 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 la matemática, arte y filosofía, se amplia 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 re ductivos sobre la complejidad del mundo.

Toda esta policromía conceptual, entre la matemática, arte y 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 del 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 bastante. 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 si 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, 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 más bien comprendido y absorbido si pudiéramos nómbralo de modernidad tardía o alta modernidad. En otra palabras, el contemporáneo mismo 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. Así, podemos decir que el contemporáneo fue contaminado y carga, en su interior, el germen del moderno.El pasado puede ser superado, pero no se va totalmente, algo sigue, algo es arrastrado hacia el presente donde estamos.

Para afirmarnos hoy "esto es arte", solamente seria posible si pudiésemos aproximarnos lo suficiente a la imagen a ser analizada, a tal punto de detalle 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 lo puede serlo más, 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 genética.

Bibliografía:
BATCHELOR, David. Movimentos da arte moderna - Minimalismo. Sao Paulo. Cosac & Naify Edicoes. 1999.
BRETT, Guy. Force Fields: Phases of the Kinetic. Barcelona, MAC.BA. 2000.
CORBALÁN, Fernando. La proporción áurea. Navarra, Editec, 2010.
GREENBERG, Clement. Arte e Cultura - Ensaios Críticos. São Paulo. Editora Ática, 1996.
HALL, Stuart. A identidade Cultural na Pós-modernidade. Rio de Janeiro, DP&A Editora. 1998.
KRAUSS, Rosalind. * Publicado en The Anti Aesthetic – Essays on PostModern Culture, Washington, Bay Press, 1984. Título original: Sculpture in the Expanded Field.
NIETZCHE, Friedrich. Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. Madrid, Editorial Tecnos, 2010.
SHAPIRO, Gary. Earthwards - Robert Smithson and Art After Babel. University of California Press, 1995.