



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES  
ACADEMIA DE SAN CARLOS**

***CREATIVIDAD A PARTIR DEL DESORDEN:***  
**una interpretación de las siete leyes del caos  
en la gráfica contemporánea en México**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES VISUALES  
CON ORIENTACIÓN EN GRÁFICA  
PRESENTA EL ALUMNO:  
**MARÍA DEL CARMEN RAZO RODRÍGUEZ**

DIRECTOR DE TESIS  
**DR. DANIEL MANZANO ÁGUILA**

**MÉXICO, D.F., ABRIL 2007**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

a  
*Taís y Renata*

# Índice

<b>Introducción</b>	1
---------------------	---

## CAPÍTULO I

### *El devenir de la gráfica*

1.	El juego de la interpretación y lecturas en el Arte	5
1.2	El lenguaje del arte	10
1.3	Metamorfosis histórica y conceptual de la gráfica	19
1.3.1	Grabado	20
1.3.1.2	Gráfica	23
1.3.2	Gráfica del 68	29
1.3.3	La Gráfica de los setenta	31
1.3.4	Gráfica de los 80's	34
1.3.5	Gráfica de los 90's hasta nuestros días	37
1.4	Pensamiento binario en el arte como categoría de valor	41
1.4.1	Planteamiento conceptual del desorden como proceso creativo	51
1.4.2	Desintegración de la forma. La antiforma	55
1.4.3	Los discursos del desorden y el caos en el arte	58
1.5	Lo abyecto en el arte	62

## CAPÍTULO II

### *Más allá del desorden, las 7 leyes del Caos*

2.	Historicidad, concepto y la Teoría del Caos	69
2.1	Definición de la Teoría del Caos	74
2.1.2	Concepto del Caos	77
2.2	Las 7 leyes del Caos, una metáfora	79
2.2.1	Ley #1. Del Vórtice	81
2.2.2	Ley #2. De la Influencia Sutil	86
2.2.3	Ley #3. De la Creatividad y el Reconocimiento Colectivo	92
2.2.4	Ley #4. De lo Simple y lo Complejo	96
2.2.5	Ley #5. De los Fractales y la Razón	101
2.2.6	Ley #6. De los Rizos y su Temporalidad	106
2.2.7	Ley #7. De la Corriente una nueva percepción	108
2.2.8	Ley 7,1325: La ausencia	110
2.3	Analogías entre las 7 Leyes del Caos y el pensamiento filosófico De Jacques Derrida -la deconstrucción-, y Deleuze	112
2.4	La estética del Caos... Cuanti-Cualitativa	119
2.5	La gráfica diferenciada en su ser cualitativo	126
2.6	El Desorden y la creatividad: Creatividad a partir del Desorden	131

## CAPÍTULO III

### *Physis: La naturaleza de la naturaleza*

3.	Physis: La naturaleza de naturaleza	137
3.1	Proceso y etapas creativas a partir del desorden	140
3.2	Discurso plástico	144
3.2.1	Descripción simbólica	150
3.3	Descripción Técnica	153
3.4	Physis: La naturaleza de naturaleza	
	Presentación de la exposición	160
3.4.1	Materiales y soportes	161
3.4.2	Formatos y dimensiones	161
3.4.3	Las imágenes	161
3.4.4	Influencias	163
3.4.5	El espacio	164
3.4.6	Las Salas	166

<b>Conclusiones</b>	175
---------------------	-----

<b>Glosario</b>	180
-----------------	-----

<b>Fuentes de Información</b>	182
-------------------------------	-----

## *Introducción*

En el siglo XX los fenómenos culturales y sus múltiples efectos marcaron fuertemente el terreno de discusión entre los diferentes ámbitos humanos. Para el siglo XXI la diversidad de planteamientos se presenta casi inabarcable en torno a tales asuntos. Acercamientos teóricos conocidos hasta el siglo XIX, como el filosófico, histórico, sociológico y antropológico, se vieron notablemente enriquecidos y complejizados, con las aportaciones hechas por el psicoanálisis, el marxismo, la lingüística, el capitalismo, la producción científica y artística. Sin olvidar, que dentro de cada uno de estos particulares modos de interpretar la realidad, han emergido múltiples corrientes y un sin número de combinaciones posibles y hasta imposibles entre ellas.

Para cada disciplina las fracturas en torno a diversos paradigmas, han implicado múltiples cambios que posibilitan la expansión reflexiva, crítica y creativa del ser humano; es por demás señalar que el arte no es ajeno a los poderosos influjos de cambio de cada época. Como consecuencia, somos testigos y hacedores de sumas infinitas en la multiplicidad de estilos o formas artísticas que va más allá de lo tradicional, incorporando y resignificando lo que conocemos como “Movimientos de Vanguardia” o de “Modernidad”.

Sin duda, los procedimientos del Arte Moderno, como la experimentación y la investigación, se presentan y combinan con medios industriales y de alta tecnología. Del individuo practicante de un oficio al artista como ser-creador, las formas de expresión artística abren otros

senderos en la trayectoria Histórica del Arte. El objetivo ya no solo es romper con los límites del propio quehacer artístico, sino la sofisticación del “acto de pensamiento”, como obra en sí misma. En el siglo XXI empieza la época Post-Histórica del Arte, la cual consiste en convertir el “concepto” en “conciencia”.

En efecto, el asumir que la vida tiende, necesariamente, a la mezcla e hibridación y con ello a la expansión de sus posibilidades, plantea construir variantes plurivalentes a partir del encuentro de mundos distintos, los cuales enriquecen el sentido del mundo. La ciencia, el arte y la filosofía, no son más que distintas formas de abordar cierta parte de la “realidad”, el misterio del universo y del ser humano, ineludiblemente toda persona con un mínimo de curiosidad intelectual, se sentirá atraída por estos.

La búsqueda de una explicación a los fenómenos naturales complejos que observamos día a día, conformaron lo que se conoce como Teoría del Caos, una disciplina que desde hace algunos años dimensiona los méritos de la ciencia clásica, al proponer una nueva manera de estudiar la realidad. A partir de la Teoría del Caos, los científicos de diversas disciplinas se han puesto de acuerdo en las últimas tres décadas, para hablar de la existencia de nuevas leyes en la naturaleza, que incluyen la posibilidad y la innovación. De acuerdo a la ideas de Prigogine, científico del caos, ésta teoría se inclina por el devenir abierto a la probabilidad, es decir, a las reglas dentro de lo aleatorio, lo que viene a significar que estamos frente a un universo abierto, en expansión y por lo tanto, de creciente

complejidad. Las leyes del caos ofrecen una explicación para la mayoría de los fenómenos naturales y quizá sociales, bajo un nuevo paradigma que desestructura el esquema cognoscitivo del ser humano, reorganizándolo en conceptos y nuevas percepciones, así como, en otro tipo de sensibilidades. Se propone crear un nuevo espíritu, una nueva visión con la que mirar al mundo, a la realidad, para poder darnos cuenta de lo que hemos conseguido y de lo que nos queda por conquistar como especie.

Actualmente el desorden y el caos son vistos como una entidad creadora y organizadora, pues los sistemas caóticos se caracterizan por su adaptación al cambio sin rechazo a la estabilidad. Por tal motivo, retomar la creatividad como la capacidad para modificar conceptos y percepciones, es uno de los medios marcados por la búsqueda constante y permanente de alternativas. En este sentido, en el ámbito del arte son abundantes el número de figuras y temáticas que se han desbordado y desarrollado en contextos turbulentos abordando la realidad desde una estética diferente. No pretendo decir que con ello, se hayan logrado “mejores producciones”, sino que, han arrojado luces para establecer vínculos entre la teoría de la complejidad y el arte; por ejemplo, las acciones de los artistas como Bretón, Kandinsky, Duchamp, Miró, y Magritte; el surrealismo en sus diferentes expresiones; los mundos irreales en los dibujos de Escher; las imágenes extrañas de Max-Neef Ernst; los procesos de construcción de Picasso; las instalaciones, happenings, performance y experiencias integrativas de diferentes lenguajes artísticos, que han producido reordenamientos y replanteamientos espacio-temporales y de sentido. Con lo que respecta a la gráfica, específicamente contemporánea, tenemos que esta disciplina desde finales del siglo XX y principios del siglo XXI ha estado sumergida en un desarrollo impulsado por el constante avance tecnológico y los recursos

técnicos, mismos que hacen de ella un campo vasto de investigación, pues trabajan en el desarrollo directo de diversas realidades paralelas a las anteriormente propuestas. Desde la década de los setenta hasta nuestros días, la gráfica ha adquirido una independencia, así como un lenguaje en correspondencia a su tiempo-espacio, que por su carácter propositivo, no deja de enriquecerse día a día con la producción de cada artista. El devenir de la gráfica, de alguna manera, ha obligado a sus integrantes a someterse a una serie de cambios, crisis o vórtices caóticos que han autorganizado a la gráfica a partir de la des-estructuración y el desorden, por lo que en algunos de sus integrantes creadores se anida un cambio de estética, mutaciones filosóficas y culturales que se pueden resumir en transformaciones de sensibilidad, las cuales dan pie a propuestas creativas.

Estos antecedentes me permitieron comprender la estrecha relación que existe entre la creatividad a partir del desorden, la Teoría del Caos y la gráfica, así como el establecer analogías entre ellas que fuesen capaces de explicarlos. Por lo que la presente investigación tiene un carácter multidisciplinario con un aspecto teórico – práctico, ya que se refiere, tanto a conceptos formales estéticos como a los de la teoría del caos, la cual se relaciona con las matemáticas, la física, la informática, la biología, etc. La elección de escribir sobre estos fenómenos tiene como objetivo registrar y difundir los resultados de la misma, para la comprensión de la gráfica contemporánea mexicana en el área conceptual, discursiva, creativa, así como de sus posibilidades de integración con distintos lenguajes, con base en la manera en que las siete leyes del caos regulan y generan distintas propuestas de creatividad a partir del desorden, es decir, crear propuestas visuales de acuerdo a la interpretación de cada una de las leyes del caos, para trabajarlas en diversos medios, formatos y técnicas, y

de este modo contribuir con la propuesta de otro orden de creatividad para explicar mis discursos y mis expresiones gráficas.

Cuando se dice que un objeto de estudio está respaldado por una teoría, necesariamente la investigación tiene que partir de la formalidad académica, de modo que utilicé el *método de investigación del Análisis Cualitativo Descriptivo*, porque consideré que era el que mejor acompaña a las ciencias humanas, al proporcionar una explicación o descripción del fenómeno estudiado, su esencia, naturaleza y comportamiento, es decir, consideré los fenómenos históricos y psicosociales de la teoría del caos, de la creatividad, y de la gráfica, en su carácter dinámico; lo cual me permite exponer no solo los atributos cualitativos del tema, sino también los cuantitativos; inicié con la recopilación de la documentación del devenir de la Gráfica Contemporánea; posteriormente trabajé el análisis fenomenológico del Caos, la Creatividad, el Arte y la Gráfica, como una experiencia concreta del ser humano, para comprender sus estructuras esenciales, registrando sus atributos cualitativos, para analizar, reflexionar y acceder a las cualidades tanto simbólicas y significativas como asociativas de su sentido. Tal apreciación tiene sus límites en cuanto a niveles de interpretación, puesto que el discurso del método infiere sobre lo indefectible en el resultado de la experimentación y la comprobación de los hechos.

Esa formalidad permite la especulación en un determinado momento, pues el proceso de análisis pasa por indistintos estadios de interpretación, por lo tanto, la especulación se presenta como infinita. De modo que este tipo de investigaciones, no puede validarse, ni refutarse completamente, ya que, como experimento social no hay ley o relación que opere aislada, no es posible abstraer, ni excluir, sino que cada elemento forma parte del todo y éste a su vez forma parte de cada elemento, el tema

así lo exige y lo menciona. Una vez obtenida parte de la información necesaria, trabajé conjuntamente las propuestas gráficas a partir de la interpretación del tema, para finalmente vincularlo en un todo, el método me resultó una guía oportuna para la realización de esta investigación, cabe mencionar que ésta se retroalimentó de varias fuentes de información como bibliografía, páginas de Internet, entrevistas, películas y documentales sobre el tema.

El primer capítulo está dividido en cinco partes, que a primera vista pudiesen aparecer como desordenadas, sin embargo, su lógica corresponde a la intención de hacer comprender los aspectos considerados como elementales dentro de la investigación, para definir mi postura y mi interés por cada tema, por lo que inicio dando un panorama del juego de la interpretación y el lenguaje del arte, describo a grandes rasgos la metamorfosis y el devenir de la gráfica, el contexto de los cambios, las propuestas, las influencias técnicas y tecnológicas de otras disciplinas, su practicidad y funcionalidad para tener una idea global de su coevolución; posteriormente subrayo la modalidad del pensamiento binario con base en la deconstrucción en torno a Jacques Derrida, distinguiendo categorías de valor y apuntalando la importancia del desorden en el arte. Finalizo este capítulo, con la temática de lo abyecto como hilo conductor de mi discurso gráfico.

El segundo capítulo está compuesto por la descripción, a *grosso modo*, de la historicidad, concepto y la Teoría del Caos; distingo cada una de las siete leyes del caos, su metáfora cultural y sus propuestas de creatividad, en este punto incluyo diagramas para la mejor exposición de cada una de ellas; realizo analogías entre las leyes del caos y el pensamiento filosófico de Derrida (deconstrucción) y Deleuze (rizoma);

presento la Estética del Caos como cuanti-cualitativa; menciono el por qué considero la gráfica diferenciada en su ser cualitativo; y abordo concretamente la creatividad a partir del desorden, para llegar a la propuesta de la investigación.

En el tercer capítulo presento la integración de los dos anteriores con mi propuesta gráfica, describo el proceso y etapas creativas a partir del desorden, elemento del cual me valí para trabajar la creatividad, así como, para darle un orden diferente a mi trabajo plástico-gráfico a partir de la interpretación de las siete leyes del caos, explico mi discurso plástico a partir de mi intención artística e intereses expresivos, describo las técnicas y la exposición, resultado de la investigación, para finalizar con una reflexión y análisis general de las piezas.

La conjunción de los tres capítulos me llevó a la construcción de la parte nodal de este trabajo, las conclusiones, donde reflexiono sobre las ventajas e inconvenientes de la propuesta, la experiencia y las perspectivas que posibilitan el desarrollo pleno y la autororganización de la gráfica, así como, de mi quehacer plástico.

Espero despertar inquietudes y contribuir en la comprensión, desde otro punto de vista, del desorden y la creatividad, sus formas y propuestas a partir de las necesidades, que observo en el arte, pero sobre todo de la época, así como de la gráfica contemporánea a partir de los últimos cambios que se han generado; al mismo tiempo propongo redoblar esfuerzos en la búsqueda constante de la vigencia de la disciplina a partir de sus posibilidades, su propio lenguaje y la integración estética.

## 1. El juego de la interpretación y lecturas en el Arte

A continuación abordaré la interpretación dentro del ámbito artístico, como el despliegue de significantes, es decir, de las posibles relaciones que se establecen entre estos, a partir del espacio abierto por la subjetividad.

Aceptamos como cierto el que la interpretación de una obra de arte depende de la impresión que ésta causa en quien la contempla. Al respecto Max Bense<sup>1</sup> propone que el modo de ser de la obra de arte, es decir, cómo es elementalmente, requiere del objeto real como condición necesaria para ser objeto de percepción estética y proporcionar gozo a quien lo contempla. Bense denomina *correalidad* a este modo de ser de la obra de arte, a esta condición de ser en dos realidades. El ser estético, es decir, la obra de arte, necesita del objeto real para que el sujeto estético tenga manera de percibirla. En este sentido, el objeto real se propone como el contenedor, el recipiente donde el artista vacía el contenido de la obra de arte, y el sujeto estético será entonces lo que el artista percibe y desea reflejar en su creación.<sup>2</sup>

En este sentido Nicolai Hartmann<sup>3</sup> al igual que Bense, identifica este modo de ser *correal* de las obras de arte, en un primer término (lo real) y un fondo (lo ideal). Este primer término será nuestra puerta de acceso a lo ideal de la obra de arte. Es en este momento en el que la percepción de cada individuo aparece en el proceso de transmisión de lo ideal como el contenido en la obra de arte. Esta manera de percibir será lo que provoque que la idea llegue de muy distintas maneras a quienes contemplan una obra de arte cualquiera. Esta secuencia de capas o estratos se descubren cada vez con mayor dificultad, pero al ser advertidas por el espectador proporcionan mayor gozo. ¿Cuántos estratos conforman una obra de arte? no es cosa fácil de definir. Dependerá, como he mencionado, del sujeto, de su capacidad de aprehensión y de su disposición para disfrutar la idea contenida en el objeto real. Además, de que siempre estará presente la propia interpretación del artista.

---

<sup>1</sup> Citado por Ulisés Márquez Cruz en Arquitectura y Humanidades, Cuatro visiones sobre la obra de arte. I, [http://www.architectum.edu.mx/Achitethumtem/numerocinco/pon\\_ulises5.htm](http://www.architectum.edu.mx/Achitethumtem/numerocinco/pon_ulises5.htm) 21/11/2005. Para ampliar el tema véase Bense, Max (1954): "*El ser estético de la obra de arte*", en Adolfo Sánchez Vázquez (1972, 5ª reimpresión 1996): Antología. Textos de estética y teoría del arte, Lecturas universitarias No. 14, México D.F., UNAM, 126-130.

<sup>2</sup> Es conveniente mencionar que considero insuficiente esta postura dicotómica, pues continente-contenido forman en sí mismos el objeto artístico. Es decir, la forma está ya diciendo la idea que la produjo, más allá de todo intento esencialista. En este sentido, serían condicionantes condicionados. A lo largo de mi exposición iré desarrollando lo anterior.

<sup>3</sup> Citado por Ulisés Márquez Cruz en Arquitectura y Humanidades, Cuatro visiones sobre la obra de arte II, [http://www.architectum.edu.mx/Achitethumtem/numerocinco/pon\\_ulises5.htm](http://www.architectum.edu.mx/Achitethumtem/numerocinco/pon_ulises5.htm) 21/11/2005. Para ampliar el tema véase Hartmann, Nicolai (1961): "Los estratos de la obra de arte", en Adolfo Sánchez Vázquez (1972, 5ª reimpresión 1996): Antología. Textos de estética y teoría del arte, Lecturas universitarias No. 14, México D.F., UNAM, 131-144.

Bajo esta óptica, además de los dos elementos esenciales que conforman la obra de arte (idea y objeto) se propone la existencia de una serie de estratos que componen lo que Hartmann designa como trasfondo de la obra de arte, es decir, la parte inmaterial, lo intangible, en otras palabras: el mensaje de la obra o lo que la obra transmite. Si bien el modo de acercarnos a este trasfondo depende de la experiencia personal, también es evidente que la obra de arte nos afecta, nos mueve, y así logra su cometido.

Tenemos pues, que las anteriores propuestas de lectura para el modo de ser de la obra de arte, y de la manera en que ésta se presenta y se organiza para ser percibida, plantean una clara tensión entre artista-obra-espectador.

"Una obra de arte es una forma expresiva creada para nuestra percepción a través de los sentidos o la imaginación, y lo que expresa es sentimiento humano"<sup>4</sup>. El enunciado de Susanne K. Langer<sup>5</sup> nos introduce al problema. En esta oración lo que acentuó es: *forma expresiva creada*. Aquí entiendo la palabra *forma* en su sentido abstracto, es decir, la forma como principio organizador de las cosas. Esta forma expresiva creada que organiza el objeto, es la realidad que percibimos en primera instancia, y lo que aquí nos ocupa es el modo en cómo percibimos esta forma.

Este modo abstracto de percibir la forma suele llamarse forma lógica. Visto "objetivamente" es necesario subrayar lo complicado que puede resultar la percepción "natural" de una forma, dado el caso que esto exista. Sin embargo, la forma llamada <<expresiva>>, entendida como una totalidad perceptible a través de la cual se presentan relaciones entre las partes, cualidades o puntos de una totalidad, puede desplegarse como el símbolo que representa lo imperceptible de la idea que contiene.

En este sentido, el lenguaje se presenta como el artificio simbólico más elaborado, una convención de símbolos que, al combinarse, pueden designar cualquier objeto, sea este real o ideal. Volviendo a la obra de arte, entiendo que la totalidad que expresa es el sentimiento del artista para ser aprehendido por nuestra percepción.

En el mismo tono es que Lefévre<sup>6</sup> sugiere de inicio que en la obra de arte se conjuntan tanto la

---

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*

<sup>5</sup> Citada por Ulisés Márquez Cruz en *Arquitectura y Humanidades*, Cuatro visiones sobre la obra de arte. III, 21/11/2005. Para ampliar el tema véase Langer, Susanne K. (1966): "La obra artística como forma expresiva", en Adolfo Sánchez Vázquez (1972, 5ª reimpresión 1996): *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, *Lecturas universitarias* No. 14, México D.F., UNAM, 145-153.

<sup>6</sup> Citado por Ulisés Márquez Cruz en *Arquitectura y Humanidades*, IV, 21/11/2005. Para ampliar el tema véase Lefévre, Henri (1956): "Contenido ideológico de la obra de arte", en Adolfo Sánchez Vázquez (1972, 5ª reimpresión 1996): *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, *Lecturas universitarias* No. 14, México D.F., UNAM, 154-16

interpretación de la naturaleza humana, como de la vida misma, aunadas a la visión particular de una ideología. Por lo cual, la obra de arte no es un acto de imitación directa de la naturaleza, sino la simbolización de conceptos abstraídos por un individuo. Actividad a la cual, le es inherente el conocimiento y la ideología.

Es decir, el artista percibe su entorno, se acerca a éste, investiga, hasta llegar a producir cierto conocimiento, no solo existe una producción de lo que podríamos llamar “datos duros”, sino que al mismo tiempo se da una interpretación de todo el proceso. Esta interpretación suele tener efectos en el modo en que un artista entiende su actividad. Si en el arte es posible “resumir” o mejor: sintetizar, la esencia del entorno bajo la que es creada, ésta no puede mantenerse ajena a él. El artista al ser consciente de esto, lo refleja. Es este factor de conciencia e interpretación del entorno, lo que hace posible el que podamos leer al arte como conocimiento e ideología.

Por otra parte, en el arte se involucran no solo actividades relacionadas al conocimiento. Si hay algo que puede cualificar a toda obra artística, quizá sería, el impulso creador, el cual se ve ligado directamente al sentimiento. Éste, en absoluto nos refiere a la reflexión, al pensamiento o al conocimiento. Así, el artista se ve involucrado con dos realidades: el espíritu creativo y la reflexión de la realidad a través de la obra de arte.

“el aprender a mirar una obra de arte implica un ir formando tal inconciente subestructura de la visión; suprimiendo los detalles irrelevantes se va logrando aprehender la intensidad plástica de los objetos sin detenerse en sus contornos definidos. Esta abigarrada plasticidad indistinta tiene mayor importancia para la eficacia de la visión que la exacta precisión de formas y esquemas”<sup>7</sup>

Puesto así, podemos entender el ejercicio interpretativo, como un fenómeno expandido de deslimitación. Históricamente es posible reconocer que dicha postura, crece después de la Segunda Guerra Mundial. La interpretación vista como un ejercicio complejo y plural, fuera de los dispositivos doctrinarios anteriores. Para tales fechas, era ya posible dividirla esquemáticamente en dos polaridades dominantes: por un lado, el Pop Art angloamericano y el Nouveau Réalisme parisino; por el otro, los distintos tipos de Neoconstructivismo, Op Art, Mini-mal Art, Arte Cinético y Arte por computadora.

---

<sup>7</sup> Anthon Ehrenzweig. El orden oculto del arte. 1973, p.29

Cabe señalar que el caudal de deslimitación no se interrumpe sino más bien, se ensancha con nuevas afluentes en torno a la Posmodernidad, el Arte Povera, el Neoexpresionismo, la Transvanguardia, italiana y un sinnúmero de propuestas emanadas del conceptual como lo son, el Hiperrealismo, Fotorrealismo, Apropiacionismo, Instalacionismo y modalidades de Arte/Objeto y Performance; hasta el Body Art, que emplaza al propio cuerpo del artista como lugar y materia del evento artístico.

Con este trasfondo es que el arte y la cultura moderna, resultan superestimados y a la vez embotados por completo. Pues el panorama, que ya no escandaliza a nadie, acompaña la expandida mecánica de saturación de estímulos y vaciamiento de sentido en "efectos". La actualización subraya la pertinencia de una hermenéutica simbólica de la obra de arte, con el propósito de rescatar los restos salvables de la travesía del quehacer artístico, así como explora la comprensión del arte en tanto signo roto, espacio de elaboración de sentido, donación de figuras concretas de lo desconocido en un espacio-tiempo irreductibles, que hacen del arte, la zona de producción de significaciones más compleja y virulenta de la cultura.<sup>8</sup>

En la hermenéutica encontramos pues, la propuesta por atender a los fundamentos teóricos para analizar las relaciones humanas fincadas en el ejercicio de la razón y el de los problemas por los cuales actualmente atraviesa el campo de la significación teórica. Colocándola como horizonte de comprensión crítico, es posible avisar importantes giros en la investigación tradicional de los campos de trabajo correspondientes al ámbito artístico, provocando grandes problemas, sobre todo en lugares en los que no se acepta que la complejidad de la realidad implica la entrada al juego de la singularidad de lo diverso. Pero si bien, con la hermenéutica crítica en principio se significaría el arte de interpretar, su sentido es mucho más amplio. Su continuidad en la llamada historicidad (como un tiempo infinito), da cuenta de ella como herramienta para aceptar la interpretación como un proceso de ruptura en los efectos no intencionales de un orden interpretativo de univocidad e "idóneo", es decir, espacios en donde se anula el caos social y se reducen a su mínima expresión los "errores en la interpretación" como accidentes o disfunciones de la praxis social.

---

<sup>8</sup> Mauricio Beuchot, Perfiles esenciales de la hermenéutica: hermenéutica analógica. La hermenéutica analógica. En: <<http://www.capuro.de/hermif.Htm/>> . Enero 2002, p.1. Citado por Víctor Mendoza *Hermenéutica Crítica* No. 34, *Razón y crítica* Revista electrónica Latinoamericana. 05/06/2006

Para mí, ha resultado imprescindible notar el cómo, la capacidad interpretativa también participa de lo caótico y puede ser “definida” como una relación compleja de efectos intencionales y no intencionales, que la hacen una acción siempre incumplida; es decir, que en toda interpretación participa tanto lo infinito como el cambio. En efecto, el trabajo sobre la hermenéutica -no solamente tiene una importancia teórica- sino que, también responde como una condición de posibilidad para interpelar contra la sociedad del discurso unívoco totalitaria. Ya que al tratar de construir una hermenéutica del límite que nos sirva de herramienta para interpelar a la violencia del consenso, se cuestiona la imposibilidad de intentar fijar elementos que afiancen la sociedad a su coerción y a los argumentos de hegemonía.

Es en esta lógica, que a partir de una articulación crítica, los espacios más allá del orden establecido pueden ser producidos, al reconocer que, la interpretación juega un papel trascendental en el ejercicio comprensivo de los riesgos en los que nos encontramos como sociedad globalizada del discurso unívoco. Por supuesto que sería una ilusión el pensar que con la hermenéutica crítica, daremos respuesta a todos los problemas sociales y menos en términos universales; el ejercicio de la interpretación nos da mejores condiciones para el dialogo, ejercicio de la racionalidad vital, imprescindible para un análisis de la compleja situación que hoy estamos atravesando como humanidad.

## 1.2 El lenguaje del Arte

Es posible considerar que en el arte contemporáneo confluyen dos tendencias generales, la primera tiene que ver con la estética tal y cómo se practicó durante el periodo moderno, basada en la experiencia de la formalidad como algo que trasciende lo real y lo natural. La segunda está más relacionada con la experiencia de lo discontinuo, el goce, como principio de un arte de la diferencia, un arte con presupuestos y aspiraciones distintas al arte moderno. En el discurso teórico de la posmodernidad, el arte se establece predominantemente como *la obra artística*; cuya función se caracteriza por no ser la de proclamar su autonomía, su carácter autosuficiente o trascendental, si no al contrario, narrar su propia contingencia, insuficiencia y falta de trascendencia.

Actualmente los diversos lenguajes artístico culturales utilizados, o los creados no solo por el gremio artístico, fungen, en algunas ocasiones, como elementos para una posible validación del fenómeno creativo, y en otras, los hace cuestionables, al no contar con argumentación temática; sin embargo, la obra artística, guste o no, es válida por presentarse como tal, ya que ahora resulta casi imposible separar un acontecimiento artístico de la cotidianidad, y con ello de su disolución o de monopolizarlo hasta anquilosarlo.

Si el fenómeno artístico es un acontecimiento cultural, en el cual se despliega y redimensiona cierta idea sobre el mundo, y que contando con la posibilidad del juego entre elementos tan heterogéneos como pueden llegar a serlo: la expresión y la comunicación, dentro de la lógica tradicional normativa se pensó que podía ser interpretado a partir de la estructura propia del lenguaje. Dentro de la cual, dicho fenómeno tenía que corresponder a un orden taxonómico preestablecido, por lo que todo fenómeno que se distanciara de ello, estaba fuera de la esfera de lo artístico.

A principios del siglo XX, los efectos de las fracturas en diversos ámbitos de la vida humana en Occidente, correspondieron a movimientos claramente sociales, políticos, económicos y culturales. El irrumpir de la vida cotidiana hacía cada vez más insostenibles las posturas totalitarias. La dinámica dentro del ámbito artístico cambió, los encargos que ceñían la producción artística a discursos teológicos, burgueses o de Estado, se distanciaron ante la aparición de otros intereses para el artista.

Las diversas crisis comenzaron a fracturar la concepción de la pintura, la escultura y la arquitectura tradicionales; el auge de nuevas artes como la fotografía y el cine, la irrupción de las vanguardias y la aparición de la semiología, ciencia dedicada al estudio de los signos, abrieron posibilidades al arte, y al mismo tiempo dichos desplazamientos, exigían nuevas formas de lectura e interpretación.

Dichos cambios produjeron modificaciones en la experiencia sensitiva, este nivel de experiencia estética que despierta el conocimiento técnico, ha sido puesto de relieve a principios del siglo XX por Walter Benjamín, para quien el crítico ha de tener siempre presente la dimensión técnica, ya que solo a través de ésta es posible establecer el límite entre un nivel superior libre de la obra y otro profundo, oculto incluso para su propio autor.<sup>1</sup>

Con diversos enfoques como el estructuralismo, la semiótica, el marxismo o el psicoanálisis, se procuró captar lo más específico de cada una de las artes, analizando las obras artísticas de acuerdo con la teoría de los signos y tratando de detectar su organización y funcionamiento con métodos tomados de la lingüística, la psicología, la teoría de la imagen o de las ciencias. Para la década de los sesenta el concepto de arte se subsume al del lenguaje, propiciando que el interés en su estudio se desplace a la búsqueda de lo distintivo de las artes respecto a otros sistemas de signos. El interés de los estudiosos era desentrañar a partir de un método analítico, el contenido de las obras, develando, si no las leyes, por lo menos las pautas del mismo comportamiento artístico. Lo cual ubicó al fenómeno artístico como un objeto de estudio científico.

Pero el ejercicio artístico continuaba presentando propuestas cada vez menos acordes a la lógica tradicional, y en cada una de ellas se hacía presente la intención de resistir al encasillamiento de lecturas reduccionistas. Los productos que los artistas generaban no solo eran literales, sino reales, históricos, coloquiales o institucionales. Cualidades calificadas desde la moralidad como incoherentes, vulgares, in-entendibles, antitéticas, antisociales, fantásticas, inasequibles, etc.

La necesidad de acompañar el inevitable cambio y sus vías para lograrlo, orillaron a considerar el fenómeno artístico desde los análisis socioculturales, antropológicos, económicos, científicos,

---

<sup>1</sup> Véase; Walter, Benjamín, El artista como productor, México, Ítaca, 2000

mediáticos, metodológicos, etc. Pero el principal problema con un análisis de este tipo, se da a partir de las comparaciones que se generan desde las posturas posmodernistas, las cuales se inclinan hacia los metalenguajes y mantienen los respaldos teóricos de dicho producto.

En este sentido, para muchos estudiosos quedó claro que homologar el arte al lenguaje no solo resultó una estrategia errónea, impositiva, de la cual lo distintivo del fenómeno artístico era devuelto a su silencio.

“Si bien en las artes pueden aislarse ciertos elementos susceptibles de ser analizados con los instrumentos y categorías de la teoría de los signos, por otro lado se tropieza con aspectos propios y diferenciados que muestran la diversidad e irreductibilidad de la estructura artística a la del lenguaje cotidiano o científico.”<sup>2</sup>

Es decir, si bien es posible que las artes puedan presentar cierta similitud con el lenguaje, en el sentido de que responde a cierta estructura de signos, a partir de los cuales se puede derivar la función de: *comunicar*, y ser analizado con herramientas tradicionales, las cuales pueden apoyar el trabajo de interpretación, ello no implica ignorar que son varios los elementos emergentes e inaccesibles que se sustraen a los sistemas de análisis estructuralistas.

La actividad artística hace de cada arte una especie de trabajo de laboratorio. El arte tradicional, a causa de su carácter de representación, suele ser más asimilable a los sistemas comunicativos, mientras que el contemporáneo, sobre todo la pintura, instaura un campo significativo mucho más amplio y descontrolado.

En acercamientos teóricos especulativos, en los cuales se referencia el arte como un medio de comunicación, el concepto pragmático de la creación artística, brinda la posibilidad de generarle a este evento una descripción de acción. Es decir, *la creación del Arte como una acción creativa impulsada por necesidades culturales*, se ha leído como un adjunto de carácter institucional con relación al fenómeno lingüístico, por su relación directa con la comunicación como concepto de similitud entre lingüística y arte, característico del lenguaje.

Pero, si bien la función comunicativa exige una respuesta concreta al contenido de la información, como por ejemplo, el encargo que aún pesa sobre el diseño gráfico; o la función significativa

---

<sup>2</sup> Simon, Marchan Fiz, El universo del arte.1985, p. 38

que la obra artística requiere de la interpretación y juego entre significantes, debido a que su organización formal y significado potencial no suelen abarcarse ni agotarse de una sola vez. En el arte se invierten ciertos usos del lenguaje cotidiano o visual y se concede primacía a la función estética. Las referencias con relación a la apreciación y al valor del arte, en la estética tradicional, suelen avocarse más a su estado comunicativo, por su relación teórica hacia la apreciación, y la dialéctica, referida al valor tanto material como histórico al que la obra contribuye. Dicha obra artística queda grabada en un momento histórico, cuya contribución esta valorada, en esta situación, por su referente al lenguaje creado, referenciado o deconstruido, a partir de la creatividad en la solución del artista, y por la posibilidad de generar otra *clasificación*. El artista trabaja tanto con estímulos estéticos personales derivados de un resultado lingüístico subjetivo, como con una *simbología estructural* dada por el *capital simbólico cultural*, el cual esta basado en la composición social del espacio-tiempo; es decir, las composiciones o estructuras mentales-sociales de eventos perceptibles, le brindan un punto de partida para el análisis de un lenguaje generado, de lo cual el artista puede producir quiebres en la percepción de la estructura social cotidiana, modificando los parámetros de lectura y por ende los criterios de análisis. Este lenguaje es referenciado a una expresión cultural, lo cual lo posiciona dentro de una clasificación histórica y define su trascendencia tanto lingüística como artísticamente.

En este sentido, es significativo que la obra de arte, como demuestra la Historia, pueda cambiar de función: las obras mágicas y religiosas, vaciadas de sus significados originarios, ven potenciada una ambigüedad, los objetos primitivos o utilitarios se enriquecen estéticamente a medida que pierden su función, ya que pueden ser objetos estéticos "laicos". Tales procesos han formado contradicciones con la "naturaleza lingüista", al crear clasificaciones específicas por medio de la creación o modificación de símbolos. A partir de un acto de conciencia individual, se afecta y crea un capital simbólico al observador. Dicho acto de conciencia, se puede traducir al de: *intencionalidad*, en el cual, tienen lugar reinterpretaciones críticas de dichas contradicciones. El espectador u observador, de la obra, acepta parcialmente dicha producción de significado, fungiendo como mediador y dignificando el trabajo realizado por el artista. En lo anterior, no se ven reflejadas aún las cuestiones con respecto al gusto, pero sí el aspecto critico y la posibilidad de la trasgresión de la presentación artística.

Los procesos cognoscitivos superiores humanos -relativos al valor estético mencionado- tienen la pretensión del entendimiento cognoscitivo del lenguaje artístico, es decir, el espectador seguido por un estimulante sensitivo, intenta resolver lo percibido y generalmente termina por homologar la información recabada con sus propios referentes culturales, de lo cual, se establece un mapa estructural a través del estímulo recibido. Esto nos brinda una idea de cómo es la relación entre el fenómeno de lo concebido y el objeto percibido, un proceso de interacción entre el espectador social y el contexto material en el que se da el fenómeno. A partir de la base mencionada, se genera la percepción de que el fenómeno de la comunicación, está presente de modo inmanente, en la interacción entre la observación del artista dado por su interpretación objetiva, a través de un lenguaje artístico propio o concluido sobre la base de la propuesta artística como totalidad, completamente inteligible para el espectador. De lo anterior, se espera que a partir del enfrentamiento entre obra y espectador, se logre hacer que el lenguaje artístico brille por su “efectividad y propiedad” como acto comunicativo.

Como he mencionado, el valor estético de un lenguaje artístico se relaciona con los procesos fenoménicos de la creación, por tener como primordiales representantes de este lenguaje: al símbolo, color, línea, claroscuro etc., los elementos plásticos como *objetos sensibilizadores*.<sup>3</sup> El lenguaje, con relación al capital simbólico cotidiano, nos lleva a una respuesta estética del estímulo que el lenguaje artístico enuncie, en algunos casos puede mantener cierta tensión al tratar de completar el ciclo de comunicación, pero ya no entre significados, sino entre significantes, estableciéndose dentro de la posibilidad intuitiva de naturaleza humana. El lenguaje que el artista utiliza, se dimensiona generando otras posibilidades, por ello, la pretendida universalidad de cualquier forma artística, no resulta viable como postura artística, pues la confrontación cultural por parte del arte y el espectador, remite a distintas mezclas culturales, al igual que las propuestas cruzadas entre cultura y cultura resultan de mayor atracción por la facilidad de digerir y la rapidez de transición entre postura y postura, la creación se vuelve más efímera y no queda espacio temporal para el análisis y la profundización de cada postura individual.

En este sentido, la obra de arte abre la necesidad de concebir un contexto dentro de la elaborada muestra cultural, que por lo menos implica, al artista y sus referentes, al espectador con los

---

<sup>3</sup> Por *Objetos Sensibilizadores* entiéndase los detonantes de sensaciones razonadas. La razón por la que estos objetos son tratados como tales, es por considerarlos la parte constituyente total de la posibilidad del lenguaje artístico, aquí tratado como el principal objeto de estudio.

mismos, la obra y sus cualidades de expansión propias, al mismo tiempo que los efectos entre las relaciones que dichos participantes establezcan. El contexto (tiempo-espacio) en que la obra aparece, nos brinda una posibilidad de referenciarla a un *común simbólico*, en donde toda esta simbología de referencia ataca los sentidos de seres afectados por un capital simbólico común y específico, que es respaldado por medio de un enlace de la conciencia social, de un evento relativo al ámbito, en el que se desarrolla dicha sociedad y sus relaciones semióticas cotidianas. Por parte del espectador, se crean contradicciones entre los objetos percibidos por él y los *objetos razonados*, resultado del hacer plástico filtrado por el proceso materializado de una obra. A partir de estas diferencias, las cuales son analizadas por motivos de evolución dentro del proceso creativo y por su utilidad en la fenomenología, se generan “evaluaciones unitarias y morales”, lo cual define su trascendencia o su muerte y con ello, el complemento consecuente con el lenguaje artístico, de acuerdo al análisis de los fenómenos anteriores y posteriores a su proceso.

En síntesis, la obra de arte como fenómeno social, hace referencia a un *común interpretativo* que intenta identificar, los puntos relativos a la interpretación social, para de aquí partir a la pretendida equidad, que hasta hace pocos años, continuaba equiparándose a la lingüística.

Por lo que, la ausencia de herramientas teórico-conceptuales, que permitieran el entendimiento de un lenguaje artístico disímil a lo conocido, daba la idea de una expresión primitiva o poco lograda. Y en efecto, resultaba medianamente fácil deformar la propuesta plástica sin alterar los estándares del lenguaje conocido. Sin embargo, dichas lecturas resultan insostenibles, se han tenido que modificar las estructuras convencionales debido a las necesidades por comprender el ejercicio artístico. Los juegos entre lo obvio, lo irónico, lo conocido e inusitado, presentaron graves problemas al razonamiento lineal, tanto por su traducción *cuasi* calca de otros fenómenos, con los cuales no tenían nada que ver, como por la renuncia a aceptar que en todo acto perceptivo esta presente una falla. Tanto críticos, curadores, historiadores y estudiosos del arte en general, enunciaron sus particulares modos interpretativos como verdades. De ahí que muchos de sus enunciados puedan ser puestos como una de las más amplias gamas de probabilidad de fallas en la percepción e interpretación.

Queda claro que, generar nuevos lenguajes o metalenguajes, ha sido tarea imprescindible para el acontecer del arte contemporáneo, muchos artistas al igual que filósofos y teóricos, se han avocados a

esta tarea. Aunque considerar posible la eliminación de “fallas” en las lecturas de la obra artística, es aún, y quizá por siempre, un artífice especulativo racionalista.

Podíamos decir, que en toda propuesta artística existe un espacio negativo, el cual se sustrae a la inteligibilidad, a la articulación. Dicho espacio, quizá no tenga referencia directa con la percepción de la realidad del artista, o con el lenguaje estipulado en su obra (*comunicado*) o su *metalenguaje*; esto aplica de igual forma para el espectador, por la razón de que éste, también posee un espacio negativo, el cual puede o no, de acuerdo con el contexto del espacio en el que se lleva a cabo el *fenómeno* de la muestra artística, tener un *común interpretativo*. Aunque podemos referenciar la posibilidad de realidad como un total no perceptible, (pues ningún ser humano posee una inteligibilidad que abarque la totalidad) dicho espacio negativo se nos presenta como la posibilidad de estipular sobre la afirmación de que el lenguaje, es solo la poética de la realidad. Podemos decir que aquello que alcanza a describir el lenguaje es sólo el efecto del alcance perceptivo por el organismo sensorial del ser humano, pero no por ello la realidad.

En efecto, el espacio negativo, se encuentra como una interpretación de las posibilidades no percibidas pero existentes, no como una deconstrucción del hecho en cuestión, si no como la aparición del vacío conceptual que se genera a partir de una interpretación fallida en el contexto interpretativo de la realidad. En cierta forma considerar dicho espacio, es un intento por expandir la percepción de la obra en el Arte, de acercarse a la heterogeneidad en la experiencia perceptible, lingüística, conceptual, con lo que se le podría llevar a un nuevo nivel de interpretación, con o sin contexto, estructura secuencial y contexto, sin estructura lógica o racional incluyendo el simple gesto de asombro, esto como factores incluyentes expandiendo las posibilidades y la cantidad de valores interpretativos.

Uno de los razonamientos más interesantes para considerar los efectos generados a partir de un impacto detonado por la concepción del espacio vacío en la obra, es el impacto social de lo desconocido o lo ignorado, dentro de la realidad social. Como “algo” esperado de la vida humana, el desconocimiento o el vacío, parece haber quedado fuera del entendimiento moderno.

Varias son las suertes de las propuestas posmodernas, el ser social activo: el individuo cotidiano fuera de lo extraordinario, que perteneciente al gremio *artístico*, está a la expectativa de nuevas formas de expresión visual sin tener ningún referente a los medios establecidos, con la finalidad de transformarse de un ser social activo, *extraordinario* y poseedor de la genialidad artística, sin considerar

que la razón que lo lleva a ser *extraordinario*, es tan solo un resultado de la conexión conceptual posible de ideas, teorías, formulaciones, postulaciones, etc. El asentamiento de confort en las apariencias de nuevas propuestas, por considerarlas adecuadas para una formulación de un método de análisis que sea presentado en un contexto no-institucional, ha provocado que lo anterior mute en un imperativo, demandando que el artista continúe presentando, casi sin concesión, “novedosas formas de expresión”.

En la actualidad se vive un alto rango de métodos expresivos fuera de los clásicos, generando objetos híbridos tanto en su construcción conceptual como formal. La inclinación actual nos lleva a intentos de conjunción desde lugares de por sí disímiles, por ejemplo, de la pintura en un objeto poco convencional, hasta un intento de generar una sensación visual de colores mezclados por medios externos a los convencionales. La obra de arte, como medio de comunicación expresiva y con el fin de lograr, a través de la creatividad, hechos basados en la falla común interpretativa denominados como *fantásticos*, en ocasiones parece que los “nuevos lenguajes” alejaran al artista de la realidad y aproximaran al espectador a la fantasía, dejando de forzarlo a integrar la realidad a su lenguaje, ya que la *relatividad de la realidad* da lugar a la fantasía y ésta a otro lenguaje, o a la ausencia de un lenguaje, que permita lograr alcanzar la realidad alternativa o la fantasía.

Las propuestas artísticas, particularmente de la década de los 60 y 70, se basaron en el razonamiento filosófico, como medio de análisis de conceptos, que afectan la comunicabilidad de la intención artística. Conceptos como originalidad, veracidad, espacio contextual, logística, intención, realidad, ficción, existencialismo, capital cultural, lenguaje, interpretación y estética entre otros, son elementos que brindan posibilidades de aproximación a la relación cultural del individuo que la produce. Al mismo tiempo el espectador se ve obligado a participar de modo activo en la construcción de la obra, desde sus propios referentes histórico-culturales, tiene que re-situarla en los suyos, quizá de ahí es que nos sea posible acercarnos a su percepción de la realidad. Sin olvidar que ésta, se ha visto afectada por la manera en cómo el artista ha re-adaptado cierta parte de la realidad.

La imagen como medio simbólico del arte contemporáneo, muestra una protesta filosófica de valor crítico, respaldando la legitimidad en su valor cultural, histórico y como materia de valor económico.

Paradójicamente, siguen siendo necesarios complementos en la expresión artística, tales como el lenguaje, la originalidad, el consenso, la trasgresión de la postura, el reflejo cultural, el lineamiento, lo novedoso, enfocados como objetivos finales, en relación con la reinterpretación cultural. A partir de lo cual, se siguen generando procesos cognoscitivos similares a los de la semiótica; donde dichos procesos resuelven las cuestiones de la imagen, al crear un lenguaje con relación a la producción artística, por medio de los símbolos.

### 1.3 Metamorfosis histórica y conceptual de la gráfica

Actualmente no existe un compendio teórico de la gráfica mexicana que reúna todos los cambios teóricos y conceptuales que se han desarrollado en torno al siglo XX, quizá porque no se le ha considerado como un medio creativo para gestar obras de arte, a este respecto cito lo mencionado por Octavio Paz en su ensayo “*Vigencia del Grabado*”, en su primer planteamiento expresa: “*Aunque hoy nadie niega la importancia de Posada, todavía oscurecen su obra varios equívocos. El primero procede de la idea (falsa) de una supuesta jerarquía de las artes, dentro de la cual el grabado es un género menor.*”<sup>1</sup> Lo que se ha desarrollado del tema es sólo a nivel histórico y en la mayoría de las ocasiones únicamente se remiten a cuestiones técnicas, como manuales y a referencia de autores por medio de catálogos. Pero fuera de eso no se contemplan los cambios conceptuales con respecto al proceso de la obra, el discurso, la distribución, etc.

Citaré específicamente la transición del grabado, propiamente dicho, a la gráfica; si bien es cierto que los cambios que permitieron las metamorfosis del lenguaje y de la disciplina nacen por diferentes inquietudes, sólo realizaré el análisis de este punto a partir de finales de la década de los sesenta, y específicamente en la de los setenta; lo anterior por la importancia histórica que tiene como movimiento socio-cultural, la gráfica que se elaboró en 1968, pero sobre todo por la manera en que se utilizó la disciplina. Sin embargo, es importante enfatizar que en el orden de lo temporal para 1968 y la siguiente década, mis dos objetos de estudio, tanto la gráfica como la Teoría del Caos, se presentan como dinámicas revolucionarias. La primera presenta cambios estructurales que responden de modo directo a las necesidades de su entorno, y la segunda se presenta como un nuevo ordenamiento para el modo de entender y acercarse al mundo y sus fenómenos.

*“La verdadera novedad no está en el cosmopolitismo sino en la coexistencia, en un mismo espacio y un mismo tiempo, de diversas escuelas y movimientos (...)*  
*Cierto, en los últimos veinte años la mayor parte de las novedades son visiones recién maquilladas de movimientos de hace cincuenta o sesenta años (...)*  
*El arte moderno es lo que es: un cambio continuo, una constante búsqueda y, cada vez menos frecuente, una prodigiosa invención.”*  
**Octavio Paz**

---

<sup>1</sup> Juan, Rafael, Coronel, Rivera; *Cicatrizada de arte la Hoja*, Catálogo, 2003, p. 6

De este manera, el factor de temporalidad, apoyará la comprensión de los cambios y aportaciones de las dos disciplinas.

### 1.3.1 Grabado

El término grabado puede evocarnos diferentes significados, sin embargo, en el ámbito artístico, va más allá, al momento de referir propiamente a una disciplina ya milenaria, cuyo fin es la realización de obras gráficas. Es decir, el soporte o matriz se trabaja directamente o se le transfiere una imagen, dicho trabajo puede realizarse por medio de la incisión directa, así como a partir de diferentes técnicas relacionadas con procesos espacio-temporales. La imagen contenida en el soporte o matriz permite ser reproducida por medio de la impresión; dicha cualidad le brinda su carácter cuantitativo, de ahí que la seriación responda principalmente a una limitación del soporte, y después a la intención de incrementar su valor a partir de la reducción del número de copias. En este sentido, el carácter múltiple del grabado lo ha limitado de ser valorado como pieza única.

Sin embargo, hay que señalar qué tanto desde el oficio del grabado ortodoxo mismo, se plantea la disyuntiva entre la cualidad cuantitativa que la técnica tiene en sí misma, o bien, por demandas de mercado. Lo que Walter Benjamín desarrolló a partir del concepto de *aura*, en cuanto carácter único e irreplicable (lo cual alude al tiempo-espacio particulares de creación) de una pieza artística, -y cabe recordar que Benjamín alude directamente a piezas relacionadas con el rito-. Si la técnica de la fotografía y su emulación directa: el cine, desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición, tanto el grabado ortodoxo como la gráfica contemporánea, siguen compartiendo por lo menos dos características importantes, la *creación* y la *reproducción*. Estas les permiten mantener un valor significativo sin diluir la disyuntiva entre la obra única *versus* la obra múltiple. En efecto, en las propuestas de gráfica contemporánea pareciera que el grabado como "*obra de reproducción*" que guarda el oficio, no tuviese lugar, pues el carácter efímero, mutable y espectacular de algunas propuestas, permite una recepción aparentemente "más fácil" para el espectador, mientras que la obra tradicional sigue requiriendo de una atención, por lo menos, más delicada.



Rembrandt



Klinger

Cabe señalar que suele ser característico de la gráfica contemporánea, el que su aparición pública radique, casi exclusivamente, en su presentación y documentación fotográfica o en video.<sup>2</sup>

Podemos agrupar la disciplina del grabado en varias técnicas como lo son: la xilografía, el huecograbado, la litografía, punta seca, entre otras no menos importantes. La sistematización del grabado en cuanto a su método y técnica junto a posturas puristas, han llevado a los grabadores a suponer una limitación en cuanto a sumar las tecnologías electrónicas, los recursos y técnicas de otras disciplinas al oficio, y a los creadores contemporáneos a suponer una suspensión en la inmediatez y espontaneidad de sus propuestas.

Si la mayoría de las técnicas de grabado y estampación integran una dialéctica entre arte-técnica, que a diferencia de otras disciplinas, tiene un sentido pleno al permitirle mantener una interrelación entre el concepto y el oficio, la forma y la técnica, a través de las cuales es posible identificar al autor con su obra; ello, no borra la problemática estética a la que se enfrentan los artistas, trátase de cualquier disciplina. En este sentido, es que desde la práctica misma se plantean elementos vitales, tales como la idea, la ejecución y la materia, mismos que pueden solucionarse por medio del trabajo y el dominio de técnicas, y la intuición que se desarrolla para posibilitar las necesarias soluciones estéticas que constituyen la fenomenología del grabado.

A partir de los años 60 el grabado se dio a una tarea autorreflexiva, los cuestionamientos en torno a sus definiciones, elementos formales, dimensiones espacio-temporales, mismos que lo construyen y confirman como *proceso*, evidencian la reflexión sobre su propia naturaleza y los intentos de legitimar conceptualmente las diferentes prácticas. Paradójicamente, los efectos de dicha reflexión, suelen preponderar el proceso formativo y de construcción, o bien a la obra misma, se logra “unidad” entre la idea, su ejecución y la materia utilizada, es decir, una práctica artística a favor de una tendencia *sintáctico-formal*.



Kubin

Kubin

<sup>2</sup> Apud. Juan, Martínez, Moro; Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX), 1998, p. 28

La práctica contemporánea confirma que el grabado ha hecho una gran labor al intentar comprender y manejar los principales cambios, tanto a nivel teórico como conceptual, plástico, estético y las que se han desarrollado en varias disciplinas artísticas como el dibujo, la pintura y la escultura; del mismo modo, se ha incorporado a la investigación y experimentación en cuanto a las posibilidades que le brinda el medio que lo conforma. De modo que ahora, el término de *grabado* está estrechamente relacionado con el término de *obra gráfica*, Martínez Moro lo utiliza como “la expresión más neutra y general” en su texto “*Un ensayo sobre grabado*”; la obra gráfica como término, incluye al dibujo y otras técnicas y disciplinas, así como con otros productos que se relacionan; los cuales de acuerdo al modo en que se utilicen, pueden ser “usados bien como adjetivo o como sufijo”, lo que trae consigo tanto inconvenientes como ventajas.<sup>3</sup>

En síntesis, el grabado sigue siendo, hoy por hoy, una forma artística, crítica y expresiva, que posibilita un sin fin de soluciones concernientes al arte contemporáneo como:

...el interés por explorar los mecanismos del significado y la comunicación; el deseo por revelar los procesos mediante los cuales se crea una imagen; la voluntad de explorar o manipular los contextos económicos y sociales en los que se mueve el arte; y una profunda convicción en conocer manejos de la reproducción de la imagen, es esencial para entender la vida y la cultura....<sup>4</sup>

Podemos constatar que los modos en que se utiliza la imagen en la gráfica, es decir, la secuencialidad, fragmentación, acumulación, módulos, yuxtaposición, superposición, manejo de íconos, símbolos y signos; así como en el discurso en donde se manejan temáticas diversas, como la sátira social y política, el erotismo, el existencialismo, entre otros, constatan lo citado.

De manera que, la transición del grabado a la gráfica implica un cambio de concepto, es decir, el grabado deja atrás los prejuicios que lo han limitado, deja de ser sólo un medio para dar paso al lenguaje en sí mismo, reuniendo cualidades expresivas y posibilidades creativas que difícilmente podrían trasladarse a otro lenguaje.



Otto Dix

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 25

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 20

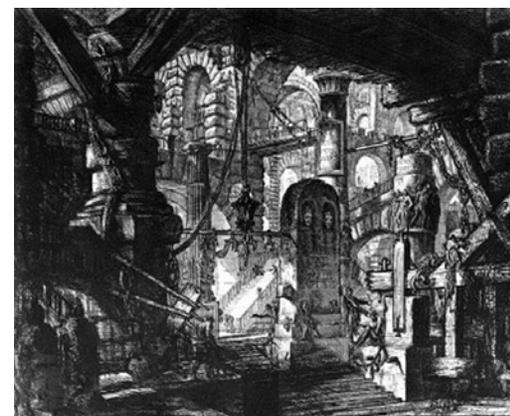
“En México, como en todo el mundo, las técnicas de estampación se han vuelto cada vez más un recurso de expresión individual. Y se ha dado el fenómeno de que al tomar esta vía la estampa se ha incrementado y enriquecido extraordinariamente”<sup>5</sup>.

### 1.3.1.2 Gráfica

El concepto de gráfica contiene dos acepciones: como ciencia y como arte. Abraham Moles lo propone como “la manera de representar mediante dibujos o esquemas de mapas o figuras, cierto número de fenómenos o relaciones entre magnitudes o disposición de los objetos”<sup>6</sup>, o como la técnica de aplicación de los esquemas. De lo anterior, se desprende la importancia de la representación gráfica, como uno de los sistemas fundamentales que ha construido el hombre para retener, comprender y comunicar observaciones o fenómenos.

La gráfica constituye la posibilidad de construir un lenguaje desde la expresión artística que realiza el individuo. Éste al comunicar ideas, emociones o sentimientos a través de signos y símbolos, líneas y figuras, formas y colores, o por medio de un complejo sistema de comunicación, penetra en los sentimientos y percepciones de otros individuos, estableciendo una comunicación a través de la polisemia de la obra de arte.<sup>7</sup> Por lo anterior, es posible afirmar que, la gráfica se relaciona en mayor medida con las artes plásticas y sistemas de estampación y grabado.

El concepto de gráfica en el terreno del arte contemporáneo, nace a partir de la necesidad de una mayor agilidad en el grabado, frente a los vertiginosos cambios que se dieron en las décadas de los sesenta y setenta, y que sin duda alguna, se siguen generando hoy en día. Los principales cambios se dieron en la forma de utilizar las técnicas ortodoxas, así como, en la adición de otros procedimientos contemporáneos, así como, los que estaban fuera del rubro del campo de las artes visuales; para lograrlo, se han cambiado soportes, materiales y métodos de trabajo, por lo que, se incluyó dentro de la



Piranesi

<sup>5</sup> Raquel, Tibol; Gráficas y neográficas en México, 1987, p. 256

<sup>6</sup> Abraham, Moles; El grafismo funcional, 1992, p. 9

<sup>7</sup> Véase; Arnulfo, Aquino, Casas; El tránsito del grabado a la electrografía, en: Juan, Martínez, Moro; Op. Cit.

gráfica a la litografía, serigrafía y el dibujo, los cuales permitieron generar, un sin fin de discursos plásticos y sobre todo, la apertura de espacios dedicados a la experimentación independiente.

Así como los movimientos sociales, guerras y revoluciones han influido en la temática remarcando el aspecto ideológico de los contenidos en los medios gráficos; existen otros elementos que han configurado la complejidad de la gráfica y su devenir, por ejemplo, la publicidad, con sus anuncios, carteles y logotipos, definió en el siglo XX la imagen visual de las ciudades, influyendo conceptualmente en los modos de manejar la imagen. De lo anterior, es que se incluyen signos e íconos, elementos propios de las artes gráficas. A este respecto, los teóricos William M. Ivins, Marshall McLuhan, con una postura teórica relacionada en torno a la comunicación, desde décadas anteriores, habían perfilado la inclinación e interés del arte contemporáneo por estos elementos y medios de comunicación; esta interrelación entre comunicación y arte, se encuentra claramente en la gráfica, ya como un lenguaje, por lo que no es de extrañarse su inclusión en el arte contemporáneo, tal como está planteado en el libro *Del arte objetual al arte de concepto* de Simón Marchán Fiz, al hablar del arte conceptual:

“es preciso destacar la introducción de diversos sistemas icónicos de representación, como los procedentes de las técnicas de reproducción barata y popular, de estos últimos podemos mencionar a la xerografía, y el empleo de croquis, diagramas, cartografías, etc. La utilización de esos medios en la gráfica responde al deseo de evitar las ambigüedades del mensaje a favor de la univocidad, ya que los signos de la percepción gráfica se insertan en un sistema monosémico (próximo a las matemáticas), es decir, cada signo tiende a poseer una significación única.”<sup>8</sup>

La frase “*el arte como idea*” de Joseph Kosuth, declara una abierta conjunción del pensamiento con elementos epistemológicos, igual que en el arte conceptual, en la gráfica, se establece una dialéctica entre la palabra, el pensamiento y la imagen.

Las vanguardias artísticas del siglo XX, junto a la aparición de la fotografía, visualmente concretada en el cinematógrafo y posteriormente en la televisión; fueron retomados por los artistas, determinando y reforzando las posibilidades de los medios visuales. Como hoy en día, se siguen multiplicando las posibilidades con los modernos sistemas electrónicos y las redes computarizadas. El que los creadores persistan en la experimentación, y en la manipulación de dichos avances, se ha visto



**Robert Rauschenberg**

<sup>8</sup> Juan, Martínez, Moro; Op.Cit; p.112; Véase, Simón Marchán, Fiz; Del arte objetual al arte de concepto, 1994, p.265-266

reflejado en prácticas con consecuencias destacables, como, por ejemplo, el que desde décadas anteriores algunos grabadores trabajaban con fotocopias, a lo que se le ha llamado *xerografía* o *electrografía*; o con sellos y plantillas que aunadas a las técnicas tradicionales y a los recursos expresivos de la fotografía, la letra, el dibujo y el color –(procesos de creación gráfica que no pueden ser asociados al concepto de grabado propiamente, pues tal actividad se adecua, más bien, a la idea general de estampación) vienen a conformar alternativas para la expresión gráfica, generando nuevos conceptos o vertientes como lo son: la *neográfica* o *gráfica alternativa*.

De la misma manera, desde la década de los noventa, hasta hoy, los medios de comunicación y las tecnologías electrónicas han sido adoptadas por los grabadores para experimentar y enriquecer su lenguaje gráfico; la experimentación gráfica ha llevado a introducir en los talleres de grabado a la informática, con sus respectivos softwares, para crear por medio de la captura y factura digital, la distorsión, manipulación, retoque, ampliación y reducción de imágenes; los plug ins, distorsión física en pre-prensa digital, y sus periféricos, como impresoras, scanners y plotters, utilizados para la impresión en soportes tradicionales y alternos; la impresión en pequeños, medianos y grandes formatos adecuados a cada necesidad.

Dichas herramientas han facilitando el trabajo y le han dado un giro tanto a los procesos creativos, como a la concepción plástica, ya que por medio de ellos, se pueden visualizar diversas propuestas en cuanto a variaciones de imagen, texto, color y texturas, antes de definir una. De este modo, la gráfica derivó en *gráfica digital*, infografía, compugrafía o gráfica periférica, lo cual más que abrir una brecha entre las disciplinas, se adjunto a la gráfica tradicional como una técnica innovadora y de grandes alcances a nivel técnico y discursivo, ya que con ella, se logra un realismo parecido al de la fotografía, y se ha desarrollado de tal manera, que actualmente existe un punto en el que los procesos comienzan a mezclarse y las definiciones se vuelven imprecisas. Por lo que, la gráfica, ya desde entonces tiene un problema, “es un medio difícil de definir.”<sup>9</sup>



**Stanley Hayter**

<sup>9</sup> Apud; Calvin, Winner; Ponencia “Gráfica Digital en la Tate Gallery: Consideraciones para coleccionar nuevas formas de Gráfica”. 2do. Simposio de Gráfica; Medios digitales aplicados. Viernes 29 de octubre de 2004.

Ya que el arte digital, dentro del que se debe de considerar a la gráfica digital, contiene el perpetuo debate que surge cada vez que nace o se introduce una herramienta dentro del terreno del arte, es decir, necesariamente se tiene que reflexionar sobre el arte y sus complicaciones filosóficas: definir sus límites, sus alcances y su ser. Así mismo, contiene una contradicción dialéctico-estético-técnica. Como producto técnico, sigue el proceso de las ciencias de la comunicación, como producto estético presenta las características de las obras de arte, esta dialéctica, le confiere una singularidad especial, ya que su proceso específico implica tanto cuestiones científicas como de índole estético – artístico. Es a la vez, una característica de potencial enorme, como instrumento para entender el mundo. Aunque para ser realista, las dudas en torno al arte digital y gráfica digital, seguramente continuarán aún después de que los productos y las herramientas con las que se producen sean obsoletos. La tecnología avanza a pasos tan acelerados, que pocos teóricos o artistas logran seguirle el ritmo.

Actualmente, a estas nuevas disciplinas o vertientes de la gráfica ya se les reconoce y valora formalmente, se mantienen como un trabajo artístico, a pesar de que en ocasiones, se enfrentan a contradicciones:

“La dimensión del problema del arte realizado con estos sistemas se encuentra en sus inicios, y es que los mismos artistas se han visto sorprendidos: preocupados como están por el problema de la creación decimonónica y la comprensión de las neovanguardias y la posmodernidad en el ámbito mexicano”.<sup>10</sup>

Estas circunstancias suelen afectar el trabajo de cualquier artista, en México -que se distingue por su tradición en la disciplina del dibujo y del grabado-, han impactado y hecho crisis en los sistemas de creación, distribución y consumo de la obra gráfica, la cual se enfrenta a una constante serie de problemas de definición y búsqueda de soluciones.

Cabe señalar que la metamorfosis de la gráfica se ha dado tras la revisión y reflexión crítica del grabado, los cambios e integraciones teórico-conceptuales del arte y métodos de trabajo, pero principalmente, ha radicado en la *experimentación* tanto formal como en materiales, por lo que se les



**Gráficas de Robert Rauschenberg**

<sup>10</sup> Arnulfo, Aquino; Op.Cit.

puede calificar como *procesos* alternativos e innovadores, como primera y segunda instancia, es decir, se incorporaron nuevos conceptos, elementos, herramientas y materiales, para solucionar y entender los procesos. De lo cual, no se descarta que el concepto de gráfica, también se haya elaborado a partir de la creación de productos y procesos autónomos, generados por la liberación y las posibilidades técnicas que cambian el lenguaje y modifican la lectura de las imágenes creando problemas de interpretación que anteriormente no se habían dado.<sup>11</sup>

Por ejemplo, al emplear la *transferencia*, es decir:

...pasar de un lugar a otro; extender el significado, esta implicado el controlar el sentido que se le está dando a la obra, pues se añade un exceso de significación, modificando el sentido de la imagen. La idea de transferencia, se trabaja con una misma imagen desde contextos diferenciados, por lo que estamos obligados a dominar los contextos.<sup>12</sup>

El proceso de transferencia ya implica un cambio en el orden conceptual de la imagen, a lo que se le suma el cambio de sentido del soporte. Al respecto, idea e intencionalidad se colocan en un lugar de suma importancia, ya que la transferencia comienza a jugar con una doble suerte, se re-interpreta o re-codifica la imagen al desligarse del soporte original, propiciando que la imagen previamente preconcebida adquiere otro sentido.

La gráfica y su imagen (forma, figura, color, etc.) en su mayoría, se ha limpiado tanto de los formalismos como de los manierismos, pues la manera de entender y producir actualmente la imagen gráfica, es a partir de la reflexión de los sistemas y maneras de representación del mundo real, aunque en algunos casos se persiste en la idea de un producto con una visión subjetiva del mundo, según la estética que esté más vinculada con la expresión personal del artista. Las imposiciones y rigurosidad del grabado, que por varios siglos rigieron la disciplina, le daban un aire de perpetuidad, que con los cambios que se generaron se perdió; lo que dio paso a su carácter efímero, es decir, obras que dan un mensaje, cumplen su cometido y desaparecen, dejando un importante impacto crítico, en estos casos, la permanencia o no del objeto, resulta secundaria.



Stanley Hayter , *Eros*, SerigrafíaJ

<sup>11</sup> Apud . Juan, Martínez, Moro; Op.Cit. p.56

<sup>12</sup> Jesús Pastor. Procedimientos de transferencia en la creación artística. 1997, pág- 13

La gráfica no pudo haberse desarrollado o transformado de tal manera si los creadores, a pesar de sus dudas, intenciones e intereses, no hubiesen empleado la estrategia, bien utilizada hasta el momento, de *prueba y error*; pero, sobre todo, sino se hubiesen cuestionado y abierto a nuevos puntos de vista, a nuevas convicciones y formas de hacer; yendo más allá de un sistema de valores convencionales que daba cuenta de una “verdad”; *verdad* que no era absoluta, puesto que la realidad presentaba diversas posibilidades dinámicas y enriquecedoras, sólo bastaba con *mirar a los alrededores*.



**Alicia Candini**

2do. Simposium de Gráfica,

Medios digitales aplicados, Zacatecas, México, 2004

Museo Grabado Manuel Felguérez



**Murray Robertson**

2do. Simposium de Gráfica

Medios digitales aplicados, Zacatecas, México, 2004

Museo Grabado Manuel Felguérez

### 1.3.2 Gráfica del 68

La historia del arte gráfico en México ha sido fructuosa, formalmente las exposiciones de obra gráfica se empezaron a dar de 1968, a pesar de que se pensaba que esta disciplina comenzaba a extinguirse, las exposiciones permitieron la reflexión sobre la función e importancia del grabado y que éste se involucrara con otros medios, para así romper fronteras entre las técnicas y las disciplinas, lo que a su vez le permitió que el grabado se introdujera a las artes contemporáneas.

Los artistas que se encontraban produciendo en dicho año, formaron una generación marcada por cambios sociales, económicos y culturales, por lo que, los creadores incluyeron temáticas relacionadas con su acontecer cotidiano, como la feminista y lo gay, así mismo, se introdujeron en los géneros no-objetuales como el performance o el arte correo, propiciando la intervención en espacios públicos. Los artistas dejaron la restricción museística y burguesa para llegar a la clase media y en ocasiones al proletariado.

El movimiento estudiantil del 68 retoma el grabado como medio de comunicación masiva y eficaz, por la facilidad de multiplicación de las imágenes que ofrecía, se emplearon volantes que contenían las nuevas ideas y críticas sociales de la época, la necesidad de una comunicación rápida, contundente, directa y abajo costo, obligaron a la búsqueda de nuevas técnicas de reproducción sin pasar por alto las cualidades estéticas. El discurso político definió los temas que se incluían en los volantes, sin afectar ni limitar la capacidad creativa de los grabadores de oficio, en cambio, sí fomento a los grabadores espontáneos, pues no existía diferencia entre unos y otros, ya que los objetivos eran claros: captar la atención a través de la imagen para después pasar al texto. Se comenzaba a usar todo tipo de recursos, se buscaba la economía de elementos y una mayor depuración, técnicas artísticas innovadoras pronto constituirían una gran posibilidad para la gráfica.



¡LIBERTAD  
DE EXPRESION!

MEXICO 68

La gráfica del 68 retoma además del trabajo colectivo en taller, la mayor parte aprendido en el Taller de la Gráfica Popular, algunos elementos compositivos, elementos de expresión y planteamientos propios de la técnica del grabado en linóleo, la cual fue prolífica, tanto en el trabajo de dicho taller como en el exterior. Por otro lado, se encontraban los grabadores que habían comenzado a experimentar con técnicas contemporáneas a la mano, como la electrografía, en harás de poder llevar a más gente las ideas del movimiento se comenzaron a utilizar las fotocopias como discurso plástico, los mimeógrafos como técnica de inducción manual que utilizaban los grabadores experimentados, además de la experimentación con el fotograbado, la serigrafía y el offset a partir de transferencias de fotografías a las matrices.

Las influencias artísticas eran notables dadas las circunstancias que se presentaban, y por las que no era posible la difusión de las obras de autores de renombre, no obstante, después se exigirían las autorías correspondientes, dado el cese de determinadas represiones y represarías gestadas en el movimiento del 68.

Las nuevas técnicas ponían en tela de juicio los principios técnicos del grabado, la distribución de la obra, así como la respuesta de las instituciones culturales ante las nuevas manifestaciones visuales. Del mismo modo, y en gran parte por la reflexión del movimiento y la censura que dejó el aparato gubernamental, las instituciones cerraron las puertas a las recién creadas técnicas, y los artistas comenzaron a buscar y crear espacios alternativos de expresión.



### 1.3.3 La Gráfica en los setenta

En la década de los setenta el trabajo colectivo y politizado caracterizó a México, las imágenes artísticas se reubicaron en espacios alternativos fundados por miembros de la generación de "Los Grupos", como: *Suma*, el *Colectivo*, *Proceso pentágono*, *Taller de Arte e Ideología*, *Grupo Germinal*, *Mira*, el *Taller de Producción e Investigación Gráfica* de Carlos Olachea, el No Grupo, entre otros. El trabajo gráfico de estos y algunos otros artistas individuales, se distinguía por los cambios en sus modos de ejecución, como se mencionó en el punto 1.2.

La *neográfica* surge como concepto en 1972, al romper fronteras y purismos que generaron la hibridación de técnicas, temáticas y lenguajes, que a su vez convivieron con técnicas tradicionales<sup>1</sup>; experimentaron con fotocopias heliográficas, mimeógrafo, plantillas y otros medios económicos para la reproducción masiva de imágenes, la constante búsqueda de nuevas técnicas, soportes y formatos, produjo obras difíciles de definir, pues eran también, prácticamente clonaciones disciplinarias entre escultura y pintura, pintura y fotografía, gráfica y pintura...

Por lo económica que resulta, la serigrafía fue utilizada en esta época por un sin fin de creadores, por ejemplo, el *Equipo Crónica*, la utilizó junto con la fotografía, sumando todo tipo de recursos gráficos y tipográficos que tenían a la mano, creando composiciones dinámicas con altos contrastes para impactar al espectador.<sup>2</sup>

Así mismo, los artistas utilizaron la fotocopia en la producción gráfica como un medio alternativo, a esta forma de trabajo la llamaron *electrografía*, como signifiante de una postura política y creativa, pero



*Burócrata (con portafolio de la niña) s.f.,*

Laca y acrílico/papel.

65x50 cms.



**Equipo  
Crónica**

<sup>1</sup> Apud., Manuel, Loiza, Jiménez, Coord.; *Gráfica actual*, AUM-I, México, 2000, p. 51

<sup>2</sup> Apud., Juan, Martínez, Moro; Op.Cit., p. 13

sobre todo, contestataria a los acontecimientos de la década; aunque a decir verdad, tanto en sus inicios como hoy en día, es un medio que ha abierto un campo para que los creadores experimentemos con la tecnología y asimilemos sus cualidades, como un lenguaje a partir de sus posibilidades expresivas. El museo Carrillo Gil fue uno de los primeros lugares –sino es que el primero- en exhibir una exposición electrográfica, la exposición colectiva titulada “*Lo hice yo primero*”, estuvo integrada por los artistas Arnulfo Aquino, David Basurto, María Eugenia Chellet, Felipe Ehrenberg, Mauricio Guerrero, Víctor Lerma, Mónica Mayer, Jorge Pérez Vega, Moisés de la Peña y Humberto Rodríguez Jardón.

En esta década Manuel Felguérez comenzó a experimentar con una computadora a la que le llamó “*La máquina estética*”, en ella trabajó con la multiplicidad del espacio, introducía información, números que generaban más números y estos a su vez imágenes, es decir, por medio de la computadora buscaba el orden dentro del caos de números e imágenes que la computadora generaba, se podría decir que en la información digital, encontraba sus elementos formales para crear imágenes, al respecto me atrevería a afirmar que Felguérez, es analógicamente el científico Lorentz Latinoamericano, ya que trabajó de manera extremadamente similar éste, quien descubrió la Teoría del Caos, como veremos en el capítulo dos, aunque claro que los intereses de Felguérez eran de índole plástico visual.

Para la XIII Bienal de Sao Paulo (1975), Felguérez seleccionó 50 diseños los cuales retrabajó, introduciéndolos en la computadora con el objetivo de crear otros diseños. En 1983 se editó por la Universidad Nacional Autónoma de México, el libro *La Máquina Estética* que contiene el proceso y las instrucciones del programa que utilizó.<sup>3</sup>

Aunque si bien es cierto, que no todos los procesos de los setenta fueron computarizados, si sirvieron para exceder los límites de diferentes disciplinas generando nuevos planteamientos estéticos, es decir, con la sentencia de Marshall Mc Luhan “*el medio es el mensaje*”, y con las



**Manuel Felguérez**

<sup>3</sup> Cf. Manuel, Felguérez, y Sasson Mayer; *La máquina estética*, México, UNAM, 1983; Véase, Mónica, Mayer, *Las galerías de autor en México: ¿trampolines o síntoma de desesperación?*, Colección Pinto Mi Raya.

investigaciones artísticas, como la de Manuel Felguérez u otras, que han rebasado los confines de su disciplina, podemos apreciar y concordar con Mónica Mayer en que “*los mensajes también nos hacen desarrollar nuevos medios*”, ya que gracias a ellos se ha generado lo que hoy conocemos como performance, video-arte, arte digital, multimedia, arte en CD-Rom, net-art, arte virtual, etc.<sup>4</sup>

Es importante recordar el inicio en 1977 de los Salones de Grabado, el cual duró hasta 1993, en este período, formalmente se comienza a desarrollar una valoración por críticos e historiadores en torno a la gráfica, ya que se hacen evidentes las posibilidades que ésta ofrece al aportar e incluir nuevos métodos, técnicas y tecnologías, transformando la forma y el contenido y posibilitando nuevas y múltiples lecturas de la imagen, al mismo tiempo que se crean nuevas alternativas de producción.

Recordemos que *El Archivero*, grupo artístico, formado en 1979 y activo hasta 1993, estaba constituido por Gabriel Macotela, que más tarde fue parte del grupo SUMA, y por Yani Pecanins y Armando Sáenz, junto con otros artistas que colaboraban en el grupo, como Martha Helion, Marcos Kurtycz y Magali Lara.

---

<sup>4</sup> Apud., Op. Cit., Mónica, Mayer,

### 1.3.4 Gráfica de los 80's

En la década de los años 80 algunos artistas consideraron pertinente retomar temas avocados a la "identidad de lo mexicano", temáticas y materiales arraigados a tradiciones nacionales; pero sobre todo, de los objetos que tenían la marca de la producción nacional, de esta manera surge y se acentúa el neo-mexicanismo artístico, que en un principio se pensó que no tendría cabida en el mercado, y sin embargo, abrió fronteras para su consumo.

Uno de los acontecimientos nacionales que sin duda alguna han influido en el devenir del arte mexicano, y por supuesto de la gráfica; es de carácter económico, me refiero a la crisis del 82. En esta época, los artistas que incursionaban en el medio, por varias razones deseaban salir del sistema que prevalecía, y a través de una actitud e intención crítica lo lograron, agrupados en contra del carácter institucional del arte que se ejercía en nuestro país, varios de ellos salieron de galerías y de instituciones estatales, y no en buenos términos, algunos de ellos siguen en esa dinámica, por lo que han dejado casi de nombrarse, junto a lo anterior, el terremoto de 1985 fue otro aspecto importante que obligó a los artistas a buscar espacios alternativos para mostrar su trabajo, en este año surgieron innumerables organizaciones civiles y de todo tipo, incluyendo las culturales.

Los desplazamientos son destacables, por ejemplo, El Archivero abrió y cerró varios espacios y en otros momentos se convirtió en nómada, por medio de él se organizaron exhibiciones de sus trabajos plásticos en museos y galerías de Estados Unidos y Latinoamérica, su producción se enfocaba, principalmente en libros de artista y objeto, así como en carpetas gráficas. De igual manera, *La Agencia*, fundada en 1987 por Adolfo Patiño del grupo *Peyote* y la *Compañía*, formó parte de esta dinámica hasta 1993. Era un espacio que se mantuvo con gran vitalidad, estaba abierto a los artistas jóvenes y a géneros como la instalación y el arte objeto. Néstor y Héctor Quiñones, en 1988, forman *La Quiñonera*, este espacio,



**Gabriel Macotela**



**Magali Lara**  
*El poder del tacto*

Monotipo  
59x55.3 cms  
2001

centro de reventón, discusión y trabajo, vio surgir a varios de los artistas que hoy han adquirido mayor renombre como Gabriel Orozco, Diego Toledo, Mónica del Castillo, Claudia Fernández, Rubén Ortiz, entre otros.<sup>1</sup> *Pinto mi raya*, es otro espacio similar fundado por Mónica Mayer y Víctor Lerma, en 1989, para presentar exposiciones que no tenían cabida en galerías comerciales o museos.

Con el objetivo de promover y divulgar dentro y fuera del país, la obra gráfica de los artistas mexicanos, en diciembre de 1986 se crea el Museo Nacional de la Estampa, con él se abren las puertas a todas las tendencias estéticas de nuestra plástica, como también, se difunden las experiencias de los productores contemporáneos que han traspasado los límites de la estampa tradicional con el uso de diversos materiales, técnicas y procedimientos. El museo se ha proyectado como un centro de información y de investigación imprescindible para la vida cultural del país, ya que se ha especializado en la conservación, documentación, investigación, así como la transmisión y exposición de su material, este acervo permite conocer el proceso histórico de la gráfica en México; desde el grabado prehispánico y el colonial de 1530 a 1780, hasta al del siglo XIX, con lo que respecta al grabado moderno y contemporáneo, están representados en una breve reseña histórica de la estampa en el siglo XX; el resurgimiento de la gráfica de 1922-1960, nuevas alternativas de 1960, hasta la última bienal de gráfica y neográfica. La colección del museo se ha integrado por donaciones del Museo de Arte Moderno, la Oficina de Registro de Obra, la Coordinación Nacional de Artes Plásticas, y del Taller de Gráfica Popular, la actual Escuela de Artes Gráficas CETIS núm. 11, coleccionistas y artistas, tanto nacionales como extranjeros.

El Munae ha expuesto el trabajo de artistas como Leopoldo Méndez, David Alfaro Siqueiros, Demian Flores Cortés, Richard Serra, Manuel Álvarez Bravo, Mario Benedetti, José Guadalupe Posada, por mencionar algunos. Entre las exposiciones más recientes destacan: *Conjeturas*, obras de la colección del taller del Antiguo Colegio Jesuita; *Páztcuaro*, en la que participaron Francisco Castro Leñero, Roberto Turnbull, Manuel Marín, Mónica Sotos; *Vlady*, trayectorias para un autorretrato; *N26° 39 W103° 44*, de Andrea Di Castro; *Estampa Popular Novohispana*, de Montserrat Galí Boadella; *Gráficos y*



**Nunik Sauret**

*Signo (a)*, 2002,  
Aguantinta, tush y craquelado  
25x25 cm

<sup>1</sup> Véase, Mónica Mayer; Op. Cit.

*Señales, ensayo de imágenes, comparativo de la era gráfica y la visual*, de varios artistas; *Botánica*, de Jan Hendrix y Miguel Ángel Blanco, entre otras.

Lo anterior evidencia que en esta década se presentaron reacciones ante los acontecimientos reales. El trabajo artístico presenta diversos efectos, por ejemplo, reacciones en contra del movimiento conceptual artístico que había imperado, de manera que se volvieron hacia una tendencia de lo subjetivo, expresando vivencias y concepciones personales, constituyendo un cambio del afuera hacia dentro, es decir el mundo interior del artista. Fue entonces cuando se comenzó a hablar de las "mitologías individuales".<sup>2</sup> La apertura y libertad en la gráfica de esta década intenta contrarrestar el sentido de una lógica alienante y perturbadora sobre la naturaleza humana, avocada a distanciar al sujeto de las posibilidades de conquistar experiencias y formas de individualización personales. Tanto grupos como artistas que trabajaban de forma individual, se caracterizaron por un fuerte interés en la investigación a través de la experimentación, ¿su estrategia? Prueba-error, este modelo los llevó a conocimientos específicos. Para finales de la década, diversidad en modas y consumismo, permearon los modos de vida, dinámicas en torno a la abundancia y acumulación, enmarcaron las piezas de Mariano Paredes y de Parraguirre, por ejemplo; las obras de estos grabadores en los 80's, estaban constituidas por la abundancia y acumulación de formas, colores, que coincidía con recursos propios de su época, piezas resueltas con sumo cuidado, que alcanzan equilibrio y controlan el desborde, que se pudiera esperar.<sup>3</sup>



**Rubén Ortiz Torres**  
*Sin título, 1998*

Medidas del área de impresión: 64 x 46.4 cm.  
Litografía mejorada tonalmente.  
Carpeta Nopal Photo.

Colección Museo Nacional de la Estampa

<sup>2</sup> Catálogo *Gráfica de Bolsillo*, Pinacoteca 2000, Presentación de José, M., Springer.

<sup>3</sup> Apud., Raquel, Tibol; *Gráficas y neográficas en México*, México, UNAM, 1987, p.261

### 1.3.5 Gráfica de los 90 hasta nuestros días

Dentro del panorama de fin de siglo XX, diversas fracturas alteran el devenir del acontecer humano, el derrumbe de paradigmas metahistóricos produjo vertiginosos movimientos en diferentes áreas del conocimiento humano. En México, la lógica neoliberal suma y aísla procedimientos que involucran y en los cuales se involucra el ámbito artístico. El tránsito de simultaneidades en las cuales se puede considerar el paso de la modernidad a la posmodernidad, atravesado por las nuevas tecnologías.

Fue una década de transición en donde es posible detectar trabajos interesados en incorporar las posibilidades que ofrecían los nuevos medios. El análisis efectuado desde distintas disciplinas hacia su aquí y ahora específico, revela posturas de parte de los creadores, que intentan actualizar y proyectar al grabado a partir del análisis estético y conceptual, con base en criterios de idiosincrasia e idoneidad, así como un retorno hacia lo narrativo y lo simbólico. Lo narrativo manejado desde una perspectiva romántica, caracterizada por el ahínco en un sentimiento de libertad y expresividad total, fundada en procesos de fragmentación, reciclaje y resignificación; y el simbolismo manejado junto con temas relativos a la propia identidad, la creación de símbolos correspondiente a un reencuentro con el pasado reciente y remoto. Características que, por supuesto no son nuevas, sin embargo, marcan una revisión necesaria de lo que es el arte en tiempo de crisis y cambio, a partir de la comparación entre lo que ha sucedido con los ideales y las estrategias para lograrlo.

Los noventa fue definida por algunos como: *La década digital*, periodo en que los medios electrónicos adjetivaron a la sociedad en que vivimos, ya que cambiaron la percepción del arte y las concepciones culturales sobre la imagen.



**Perla Krauze,**

*Paisaje*, 1999.

laminated lead/aluminum sheet/twigs/flowers  
/stones casted in aluminum/wood/water,

118 x 118 x 118

Los medios electrónicos aparecieron como una herramienta globalizada y utilizada en

los más diversos ámbitos, modificando sensiblemente nuestro modo de comunicarnos, y por lo tanto de representar.

La modalidad de la neográfica, fotocopias, ampliaciones, reducciones, reproducción de imágenes a partir de fotografía tradicional intervenidas con tecnologías digitales, son técnicas abordadas y recurrentes en la elaboración de imágenes de este período. Los artistas se apropiaron de los medios digitales con la idea principal u objetivo de integrar el uso de nuevas tecnologías con habilidades de *intervenir, interpretar, retocar, distorsionar o reproducir imágenes*, para lograrlo se hizo hincapié en el ensayo, la experimentación y la posibilidad por medio del eclecticismo y de la interdisciplinariedad imperantes en el fin de siglo, sumando recursos como la transferencia, transformación, manipulación, reubicación y cuestionamiento de la imagen, tanto bidimensional como tridimensional.<sup>1</sup>

La mezcla entre disciplinas produce modos de hibridación como estrategias y espacios de interconexión, la gráfica mexicana contemporánea los toma como propuestas que transitaron y transitan de las técnicas más tradicionales y autónomas, a las mixturas propias del arte actual, el lenguaje gráfico se transformó a partir de los nuevos medios técnicos y su multiplicidad, su lugar ahora, ya no es como simple reproductor de una imagen, sino como elemento generador de la misma. El mestizaje técnico entre serigrafía, litografía, agua fuerte, aguatinta, relieve y collage, fue posible gracias a la existencia de principios básicos comunes a todas las técnicas, como es la del carácter intermedio y virtual de la matriz y de la imagen en ella contenida, que permiten al creador adaptarla según convenga al espacio-tiempo, creando un entramado de calidades y una superposición de planos, así como también en los elementales principios de yuxtaposición y superposición, que subyacen en toda técnica de impresión y transferencia, mismos que están relacionados con las impresionantes y complejas construcciones del arte contemporáneo. La integración de todos o varios lenguajes gráficos, posibilitan aun más, al creador la selección y reutilización de imágenes, propias o ajenas para crear y preponderar al collage en su máxima expresión, por lo que, estos medios y recursos son la herramienta emblemática de la posmodernidad.



**Alejandro Pérez Cruz**

*Sueño la respuesta*

Obra negra

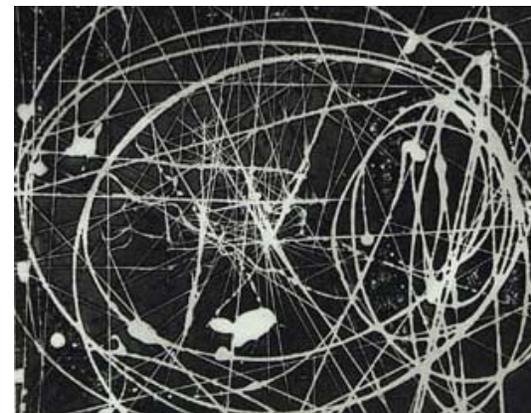
Neográfica

<sup>1</sup> Apud., Juan, Martínez, Moro; Op.Cit. p.129

Es destacable que en 1990 PINACOTECA 2000 conjuntó colecciones de obra gráfica que integraron una selección de las propuestas, heterogénea por la variedad de autores reunidos y por las técnicas utilizadas, reflejaba la pluralidad de la idea y la expresión. A principios de los años noventa Mónica Mayer y Víctor Lerma, forman la galería *Pinto mi raya*, espacio donde comenzaron a organizar proyectos de producción de electrografía. A través de patrocinios y becas, realizaron una serie de proyectos y carpetas utilizando diferentes técnicas como la fotocopia láser a color. Uno de los proyectos fue nombrado *Mímesis*, organizado en 1991 con el patrocinio de Canon. La carpeta incluyó obra de 25 artistas de diferentes generaciones, empezando por Gunther Gerzso, 50 años mayor que el más joven de los participantes, César Martínez. La obra fue realizada en la fotocopiadora CLC500, que acababa de llegar a México, así como otros, como *Aquerotipo* realizado con la impresora Iris.<sup>2</sup>

En 1993 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, se organizó el Encuentro *Otras Gráficas*, que concluyó con un coloquio en la Academia de San Carlos y una muestra en el Museo Carrillo Gil. El Museo de Arte Carrillo Gil inició en 1994, en coordinación con la Galería Pinto Mi Raya, una serie de micro-exposiciones con diferentes artistas. La propuesta "*Gráfica Periférica*" consistía en usar espacios en el museo a manera de piezas del mes, para exponer obra gráfica realizada con procesos electrográficos.<sup>3</sup>

Para la segunda mitad de los noventa, la asequibilidad de los medios electrónicos permite que muchos creadores mexicanos comiencen a trabajar de lleno en propuestas gráficas digitales, época decisiva para la gráfica digital.



**Enrique Luft**

Sin título,

s.f. Aguafuerte y aguatinta

<sup>2</sup> Véase, *Arte digital en México*, en, Mónica Mayer; Op. Cit.

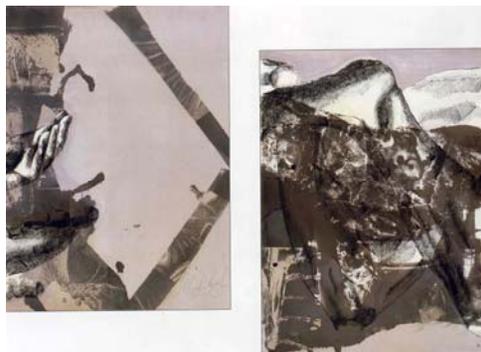
<sup>3</sup> Cfr., *Encuentro otras gráficas*, 1993, División de estudios de Posgrado. ENAP-UNAM.

Recordemos que Andrea di Castro elabora el proyecto titulado *Gráfica monumental con tecnologías globales*, en el cual creó dibujos a partir del registro de sus movimientos sobre el paisaje.<sup>4</sup>

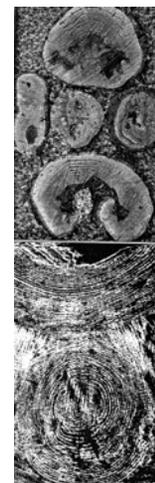
En los primeros años del siglo XXI, se sigue percibiendo una actitud e interés por mezclar medios y técnicas con el objetivo de conseguir nuevas calidades, efectos y aún conceptos, las distintas técnicas, tecnologías y recursos son, para el creador, elementos que enriquecen su lenguaje y que con su potencial combinatoria, pueden llegar a lograr la innovación. La fenomenología del grabado y la gráfica así como sus características plásticas, participan de esta dinámica, por lo que en las últimas décadas se han podido liberar de los condicionantes históricos que durante siglos los han mantenido en una ambigua situación en el campo de las artes. Aunque a decir verdad, su liberación no se ha podido concretar por completo, ya que sus características más arraigadas son de índole cuantitativo y ejercen una influencia muy marcada tanto en la praxis como en las cuestiones teóricas, mismas que no permiten profundizar en ellas, sin embargo, actualmente el grabado y la gráfica conservan cierta autonomía al respecto de otras disciplinas artísticas, por su enfatizada y estrecha relación de ciertas categorías y dimensiones estéticas.



**Gustavo Monroy**  
*Blind 2 [KOSICE]*,  
Fotograbado  
55 x 69 cm.  
2002



**Miguel Ángel Rivera Ortega**  
*Agonía* (políptico de 4 impresiones)  
Monograbado, litografía y dibujo  
74 x 224 cms.  
2001



**Miguel Ángel Blanco**  
*Libro No. 831*  
*Quercus Sanex Ilex*  
4 pág. de papel japonés  
Serigrafía con anillos de árbol.  
40 x 60 x 54 cms.  
Caja con rodajas de encinas  
pirograbadas,  
Granito, amentos de plátano,  
cera y resina.  
Colección del artista. Madrid  
2002

<sup>4</sup> Op.Cit., Arte digital en México.

#### 1.4. El pensamiento binario en el Arte como categoría de valor

El mundo y su naturaleza han sido presentados por el ser humano por medio de complejos binarios manifestados como antinomias, ambivalencias, antítesis, conflictos, dicotomías, antagonismos, dualidades, disyuntivas, alternativas e incompatibilidades. El pensamiento binario ha sido utilizado por el ser humano, como el principal recurso que tenemos para lograr un ordenamiento comprensible del mundo que nos rodea. Más que un simple análisis comparativo o superación de contradicciones y afinidades, es un proceso complejo, que parte de una problemática de integración de fenómenos mentales, tales como: la distinción, la conciliación, la superación, la evasión, la selección, la contemplación, la suplementación, la decisión, la negación, la afirmación, el conflicto y la opción, mismas que permiten advertir semejanzas y diferencias, entre fenómenos que tienen una apariencia lejana o cercana, lo cual nos orilla a pensar que existen formas subyacentes que permiten las relaciones binarias.<sup>1</sup>

Los complejos binarios abruma la existencia consciente del ser humano por que a pesar de presentar variaciones en su forma, la estructura permanece inmutable, me parece interesante mencionar algunos como: *forma y esencia*; determinismo e indeterminismo; *ciencia y filosofía*; causal y casual; *percepción e intuición*; concepto e imagen; *objetivo y subjetivo*; creatividad y pasividad; *solución y alternativa*; deducción e inducción; *bello y feo*; progresista y retrogrado; *convergencia y divergencia*; infinito y finito; *cuántica y relatividad*; sólido y fluido; *inercia y aceleración*; reversible e irreversible; *diacrónico y sincrónico*; análisis y síntesis; *construcción y destrucción*; **aceptación y rechazo**; **transitorio y definitivo**; **límites y exceso**; **cualitativo, y cuantitativo**; **totalidad y parte**; **sistema y alrededores**; **orden y caos**; **detalle y fragmento**; **simple y complejo**; *principio y fin*.

---

<sup>1</sup> Véase; Eduardo, Cesarman; Orden y Caos. El complejo orden de la naturaleza, España, Guernika, 1982, p. 512

Quizá no cometamos una arbitrariedad al mencionar que gran parte de los individuos, grupo o sociedades, se manejan con el pensamiento binario, éste está constituido, entre otros factores, por valores que son considerados sustancialmente como *atributos* que corresponden a determinados discursos que conllevan en sí mismos categorías. Aunque existen diversas categorías de valor, ya desde Aristóteles éstas pueden calificarse como apreciativas, característica que les da un sentido de bimodalidad, pues al ser apreciativas son inestables, es decir, las categorías, la mayoría de las veces, al excitar un sistema ordenado lo desestabilizan, lo someten a turbulencias y fluctuaciones, y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión y juicios de valores; la categorías de valor no intervienen en los fenómenos por sí solas, si no en compañía, por medio de un juicio de valor que rechaza o le da atribuciones a un fenómeno, transfiere dinamismo, por su capacidad de construir incertidumbre, complejidad y variabilidad de actitudes. Por ejemplo, como lo menciona Calabrese *“un juicio estético se acompaña generalmente por un juicio ético o pasional o morfológico y viceversa, así mismo se puede decir que no sólo atribuye determinados valores, sino también homologaciones entre diversas polaridades de valoración”*<sup>2</sup>

Todas las categorías pueden ser presentadas de diferente manera, y así mismo, pueden ser revestidas por valoraciones estéticas, pues pueden combinarse entre ellas de manera simultánea o sucesiva, posibilitando la formación de una estética. Como mencioné anteriormente, las categorías de valor obedecen a discursos determinados, en la siguiente tabla se puede visualizar las funciones del sistema de categorías.

CATEGORÍA	JUICIO SOBRE	VALOR POSITIVO	VALOR NEGATIVO
Morfológica	Forma	Conforme	Deforme
Ética	Moral	Bueno	Malo
Estética	Gusto	Bello	Feo
Timica	Pasión	Eufórico	Dsifórico

<sup>2</sup> Omar, Calabrese; El Lenguaje del arte, España, Paidós, 2003, p.39

Podemos observar que las categorías se encuentran en la primera columna, el objeto de juicio en la segunda y en la tercera y cuarta se sitúan los polos de la disyunción de categorías. Aunque las categorías de valor contienen positivos y negativos, aquí el valor está considerado únicamente por su posición, porque sólo marca las ubicaciones según el eje de posición de los dos términos, positivo o negativo, los cuales no necesariamente son valores determinados, sino que están sujetos a cambios según el juicio de valor.<sup>3</sup>

Para el análisis del complejo ordenamiento de las categorías, he escogido los siguientes complejos binarios que, de algún modo, contienen ciertas características generales relacionadas con las leyes de la termodinámica y otras con los sistemas de la relatividad y con los conceptos de orden y caos.

### **Orden y Caos**

La historicidad del mundo occidental, desde sus orígenes, conlleva tanto en su pensamiento filosófico, como científico, la noción de los dos conceptos: orden y caos, mismos que se contraponen entre sí, por la manera en la que se manifiestan, ya que el primero se presenta como regla, causa, cosmos, finitud, etc., y el segundo como desorden, irregularidad, azar, caos, indefinido. Estas concepciones ayudan a describir, interpretar y explicar los fenómenos sucedidos, o bien, prevenirlos a partir de entender su causa y hallar su recurrencia. Las disciplinas científicas y las humanísticas, la mayoría de las veces, han producido teorías unificadas del orden y teorías unificadas del desorden.

Calabrese menciona que existen por lo menos tres posiciones clásicas dentro del pensamiento occidental para definir *orden*. La primera podríamos llamarla: “idea del origen o del fin” de los fenómenos; y consiste en imaginar el orden como un principio de regularidad que se supone a uno distinto originario, o al contrario, como una condición que tiende a la disolución final, a la absoluta equi-probabilidad de los fenómenos. Toda la filosofía presocrática imaginaba el orden del cosmos como derivado de un caos originario. La segunda posición es, en cambio, más determinista; consiste en pensar en que cualquier

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*, Omar Calabrese, pág. 41

fenómeno se rige por un orden necesario; sólo la falta de información suficiente nos impide vislumbrar aquel orden. La tercera posición es más relativista y difuminada, así como más contemporánea; consiste en pensar que los principios de irregularidad, causalidad, caos, indefinido, dependen del hecho de que la descripción de un fenómeno, es inmanente al sistema de regencia en que lo insertamos.<sup>4</sup>

La apreciación del orden y el caos existentes en el sistema-sociedad o en algunos de sus segmentos, puede hacerse mediante la aplicación de categorías, lo que permite una proximidad mayor a la realidad. El orden y el caos, incluso en sistemas tan complejos como lo pueden ser un organismo biológico y la sociedad, ya son cuantificables y no simples apreciaciones subjetivas; por medio del estudio de sus categorías nos podemos percatar, de acuerdo a su reflejo, de los cambios en las mismas.

### Sistema y alrededores

El término sistema proviene del griego *syn e istemi*, que significa **con** y **coloco**; generalmente se utiliza para designar un conjunto de materia y de energía o bien, un conjunto de ideas. Un sistema se refiere a una entidad que puede ser de naturaleza física o conceptual, integrada por partes independientes. El sistema es el objeto de nuestro interés particular y todo el resto del Universo constituye los alrededores del sistema. La identificación de un sistema es, pues, tan solo la abstracción mental de una parte de la realidad material de la naturaleza. La apreciación del sistema de los alrededores necesariamente requiere establecer fronteras.

Al definir un sistema es necesario establecer sus límites, definir si su frontera le es perteneciente, o bien, si se integra con sus alrededores. La decisión de ubicar la frontera, ya sea como partes del sistema o de los alrededores, depende, las más de las veces, de la participación de la frontera en las propiedades del sistema. Es preciso mencionar que la frontera y los alrededores, tanto cercanos como lejanos, siempre comparten propiedades con éste; nunca hay una separación absoluta de propiedades entre el sistema y su frontera como se puede plantear a nivel teórico<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 133

<sup>5</sup> *Apud.*, Eduardo Cesarman, *Op.Cit.*, pp. 435-436

## Cualitativo y Cuantitativo

Cuando un sistema se ordena y se reordena por lo general crece. Lo que define el crecimiento es el cambio cualitativo, no el cuantitativo. El cambio cuantitativo es una condición necesaria pero no suficiente, para que se dé el crecimiento por cambio cualitativo. Un crecimiento fundado en aumento cuantitativo resulta ser homogéneo, amorfo y caótico; por ejemplo, el Universo es un sistema cerrado, es posible que en él opere un cambio cuantitativo, de ahí su tendencia a un cambio cualitativo, hacia el caos. El crecimiento verdadero, el que resulta de un ordenamiento del sistema y de una disminución caótica, se lleva a cabo mediante el proceso continuo de innovación. No importa el que se ignore que dicha innovación es el resultado del azar, de una tendencia teológica, de la casualidad o de la dialéctica. El hecho está en que la innovación misma, refiere el crecimiento cualitativo de un sistema.<sup>6</sup>

¿Qué es lo que define a la innovación de la cual depende el crecimiento cualitativo del *sistema gráfica*, hacia niveles de mayor ordenamiento y de menor caos? En un principio, es obvio el crecimiento del *sistema gráfica*, en lo que respecta al aumento teórico conceptual y al aumento de métodos y recursos técnicos y materiales, presentes en forma de bienes de todas clases, que los creadores integran al sistema. El aspecto cualitativo y no cuantitativo de un creador, está dado por el simple hecho de que la pérdida de él, es siempre la pérdida irreparable de una idea, de un concepto irremplazable. En este sentido cada artista puede ser constituyente de una innovación cualitativa, lo mismo que una obra gráfica. La obra gráfica no es una parte cuantitativa como sí pueden serlo los demás productos. El aumento del número de obras tendría que ser un proceso de ordenamiento cualitativo, pues cada una constituye una aportación singular, así como un factor particular de ordenamiento. En este sentido, el concepto de progreso en cuanto a la gráfica, tendría que estar fundado en una serie de ordenamientos y reordenamientos basados en el crecimiento cualitativo y cuantitativo, lo cual abordaré de modo más extenso en el Capítulo II.

---

<sup>6</sup> Apud., *Ibíd.*, pp. 444-446

## Parte y Totalidad

La filosofía maneja la idea del *todo* o totalidad o globalidad y la idea de *parte* o porción o fracción como una dialéctica, ya que mantienen una relación de reciprocidad e implicación, es decir, una no se explica sin la otra. La idea del *todo* o entero o sistema o conjunto, contiene la idea del elemento o fragmento o detalle o de la porción etc. Sin embargo, tal presuposición se hace intangible si prescindimos de una de las partes, ya que en su conjunto, es posible el ejercicio de un criterio de observación.<sup>7</sup>

Cualquier sistema que existe en la naturaleza está formado por partes, cada una de éstas pueden ser consideradas como otro sistema, que a su vez, estarán formados también por partes y así sucesivamente; de esta manera se van integrando sistemas cada vez más complejos, heterogéneos y diferenciados. Por lo general, entre más grande es un sistema, mayor es su complejidad, puesto que es resultado de un mayor número de agregados. Cada sistema obedece a sus propias leyes o lenguaje, dependiendo del arreglo de las partes que lo componen. Si un sistema de mayor jerarquía resultara de un simple agregado de partes, las leyes que lo gobernarían serían las mismas de las partes, pero esto no acontece así. Sin embargo, es preciso insistir en el hecho de que los nuevos arreglos, si bien aportan sus propias leyes al nuevo sistema de mayor jerarquía, no cancelan las leyes correspondientes al comportamiento de las leyes que lo integran.

Una equivocación frecuente es la que resulta de confundir el orden de una parte con el orden de la totalidad. Es decir, el micro-orden con el macro-orden. Por lo mismo, es difícil organizar y racionalizar un segmento cualquiera de un sistema que se encuentra desorganizado y sumergido en el caos, arrojándolo a un criterio de irracionalidad. Los sistemas más ordenados son aquellos cuyas partes son diferentes y que, conservando y respetando su individualidad, son capaces de integrarse para formar un sistema sumamente complejo y heterogéneo.

---

<sup>7</sup> Op.Cit., Omar Calabrese, p. 84

## Detalle y Fragmento

Fragmento es una derivación del latín *frangere* que significa *romper*, del mismo término derivan también fracción y fractura, que constituyen una parte respecto a un todo. El modo en que se utilizan depende de la temporalidad que mide una ruptura, es decir, el fragmento es sucesivo a ruptura y se maneja con el objeto de romperse; la fracción es la acción de dividir. De la categoría parte y todo, el detalle y el fragmento manifiestan una polaridad llamada *parte*, de modo que al introducirla se crea como otra categoría llamada detalle y fragmento.

La categoría “puede ser investida ulteriormente por valores estéticos y da lugar a poéticas que en conjunto favorecen la excepcionalidad de una obra, la construcción de sus partes y la emergencia de un detalle o la construcción de un fragmento (la obra como fragmento, o las partes de la obra como fragmentos.)”<sup>8</sup>

Gracias a la tecnología y a los sistemas de comunicación de masas, hoy en día, existen renovadas maneras de entender el detalle y el fragmento, porque por medio de ellos nos enteramos sobre cierto gusto de una cultura o época al construir estrategias textuales, sea de género descriptivo, como de género creativo.

Los artistas contemporáneos, desde el punto de vista creativo, producen obras-detalle u obras fragmento; la noción de divisibilidad de una obra o de un objeto cualquiera, está presupuesto por la posibilidad misma de nombrar algo como detalle o fragmento, construido por la diferenciación entre al menos dos tipos de divisibilidad: el corte o ruptura.

Refiriéndose al término *detalle*, éste deviene del latín y más tarde del francés renacentista “*detail*”, el cual significa “*cortar de*”; implícitamente presupone un sujeto que corta un objeto, lo cual implica, también, un “cortarse” que significa cortarse a sí mismo. De cualquier manera, la acción de cortar subraya el hecho de que el detalle es realizado por un individuo a partir su punto de vista, objetivo o subjetivo, y por el cual puede explicar la razón del detalle y justificar su función. El detalle puede ser una manera de enfocar el discurso, es decir por detalle o detalles. La diferencia entre detalle y

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 97

fragmento, radica en una postura de oposición entre caso y causa, mientras que el detalle puede ser parte de una ruptura en un discurso histórico, y expresa una geometría tradicional plana y regular, en cambio el fragmento es una forma de enunciación, una geometría fractal.<sup>9</sup>

### **Aceptación y Rechazo**

Para lograr un ordenamiento heterogéneo de un sistema, es necesario, aceptar entre sí, partes individualizadas, pero no basta con que éstas, sean distintas y diferentes entre sí. La interacción entre las partes sólo es posible cuando una parte acepta a las demás y es, a su vez, aceptada por el resto, es decir, cuando todas se aceptan entre sí, quedando aceptadas dentro del sistema. Lo que ha sido rechazado por un sistema se separa de él y deja de interactuar con las partes restantes. Cada sistema contiene fuerzas que mantienen a las partes integradas.

Toda fuerza que tiende a la aceptación y a la integración de las partes propias constituye al ordenamiento del sistema y toda fuerza que tiende al rechazo da lugar a la desintegración, el caos y el aumento de la entropía del sistema. La participación es progresiva, se logra paso a paso.<sup>10</sup>

### **Transitorio y Definitivo**

El cambio es dinamismo, producto del movimiento, del continuo fluir de la materia y de la energía, por ello constituye una de las características fundamentales del Universo; todos los sistemas de la naturaleza se encuentran en un proceso de cambio en función de las fuerzas que, tanto intrínsecas como extrínsecas actúan sobre ellos. Las fuerzas que actúan sobre un sistema y que lo hacen cambiar, provienen fundamentalmente, de sus alrededores, sin embargo las fuerzas que se generan dentro de un sistema influyen sobre los alrededores y los modifican. Existe un continuo intercambio, en ambos sentidos, entre los sistemas y sus alrededores, de manera que la transformación de ambos es siempre recíproca. El dinamismo constituye la estructura de un sistema sin el cual no se podría alcanzar el orden.

---

<sup>9</sup> Apud., *Ibíd.* pp. 86-89

<sup>10</sup> *Op.Cit.*, Eduardo, Cesarman, p. 455

Todo cambio o evolución o revolución que deja de serlo, que se estanca dentro de cualquier forma estructural, por ideal que ésta sea, se hace vulnerable. Es necesario que la estructura de los sistemas evolucione hacia formas cualitativamente superiores de ordenamiento. La evolución plantea un proceso en el que el orden estructural es sustituido y superado.<sup>11</sup>

### Límites y Exceso

La cultura se puede considerar como una organización de sistemas heterogéneos; suponiendo una idea de estructura y una distribución del conocimiento en sistemas y subsistemas, misma que da una idea de espacio local y global, se supone también que dentro de ese mismo espacio debe de existir un “confín” como lo nombra Omar Calabrese, en su libro *La era neobarroca*. El autor lo explica de la siguiente manera:

EL confín de un sistema hay que entenderlo en sentido abstracto: como un conjunto de puntos que pertenecen al mismo tiempo al espacio interno de una configuración y al espacio externo. Desde el punto de vista interno, el confín no forma parte del sistema, pero lo delimita. Desde el punto de vista externo, el confín forma parte de lo externo, sea o no sea, a su vez, un sistema.<sup>12</sup>

De modo que lo interno y externo están filtrados en sus relaciones por el confín, por medio de él todos los elementos externos de un sistema son filtrados, o bien, se llevan a través del confín para convertirlos en elementos de un sistema, pero de manera coherente. Sin embargo, un sistema cerrado contiene un perímetro, por ende un centro, que es el organizador del sistema, Rudolph Arnheim en su libro *El poder del centro*, menciona que no es necesario que el centro coincida con el medio; esta idea posibilita que se genere otro tipo de organizaciones en los sistemas, es decir, un sistema que pueda estar formado por varios centros, o bien, un centro colocado cerca del confín, las simetrías o asimetrías de este tipo de sistemas producen una organización que puede caer en una tensión por medio de los puntos comunes, ya sean internos o externos.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Apud., *Ibíd.*, p. 467

<sup>12</sup> Op.Cit., Omar Calabrese, p. 64

<sup>13</sup> Véase, Rudolph, Arnheim, *El Poder del Centro*

El exceso sugiere que se ha superado un límite, ya que el término proviene del latín *excedere* y significa *ir más allá*. El exceso se presenta como un elemento estabilizador al superar un límite o un confín. Está determinado como tal, por el sistema con el que intente relacionarse, es decir, todo aquello que un sistema no puede o quiere aceptar o absorber, aunque generalmente, los elementos externos de un sistema son a los que se les llama: excesos, y por ello son inaceptables.

El límite y el exceso son tipos de acciones culturales, pero no son necesariamente condicionantes de la experiencia humana, por ejemplo, existen culturas que dentro de una época tienen el gusto por establecer normas y otras que por necesidad o placer rompen las normas existentes. Son formas diversas de entender el límite y experimentar el exceso, nuestra época se identifica mejor con la segunda, al respecto Calabrese menciona que cada vez es más frecuente el fenómeno del exceso en la cultura contemporánea, ya que hay un exceso en la estructura, en el contenido y la función de la representación, y todas ellas forman categorías de valor de diversas índoles.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Apud., Op.Cit., Omar Calabrese, p.75

### 1.4.1 Planteamiento conceptual del Desorden como Proceso Creativo

La idea de orden que se ha manejado particularmente desde la modernidad a la fecha, había venido marcando un margen externo que alejaba, cada vez más, al desorden, con la intención de eliminarlo de lo que se considera el orden de una época y cultura. Desde hace ya unas décadas, al desorden, al caos, al azar y a la irregularidad; la ciencia y la cultura los han transformado por medio de diversas teorías. Los fenómenos desordenados o complejos, son ya, tema de análisis para varias disciplinas, tanto en su sistema y manera de operar, como en la forma de su superficie y en su estructura.

En el ámbito de la ciencia se conciben como fenómenos que contienen un sistema, más o menos simple, que es susceptible a ser sometido a dinámicas que los transforman completamente volviéndolos complejos y por ende caóticos.<sup>1</sup> El desorden o la Teoría del Caos, está constituido por estas dinámicas complejas y son, al mismo tiempo, el principio mismo de las investigaciones y estudios sobre el desorden. En el ámbito de la cultura fenómenos como la creatividad, calificados como inexplicables e indecibles, se han transformado a partir del principio de complejidad; el cual, quizá, podemos relacionar de modo directo, con la idea filosófica de la deconstrucción de Jacques Derrida, presente en la cultura contemporánea.<sup>2</sup>

Con lo que respecta a procesos creativos, la teoría del caos considera el desorden como un espacio *polifónico*, éste requiere de una atención difusa, desperdigada, porque no sigue en su desarrollo una única línea de pensamiento, sino varias a la vez, las cuales se superponen unas a otras.

Entre el pensar conciente y el inconciente o espontáneo, existe un conflicto porque mientras el pensador creativo es capaz de modificarse y alternar con modalidades de pensamiento diferenciado e indiferenciado, para aplicarlas conjuntamente y llevar a cabo tareas muy concretas; el pensar conciente es muy enfocado y altamente diferenciado en sus elementos, sin embargo, cuando se

*“...intenté crear directamente formas nuevas a partir de los misteriosos ritmos que iba sintiendo en mi interior y que, tras enroscarse y entremezclarse, acababan separándose bruscamente. Fui incluso más lejos y renuncié a todo, salvo a la línea, desarrollando en aquellos meses un extraño sistema de trazos. Un estilo fragmentario –más afín a la escritura que al dibujo – fue el encargado de transmitir, a la manera de un instrumento meteorológico de alta precisión, las más ligeras variaciones de mi espíritu...”*

**Alfred Kubin**

pintor, ilustrador y grabador

<sup>1</sup> En el segundo capítulo haré referencia específica de las dinámicas del caos.

<sup>2</sup> Apud., Op.Cit., Omar Calabrese, p.134

profundiza en la imaginación y la fantasía, su estructura parece caótica por todas las multi-divisiones que contiene. Los resultados de la indiferenciación inconciente y los de la diferenciación conciente, son coordinados por el trabajo creador que revela el orden oculto que subyace en el inconciente.<sup>3</sup>

Este tipo de perspectiva no es muy aceptada, sin embargo, existen casos en donde el desorden es materia prima para crear, ya sea como discurso o como proceso, ¿Será que los artistas han visto el potencial y las posibilidades del desorden? El ataque de lo irracional contra la razón, está contundentemente desplegado en el arte contemporáneo, pareciera que es caótico, sin embargo, la mente creadora y su potencial es quien evita el desastre por medio de un orden oculto, es decir, a través de la articulación, en la cual se ponen en juego tanto técnica, discurso, como elementos espontáneos. En este sentido, es que puede trasladarse a una superficie material inconciente como parte de la creación formal. En efecto, la autodestrucción está implicada en la creatividad, pues la creación artística implica la fractura de ciertos modos “claros y lógicos” del pensar e imaginar racionalmente. Esta cualidad, quizá, pueda ser la forma en que se explique el por qué el verdadero arte tiene que ver con la tragedia. Quizá para cierta parte del público en general, el proceso primario fundamentado en la intencionalidad, pueda parecerle ordinario y caótico, pues se vale de las modalidades de la visión indiferenciada para penetrar, ordenar y configurar. Pero es a través de procesos secundarios que puede elaborarse con dicho material diversas propuestas discursivas que deconstruyan una mirada del mundo, en las cuales lo caótico ha de ser ordenado por el ego creador. El artista ha de enfrentarse en su trabajo con su propio caos, antes incluso, de la pretensión por lograr “unidad” en su obra, o lo que suele tomarse como la integración entre intención, técnica, discurso y su propia personalidad.<sup>4</sup>

La posibilidad de dimensionar los sentidos en el ámbito del arte (y no solo en este) nace de procesos en los cuales se establecen interrelaciones insospechadas e inconexas, de uniones y redes inimaginadas e inauditas, entre fenómenos sin relación aparente.



---

<sup>3</sup> Véase, Op.Cit., Anthon, Ehrenzweig, p. 10

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 21

A principios del siglo XX es que comienza ha darse un fervor por la experimentación de la forma, la locura, los desvaríos e insatisfacciones humanas, principalmente en respuesta a la situación bélica. Situaciones alquímicas en las artes visuales, unas buscando ser poesía, otras derrumbarla, tanto música, teatro, pintura como escultura, confluyeron en terrenos orgiásticos, gestando mutaciones mágicas entre las disciplinas, matizadas con estrictos racionalismos y estupendos irracionalismos. Se comenzaba a visualizar el mundo desordenado, al revés, volviendo a caer en la propia trampa, “¿Pero qué otra cosa, puesto que el hombre se espía y se define, vive controlando y verificando su imagen creada con la del espejo en donde se ve como cree y quiere verse?”<sup>5</sup>

Las tensiones y contradicciones en el ámbito del arte, han marcado profundas huellas, recordemos que ante la emergencia del arte abstracto, el cual se presentó como una respuesta a acabar con el individuo y su naturaleza, por medio de la plena destrucción de mitos personales y académicos, la excesiva racionalidad y la homogeneidad de la masa colectiva; el arte figurativo planteó medidas para que se volviera al personalismo. En este sentido, si bien el arte moderno se vio alterado por los artistas expresionistas o los fauves, los cuales a pesar de toda su “rebeldía” terminaron rescatando la figura humana participando del romanticismo social, de igual manera se refugiaron en una atmósfera simbolista y primitiva donde pudieron dar forma a los sentimientos más abstractos. Para la mitad del siglo, su influencia en cuanto a la antinormatividad crea hechos propios que resultaban desconcertantes, podríamos decir que hicieron caso omiso al criterio bergsonianiano, el cual menciona que: “el desorden es un orden voluntario”<sup>6</sup>, pues su desorden se convirtió en un desafío por sí mismo, es decir, se vuelven anti-antinormativos en su forma de trabajo.

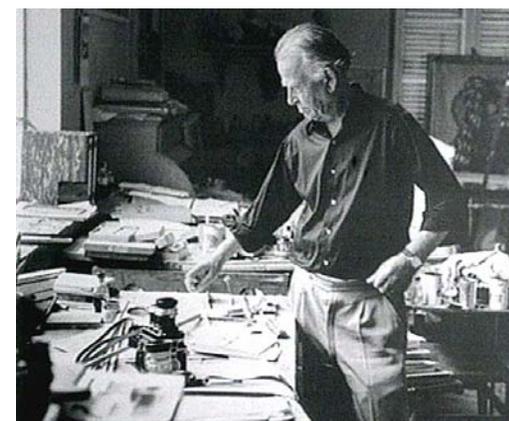
En efecto, en las décadas de los 50 y 60, las obras artísticas comienzan a ser “inenarrables”, la crítica especializada tuvo que construir criterios nuevos para poder explicar el arte de su época. Las piezas evidenciaban el acto de desenfocar todo a su alrededor, algunas con la franca intención de excitar y alterar con sus ideas e imágenes la realidad conocida, acontecimientos como el performance, el land



Otto Dix

*Gril at the mirror*

1921



Otto Dix

<sup>5</sup> Martha, Traba; Los cuatro monstruos cardinales, México, Era, 1975, p. 41

<sup>6</sup> Ibíd., p.17

art, el arte conceptual, comenzaban a generar libertades a partir de la elasticidad y la apertura de su conciencia, la relatividad aumentada por el progresivo desalojo y cuestionamiento de cualquier circunstancia comprensible e incomprensible. En el ámbito del arte se gesta un nuevo orden que se agiganta por las nuevas teorías, conceptos e ideas, visiones de un mundo que se comenzaba a desenroscar, hasta situaciones límites del poder de la voluntad creadora.

La derrota de todas las seguridades del ser humano, lleva a Soutine como a otros, a afirmar que éste ya no era, lo que ya no podía ser, es decir, el ser humano no era un ser compacto, que no era algo terminado, definido y conocible.<sup>7</sup>

**Frank Stella**  
*Círculo II, grabado del cisne,*  
Aguafuerte y relieve  
5 colores/papel hecho a mano  
132 cms. De diámetro.  
Tyler Graphics  
Edición de 5, 5/5



---

<sup>7</sup> Apud., *Ibíd.*, p. 30

### 1.4.2 Desintegración de la forma. La Antiforma

A la creación artística le es inmanente la creación de mundos inexistentes, fantásticos, con tintes de rareza, con casualidades y misterios, ya sea en su formación natural de raíces místicas, teológicas o míticas.

De acuerdo a la época y cultura, las sociedades han creado normas en el arte efecto, en algunos casos homólogos, a sus diversos sistemas, ya sea de presentación, de representación, de discurso, etc. En este sentido es que las creaciones artísticas que exceden los confines normativos de dichos sistemas, son rechazadas, en unos casos y en otros sólo al principio. Éste es el caso de la desintegración de la forma en el arte; a la que también puedo considerar como una respuesta a los cambios y reestructuración del mundo en la segunda década del siglo XX.

En el arte moderno nace algo definitivo para el arte contemporáneo, el desdén por “la realidad como es”<sup>1</sup>, el desorden toma por asalto a las homologaciones normativas y se comienzan a combinar los valores, entre los que aluden a la belleza y los que aluden a la fealdad, se crean seres deformes y disfórmicos, mutantes, que presentan y representan el desorden del mundo contemporáneo suspendiendo y desestabilizando las categorías de valor, para buscar sus propias formas, es decir, los cambios y transformaciones artísticas, que repercutieron en las categorías y juicios de valor llevaron a sostener que deformidad y la disformidad son, también, portadoras de belleza y bondad. Se modificó el lenguaje expresivo de la realidad por medio del desordenamiento, combinando valores y cambios de gramática en el arte, para definir diversas actitudes de grupos, individuos y sociedades en las áreas de juicio de la forma, del eticismo, del esteticismo, de la pasionalidad de los fenómenos.

En buena medida la pérdida de la objetividad, el temor y la sumisión a ella, cayó la apariencia para desarrollar mejor los talentos creativos. Como antecedente, a principios del siglo XX las formas se comenzaron a desintegrar, empezaron a producir obras anti-objetivas y emocionales que se

#### *Por imágenes fragmentarias*

*El es rápido, piensa con imágenes claras;  
yo soy lento,  
pienso con imágenes fragmentarias.  
El se torna obtuso,  
confía en sus imágenes claras;  
yo me torno agudo,  
desconfío de mis imágenes fragmentarias.*

*Confiado en sus imágenes,  
él acepta la importancia de ellas;  
desconfiando de mis imágenes,  
yo cuestiono su importancia.*

*Aceptando su importancia, él acepta el hecho;  
cuestionando su importancia,  
yo cuestiono el hecho.*

*Cuando el hecho se le escapa,  
él cuestiona sus sentidos;  
cuando el hecho se me escapa,  
yo apruebo mis sentidos.*

*El persiste rápido y obtuso  
con sus imágenes claras;  
yo persisto lento y agudo  
con mis imágenes  
fragmentarias.*

*El en una nueva confusión de su entendimiento;  
yo en un nuevo entendimiento de mi confusión.*

<sup>1</sup> Op. Cit., Martha Traba; p. 22

apoyaban en el riesgo y en la inconformidad, se desplazan entre la angustia y el miedo. La deformación constituyó una simple mecánica, ya que sustituyeron y disfrazaron a la forma para describir la soledad, las desesperaciones y pasiones. Aunque hubo quienes sometían, reducían y humillaban a sus figuras para distorsionarlas efectivamente, como lo hiciera Soutine <sup>2</sup>.

El lenguaje del feísmo no llegó a concretarse plenamente como el expresionismo, por que en gran medida fue un cambio de circunstancias y no un cambio de idioma plástico. Como el expresionismo, que creó un lenguaje genérico con el que tratan de eximir al ser humano de la soledad y la incomunicación, por medio de él se expresaba la angustia que ya no se podía expresar individualmente por lo que se enfatizó en las formas.

En el siglo XX por medio de las anti-formas, se pudo crear el más poderoso arte figurativo que se conoce desde el Barroco<sup>3</sup>. En efecto, la alteración del arte figurativo consistió más en su discurso que en las imágenes, por que trataba de representar la angustia de ver y no poder captar ni en su totalidad ni fragmentariamente la realidad fugitiva y fascinante causada por la velocidad, con las que se desplazaba la técnica a diferencia del ser humano; ese ritmo disparejo creó una estética nueva "la de la caducidad y el deterioro inmediato de las formas y del suplantamiento vertiginoso de unas formas por otras"<sup>4</sup>

El arte informal o informalismo es el resultado de ello, las experiencias vividas, las emociones y sentimientos despertados en la posguerra, no podían representarse sino a expresarse, los artistas influenciados por el existencialismo tienden al individualismo, autenticidad y espontaneidad. El tachismo (del francés *tâche*, *borrón* o *mancha*), se centra en el gesto expresivo de la marca del artista, y la pintura de acción, como el grupo Cobra, son antecedentes de la anti-forma, pero también son sinónimo de una de las legítimas necesidades del ser humano, la expresión misma. La anti-forma se desarrolló, también, gracias a los nuevos recursos y materiales que se crearon, los artistas se dedicaron a desmitificar las técnicas y los procedimientos tradicionales así como la ficción de los elementos nobles.



Kubin



Francis Bacon

<sup>2</sup> *ibid.* pág. pág. 24

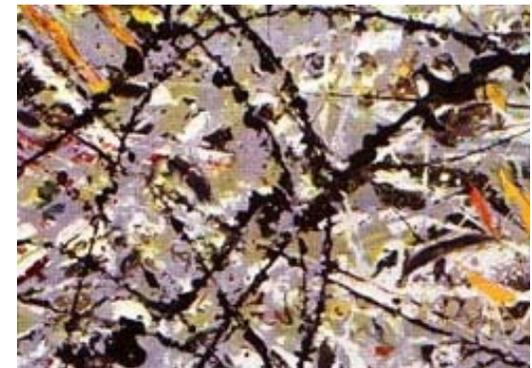
<sup>3</sup> Sito al Barroco no con una intención temporal sino teórica, para designar al arte que intento disolver con la brutalidad de sus pasiones la ficción del equilibrio renacentista.

<sup>4</sup> *ibidem.*

Los artistas modernos, herederos de visiones universales, querían saber el por qué y el cómo ocurrían las cosas, actualmente nos parece incomprensible esta manía porque nos hemos habituado a las interrogantes sin respuesta que se han generado por el fraccionamiento del mundo. Los artistas contemporáneos lograron hacer de la deformación lo que es, por que crearon hechos estéticos acordes con el nuevo y áspero orden de las cosas. Las deformaciones van hasta donde resista el talento, que no necesariamente debe de ser excesivo; por lo que generalmente se deforma en el mismo sentido, es decir se cambia curva por la recta, el volumen por la línea, el ritmo por la arritmia, entre otros. Las deformaciones corresponden a una estética de lo humano, muestra la forma absoluta de la violencia, de las vicisitudes inmediatas del ser humano y de la posibilidad de sublimación de éstas como santificación. Se utiliza de manera simbólica, psicológica y física.

La desintegración de la forma o su deformación a nivel físico ya implica dichos desplazamientos en el orden simbólico; el exceso, la trascendencia y la disolución de la forma y el espacio como unidad y diferencia con el mundo, puede ser uno de los modos en que se manifiesta la intensión de reintegrar la existencia a lo primigenio de la vida y la memoria colectiva, así mismo es una manera de mostrar la imposibilidad de reducir la forma corporal a códigos culturales de significación, ya que toda acción o gestualidad del cuerpo puede recibir una sobrecarga de significado, mostrando la vulnerabilidad del ser.

En efecto, se trata de un proceso de cambios exteriores e interiores, donde al dejar de someter a la forma, es que ésta puede descubrirnos los potenciales de la realidad desequilibrada, desordenada e irrazonable. La estrategia utilizada es simple, reconstrucción formal. La desintegración de la forma es expresión documental de una época y creatividad; el imaginario del mundo contemporáneo esta plegado de esta desintegración que cruza constantemente el arte. A este respecto Kierkegaard menciona que *"todo ser humano que vive estéticamente, es un desesperado, quienes se salvan de ello son quienes tratan de asir lo inasible por alcanzar lo inalcanzable, es un acto perpetuo de demolición y construcción."*<sup>5</sup>

**Paul Klee****Jacson Pollock**

---

<sup>5</sup> *ibid.* pág. 36

### 1.4.2 Desintegración de la forma. La Antiforma

A la creación artística le es inmanente la creación de mundos inexistentes, fantásticos, con tintes de rareza, con casualidades y misterios, ya sea en su formación natural de raíces místicas, teológicas o míticas.

De acuerdo a la época y cultura, las sociedades han creado normas en el arte efecto, en algunos casos homólogos, a sus diversos sistemas, ya sea de presentación, de representación, de discurso, etc. En este sentido es que las creaciones artísticas que exceden los confines normativos de dichos sistemas, son rechazadas, en unos casos y en otros sólo al principio. Éste es el caso de la desintegración de la forma en el arte; a la que también puedo considerar como una respuesta a los cambios y reestructuración del mundo en la segunda década del siglo XX.

En el arte moderno nace algo definitivo para el arte contemporáneo, el desdén por “la realidad como es”<sup>1</sup>, el desorden toma por asalto a las homologaciones normativas y se comienzan a combinar los valores, entre los que aluden a la belleza y los que aluden a la fealdad, se crean seres deformes y disfórmicos, mutantes, que presentan y representan el desorden del mundo contemporáneo suspendiendo y desestabilizando las categorías de valor, para buscar sus propias formas, es decir, los cambios y transformaciones artísticas, que repercutieron en las categorías y juicios de valor llevaron a sostener que deformidad y la disformidad son, también, portadoras de belleza y bondad. Se modificó el lenguaje expresivo de la realidad por medio del desordenamiento, combinando valores y cambios de gramática en el arte, para definir diversas actitudes de grupos, individuos y sociedades en las áreas de juicio de la forma, del eticismo, del esteticismo, de la pasionalidad de los fenómenos.

En buena medida la pérdida de la objetividad, el temor y la sumisión a ella, cayó la apariencia para desarrollar mejor los talentos creativos. Como antecedente, a principios del siglo XX las formas se comenzaron a desintegrar, empezaron a producir obras anti-objetivas y emocionales que se

#### *Por imágenes fragmentarias*

*El es rápido, piensa con imágenes claras;  
yo soy lento,  
pienso con imágenes fragmentarias.  
El se torna obtuso,  
confía en sus imágenes claras;  
yo me torno agudo,  
desconfío de mis imágenes fragmentarias.*

*Confiado en sus imágenes,  
él acepta la importancia de ellas;  
desconfiando de mis imágenes,  
yo cuestiono su importancia.*

*Aceptando su importancia, él acepta el hecho;  
cuestionando su importancia,  
yo cuestiono el hecho.*

*Cuando el hecho se le escapa,  
él cuestiona sus sentidos;  
cuando el hecho se me escapa,  
yo apruebo mis sentidos.*

*El persiste rápido y obtuso  
con sus imágenes claras;  
yo persisto lento y agudo  
con mis imágenes  
fragmentarias.*

*El en una nueva confusión de su entendimiento;  
yo en un nuevo entendimiento de mi confusión.*

<sup>1</sup> Op. Cit., Martha Traba; p. 22

apoyaban en el riesgo y en la inconformidad, se desplazan entre la angustia y el miedo. La deformación constituyó una simple mecánica, ya que sustituyeron y disfrazaron a la forma para describir la soledad, las desesperaciones y pasiones. Aunque hubo quienes sometían, reducían y humillaban a sus figuras para distorsionarlas efectivamente, como lo hiciera Soutine <sup>2</sup>.

El lenguaje del feísmo no llegó a concretarse plenamente como el expresionismo, por que en gran medida fue un cambio de circunstancias y no un cambio de idioma plástico. Como el expresionismo, que creó un lenguaje genérico con el que tratan de eximir al ser humano de la soledad y la incomunicación, por medio de él se expresaba la angustia que ya no se podía expresar individualmente por lo que se enfatizó en las formas.

En el siglo XX por medio de las anti-formas, se pudo crear el más poderoso arte figurativo que se conoce desde el Barroco<sup>3</sup>. En efecto, la alteración del arte figurativo consistió más en su discurso que en las imágenes, por que trataba de representar la angustia de ver y no poder captar ni en su totalidad ni fragmentariamente la realidad fugitiva y fascinante causada por la velocidad, con las que se desplazaba la técnica a diferencia del ser humano; ese ritmo disparejo creó una estética nueva "la de la caducidad y el deterioro inmediato de las formas y del suplantamiento vertiginoso de unas formas por otras"<sup>4</sup>

El arte informal o informalismo es el resultado de ello, las experiencias vividas, las emociones y sentimientos despertados en la posguerra, no podían representarse sino a expresarse, los artistas influenciados por el existencialismo tienden al individualismo, autenticidad y espontaneidad. El tachismo (del francés *tâche*, *borrón* o *mancha*), se centra en el gesto expresivo de la marca del artista, y la pintura de acción, como el grupo Cobra, son antecedentes de la anti-forma, pero también son sinónimo de una de las legítimas necesidades del ser humano, la expresión misma. La anti-forma se desarrolló, también, gracias a los nuevos recursos y materiales que se crearon, los artistas se dedicaron a desmitificar las técnicas y los procedimientos tradicionales así como la ficción de los elementos nobles.



Kubin



Francis Bacon

<sup>2</sup> *ibid.* pág. 24

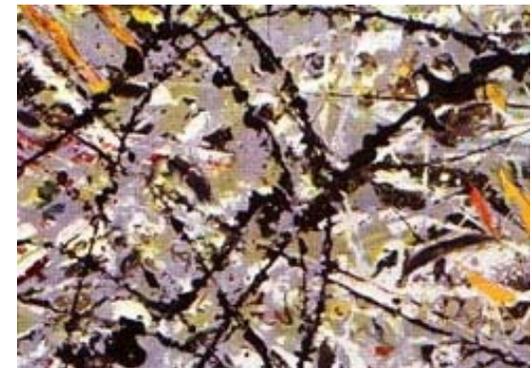
<sup>3</sup> Sito al Barroco no con una intención temporal sino teórica, para designar al arte que intento disolver con la brutalidad de sus pasiones la ficción del equilibrio renacentista.

<sup>4</sup> *ibidem.*

Los artistas modernos, herederos de visiones universales, querían saber el por qué y el cómo ocurrían las cosas, actualmente nos parece incomprensible esta manía porque nos hemos habituado a las interrogantes sin respuesta que se han generado por el fraccionamiento del mundo. Los artistas contemporáneos lograron hacer de la deformación lo que es, por que crearon hechos estéticos acordes con el nuevo y áspero orden de las cosas. Las deformaciones van hasta donde resista el talento, que no necesariamente debe de ser excesivo; por lo que generalmente se deforma en el mismo sentido, es decir se cambia curva por la recta, el volumen por la línea, el ritmo por la arritmia, entre otros. Las deformaciones corresponden a una estética de lo humano, muestra la forma absoluta de la violencia, de las vicisitudes inmediatas del ser humano y de la posibilidad de sublimación de éstas como santificación. Se utiliza de manera simbólica, psicológica y física.

La desintegración de la forma o su deformación a nivel físico ya implica dichos desplazamientos en el orden simbólico; el exceso, la trascendencia y la disolución de la forma y el espacio como unidad y diferencia con el mundo, puede ser uno de los modos en que se manifiesta la intensión de reintegrar la existencia a lo primigenio de la vida y la memoria colectiva, así mismo es una manera de mostrar la imposibilidad de reducir la forma corporal a códigos culturales de significación, ya que toda acción o gestualidad del cuerpo puede recibir una sobrecarga de significado, mostrando la vulnerabilidad del ser.

En efecto, se trata de un proceso de cambios exteriores e interiores, donde al dejar de someter a la forma, es que ésta puede descubrirnos los potenciales de la realidad desequilibrada, desordenada e irrazonable. La estrategia utilizada es simple, reconstrucción formal. La desintegración de la forma es expresión documental de una época y creatividad; el imaginario del mundo contemporáneo esta plegado de esta desintegración que cruza constantemente el arte. A este respecto Kierkegaard menciona que *"todo ser humano que vive estéticamente, es un desesperado, quienes se salvan de ello son quienes tratan de asir lo inasible por alcanzar lo inalcanzable, es un acto perpetuo de demolición y construcción."*<sup>5</sup>

**Paul Klee****Jacson Pollock**

---

<sup>5</sup> *ibid.* pág. 36

### 1.4.3 Los discursos del Desorden y el Caos en el Arte

La transición del arte moderno al arte contemporáneo ha implicado una serie de giros y cambios teóricos-conceptuales. Recordemos que la experiencia estética moderna se concibió como un acercamiento a lo sublime, tanto de la tragedia como de la belleza platónica; el arte moderno deviene de un modelo kantiano por el que se regía su estética, en él se evitaba el conflicto, se privilegiaba el sistema bipolar, por ejemplo: -lo feo vs lo bello, - y, de alguna manera, se suspendían las emociones en la obra de arte.

El arte contemporáneo rompe y cuestiona este modelo, en muchas de sus manifestaciones evidencia un rechazo al orden, como experiencia estética de lo diferente y lo neutro, se mueve en el ámbito de lo im-puro, es decir, transita del sentir sin explicación u orden, a la percepción del mundo y las experiencias excesivas, ambivalentes, perturbadoras o irreductibles, las cuales pueden entretenerse de manera casi psicopatológica, complicando la experiencia estética de tal manera que, el universo se nos presenta en partículas libremente asociadas, relativamente significativas, e incluso proponiendo la ausencia total de sentido. El sujeto que crea y el que percibe ya no son diferentes, sus lugares son intercambiables –no como en la modernidad-, sujetos que se lanzan a la búsqueda infinita de lo diferente. Estos cambios se han dado a través de las prácticas intuitivas y disciplinarias, como las tendencias neoexpresionista o transvanguardista, la imitación del modelo de la cultura popular en el arte Pop, o la manera consciente y propositiva al interpretar la obra de arte como un texto, como se hiciera en arte conceptual; a fin de cuentas, pareciera que el arte contemporáneo establece su valor por medio de la explicación fenomenológica o la metafísica.



**Beckmann**

*El Guardián*



**Edvard Munch**

En este sentido, son abundantes el número de creadores y los discursos del desorden que se han desarrollado en contextos turbulentos abordando la realidad desde una estética diferente. No se pretende decir que de esta manera se hayan logrado las mejores producciones, sino que han arrojado luces para una teoría de la complejidad en términos creativos, por ejemplo las acciones de la talla de los maestros como Bretón, Dalí, Kandinsky, Duchamp, Miró, y Magritte; las propuestas de Picasso; el surrealismo en sus diferentes expresiones; las instalaciones, happenings, performance y experiencias integrativas de diferentes lenguajes artísticos, han producido reordenamientos y replanteamientos espacio - temporales y de sentido; los mundos irreales en los dibujos de Escher imágenes extrañas de Max - Nef Ernst.

Considerando algunos ejemplos concretos, tenemos la serie de grabados *Carceri d'Invenzione* de Giovanni Battista Piranesi, en donde se destaca el mundo onírico y terrorífico, se trabajó con el desafío de la lógica en el espacio por medio de la ambigüedad y superposición de objetos y planos, de figura-fondo, creando un mundo irracional, donde no es posible definir el sentido de dichas superposiciones por el manejo laberíntico de luces y sombras. Hoy, la serie corresponde al paradigma de lo que la técnica del agua fuerte puede llegar a aportar a la experiencia estética, además de que, es un símbolo del oscuro mundo de los irracionales que se ciernen sobre el hombre moderno.<sup>1</sup>

Entre las obras de Escher y Lewis Carroll existe un paralelismo, los dos se interesaban por la estructura que subyace en la realidad, por lo que sus obras han sido utilizadas por matemáticos para ejemplificar su disciplina; Martínez Moro lo relaciona con el grabado:

“...el paralelismo la obra de Carroll *Alicia a través del espejo*, se puede considerar el fundamento del grabado, es decir, la imagen en la estampa que invertida respecto a la plancha,...la inversión izquierda - derecha que ha sido considerada tradicionalmente un problema para los grabadores, queda ahora formulada como un mecanismo intrínseco y natural al arte del grabado que nos permite acceder a otra dimensión o realidad trans espectacular”.<sup>2</sup>



Escher



Max-Neef Ernst

<sup>1</sup> Apud., Op.Cit., Juan, Martínez, Moro; p. 40

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 61

Otro ejemplo es el trabajo del pintor Francis Bacon, el cual centraba la representación artística en el cuerpo humano, G. Cortés en su texto *Orden y Caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, menciona que Bacon representa icónicamente, el cuerpo como un objeto mutilado que regresa a la animalidad, y que encierra la confrontación consigo mismo desdoblado los estereotipados discursos de la masculinidad y la construcción cultural de los géneros. La concepción de Bacon correspondía a las ideas de que el cuerpo humano, ya no es observado como el espacio o refugio que asegura la idea del yo, si no que es el dominio donde el yo es contestado y a la vez perdido; el control sobre el propio cuerpo es una ilusión, el ser humano basa su existencia en una falta de estabilidad que le es desconocida; al cuestionar la identidad y los valores que se consideran conformadores del ser humano, el cuerpo es deconstruido y sus fronteras traspasadas y superadas.

Ahora bien, si realizamos un análisis de uno de los discursos desordenados en el arte, como lo pueden ser las formas informes, que en la mayoría de los casos contiene el arte de fin de siglo, por ejemplo, la transvanguardia; tenemos probablemente un problema teórico más que discursivo. El punto de vista del matemático René Thom, refiere que este tipo de formas pueden ser estables o inestables, la primera depende del punto de visión del observador y la otra a sus formas todavía no formadas. Lo anterior implica dos sentidos, uno de ellos es el análisis sobre la *evolución* de una forma artística sin limitarse a la investigación, únicamente a partir del lenguaje sobre la fuente de una forma y la otra, a lo que corresponde la clasificación de las variables a partir de las invariables en su evolución histórica, así como también, de su contenido y principio expresivo como lo pueden ser su composición, color, línea, narrativa, etc.; el otro sentido, comprende la reflexión sobre la *presencia* de conflictos formales o de contenido en el interior del espacio de la obra, éste último entendido como el lugar del comportamiento de los elementos, en donde se debe de ejercer un control por parte del creador.

El problema que venimos tratando, supone una distinción más bien simple entre forma y distorsión de la forma, entre armonía y desarmonía, entre belleza y fealdad. Sin embargo, queda por señalar otra diferencia, entre la forma en sí, como orden establecido por la sensibilidad humana en el

*Hoy en día el arte no puede existir  
a menos que cause estupor.  
Michel Tanié*



**Beckmann**

*Hell of*

caos aparente de los fenómenos visuales, y la representación mimética o no, de esos mismos fenómenos.

Ésta, que en una consideración objetiva de la historia del arte es una diferencia bastante manifiesta, no se había convertido hasta nuestros días en una elección ineludible para el artista. En los discursos del desorden están implícitas categorías de valor, como por ejemplo, el exceso, (como se mencionó en el apartado del pensamiento binario) la cual, es parte, a su vez, de una renaciente “estética de lo feo”.

Los monstruos físicos y morales, obscenidades, embrutecimiento, violencia; no valen por su solo significado, sino también por su forma de expresión. Los discursos se valen de una transgresión semántica que forma parte de la dimensión ideológica contemporánea. Se podría señalar que, los excesos discursivos desordenados de nuestra época, solo evidencian el desplazamiento de las fronteras, porque se encuentran en las formas y las estructuras de los contenidos, superando los confines de un sistema, lo que implica, en algunos casos, el rechazo por parte del sistema mismo.



**Rauschenberg**

## 1.5 Lo abyecto en el arte

Lo abyecto como categoría estética se inspira en la noción psicoanalítica de abyección; etimológicamente lo abyecto es lo *rechazado*, lo *expulsado*.<sup>1</sup> Por tal motivo, se puede relacionar con lo feo, lo horrible, perverso y quizás, hasta lo monstruoso; independientemente de cualquier connotación que provoque, es importante mencionar que aún así, su valoración radica en su momento histórico cultural y sobre todo en la percepción de un sujeto, de manera que es una dimensión estética que opera totalmente en la esfera de lo sensible (*aisthesis*).

Julia Kristeva, citada por Cortés, reinterpreta el término de lo abyecto para dejar atrás su carácter pasivo y así convertirlo en un concepto transgresor; en su obra *Poderes de la perversión*, Kristeva describe la expulsión de lo considerado abyecto como una condición necesaria para la formación sexual, psicológica y social de la identidad, así mismo sostiene que la abyección es *lo que perturba una identidad, un sistema y un orden. Lo que no respeta bordes, posiciones, reglas.*

Lo abyecto está emparentado con la perversión (...). Lo abyecto es perverso pues no abandona ni asume una prohibición, una regla o una ley; pero las altera, corrompe; se sirve de ellas, las usa para mejor negarlas (...) se llega a una travesía de las categorías dicotómicas de lo Puro y lo Impuro, de lo Prohibido y del Pecado, de la Moral y lo Inmoral.<sup>2</sup>

La naturaleza ambivalente de la abyección es fácil de comprender, pues la experimentamos en la vida cotidiana. Los procesos naturales se ocultan, pero mantienen sin embargo, su poder de fascinación. Así, aunque se considere que los materiales abyectos son repulsivos, continúan atrayéndonos, por que lo abyecto afecta al orden simbólico, ya que, nos acerca a la frontera con la animalidad y la vulnerabilidad del ser humano; amenaza al orden social y cuestiona la colectividad planteando una mixtura de las reglas que ordenan la existencia de una comunidad, lo abyecto hace referencia a imágenes de desorden y transgresión, de mezcolanza e híbridas, imágenes que escapan al orden impuesto, a los límites establecidos.

*Orgánico, habitualmente biomórfico,  
nostálgico, antromórfico, sexual, glandular,  
vicerál, erótico, obsceno, escatológico.*

**Harold Paris**

---

<sup>1</sup> José, Miguel, G. Cortés; Orden y Caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte, Barcelona, Anagrama, 1997, p.184

<sup>2</sup> Ibidem.

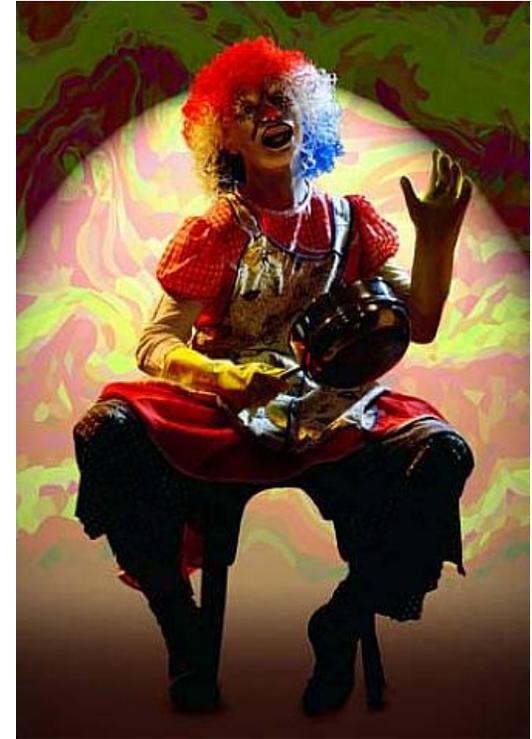
Como podemos observar, lo abyecto aparece, en la mayoría de las veces, en situación de oposición, pues define una cualidad posicional y al mismo tiempo indica una práctica transgresiva, Bataille lo describe de la siguiente manera: "Es imposible dar una definición positiva, a la vez general y explícita, de la naturaleza de las cosas abyectas. Las cosas abyectas pueden ser definidas empíricamente por enumeración y por descripciones sucesivas –negativamente- como objetos del acto imperativo de exclusión".<sup>3</sup>

Kristeva coincide en este punto de vista con Bataille; para ella lo abyecto contiene en sí mismo un fuerte aspecto ambiguo, ya que se conecta con las prácticas transgresivas en general, con la experiencia de cruzar límites y manejar prohibiciones.

En el diccionario, la abyección significa un estado de crisis, de degradación, de autodisgusto y disgusto hacia los otros (...)En mi uso del término insisto en el aspecto primitivo: "ab-yecto", el cual significa para mí que no es ni un sujeto ni un objeto. Cuando uno está en un estado de abyección los bordes entre el objeto y el sujeto no pueden ser mantenidos.<sup>4</sup>

Kristeva sostiene que *abyectar*, es fundamental para el individuo y para la sociedad; siempre hay fuerzas que trabajan a través y contra las normas sociales, transformándolas. Así, tales fuerzas son responsables de su constante devenir. Por un lado, es necesario *abyectar* para alcanzar el comportamiento social aceptado, y en ese sentido, tal acto es fundamental para el mantenimiento de la comunidad. Por otra parte, lo abyecto es lo que subvierte ese orden. Nos encontramos ante una contradicción, que conduce al cuestionamiento del papel de lo abyecto. Pero a pesar de ello, piensa que lo abyecto, en forma sublimada, es parte del arte, literatura, rituales religiosos y aquellas formas de comportamiento sexual que la sociedad tiende a rechazar.

Sin embargo, existe un problema, ¿lo abyecto es representable? Específicamente, ¿puede el arte transformarlo en signo? Se trata de un tema persistente en el arte contemporáneo, que analizó el crítico norteamericano Hal Foster, en su libro "El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo".



Cindy Sherman

Sin Título

<sup>3</sup> Citado por José, Miguel, G. Cortés; Op.Cit., p. 185. Para ampliar el tema véase, Bataille en: La abyección de la formas miserables, Vol. II p. 220

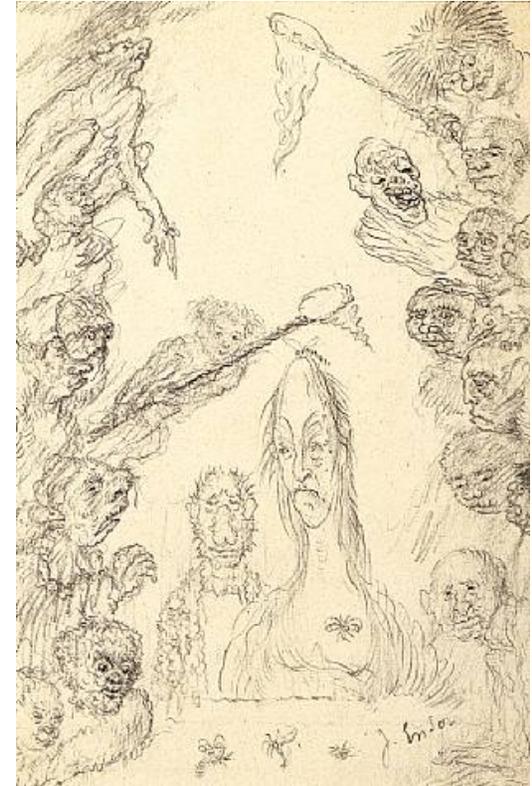
<sup>4</sup> *Ibíd.*, p.186

El concepto de lo "real", que procede del retorno a Freud, realizado por Jacques Lacan, se refiere a lo obscuro, lo traumático, lo abyecto y a todo lo que habla de los cuerpos dañados, de los individuos violados. Según Hal Foster, lo *abyecto se opone a la cultura, sin embargo ¿puede exponerse en un marco cultural? ¿Es posible siquiera representarlo? Foster piensa que se puede escapar a esta contradicción.*

La libertad del sujeto puede implicar un escape relativo a su sociedad, de orden simbólico. La transgresión en relación con el trabajo artístico que se realiza a través de los valores sociales, en los movimientos artísticos de la vanguardia, implicó lo abyecto. Según Hal Foster, *tanto espacial como temporalmente, la abyección es la condición en la cual la identidad se encuentra perturbada, donde se produce un colapso del significado. De ahí la atracción que ejerce sobre artistas de vanguardia, que quieren perturbar tanto el orden del sujeto como el de la sociedad.*<sup>5</sup>

### Una sinopsis del arte abyecto

Las obras que desbordan y subvierten tanto el orden representado como el orden de la representación, ofrecen un poder de significación que pervierte normas, aboliendo las reglas e instaurando lo abyecto como una encarnación oscura del caos, por el estado de degradación psíquica y física, la amenaza a las leyes, la transgresión de categorías; son obras que en su discurso han presentado un devenir del tema y cuyo elemento central de representación ha sido y es el cuerpo, ya sea como un lugar vulnerable y en continuo proceso de degradación, que subraya la decadencia; se crean mundos caóticos habitados por criaturas deformes y monstruosas, mitad humanas y mitad bestias, donde la metamorfosis orgánica y la descomposición de la materia, se entiende como una involución, una vuelta a la animalidad que reintroduce el desorden social con numerosos significados simbólicos. Se puede resumir también, en un alucinante descenso a los terrenos plagados de referencias siniestras y cercanas a la locura, atmósferas opresivas y sórdidas, a partir de las cuales, se crean realidades absurdas.



Ensor James, *Monsters*

---

<sup>5</sup> Véase; Marga, Van, Mechelen; [El arte abyecto, las excreciones corporales en el arte](#)  
Traduc. Hila, Moreira, en:  
[www.chasque.apc.org/frontpage/relacion/9909/signos.htm](http://www.chasque.apc.org/frontpage/relacion/9909/signos.htm)

En Francisco de Goya (1746-1828) observamos la intención de hacer que su obra fuera un medio para que la gente se enfrentara con la violencia y con los horrores de la naturaleza humana en crisis extremas. Es notorio que el artista se inspiró, en la iconografía religiosa de los santos martirizados para mostrar a los nuevos mártires políticos. Esta denuncia de la violencia de su época aparece en los grabados al aguafuerte de la serie los "Caprichos" (1799), compuesta por cuatro temas centrales: la corrupción de las costumbres (la prostitución), la superstición (la brujería), el anticlericalismo (los vicios de los clérigos) y la ignorancia (para la que utiliza el concepto de "burromaquia"). A esta serie pertenecen las láminas "El sueño de la razón produce monstruos" y "Sueño de la mentira y la inconstancia", composiciones ambiguas que intrigan al espectador y confunden al posible censor. En esta lógica, Goya grabó más tarde "Los desastres de la guerra", láminas en las que mostró la crueldad de los acontecimientos: los prisioneros mutilados, las escenas de ejecución, los robos de cadáveres, etcétera. En estos trabajos, llenos de opiniones, jamás se detuvo en la descripción de las luchas entre dos fracciones, mostró ante todo, las miserias humanas. En algunas de las pinturas y sus grabados se muestran dudas sobre las esperanzas de los ilustrados en el progreso y la liberación del hombre. Quizá el mejor documento sobre esta mirada escéptica, sea la serie de las "Pinturas negras", que hizo en los muros de su propia casa, conocida como la Quinta del sordo. Entre ellas está Saturno devorando a uno de sus hijos, escena violenta de canibalismo e infanticidio.

Como este antecedente perteneciente al terreno de la gráfica, podemos encontrar otros tantos, que no están precisamente dentro de la disciplina, pero, son un ejemplo contundente de que el arte de lo abyecto ha estado presente a través del tiempo.

Durante el expresionismo, Soutine es quien estuvo más cerca de crear un lenguaje acorde con la angustia que corrompía e invalidaba cualquier superficie plástica, corrompe la pintura en el sentido casi material del término, en medio de la abyección, presentía los monstruos secretos que puede alimentar el hombre, pero solo logró enmarcar la caducidad de la belleza.<sup>6</sup>



Goya

*Disparate desordenado*

Los caprichos

---

<sup>6</sup> Apud., Op.Cit., Marta, Traba, p. 30

Otro claro ejemplo es el pintor Francis Bacon<sup>7</sup>, quien manifestó un claro rechazo a la representación del cuerpo como globalidad, consideró que la mirada del otro –representada y encarnada en la imagen- está claramente fragmentada; por lo que el cuerpo está desprovisto de fronteras, forma y entidad, es decir, de subjetividad; durante medio siglo Bacon creó una serie de cuerpos crucificados, contorsionados, mutilados, deformes, con rostros reventados o medio borrados; criaturas que copulan, defecan, vomitan, eyaculan, sangran y se desmoronan hasta ser un charco de sangre privado de cuerpo. Las telas de Francis Bacon significan un desafío a los límites de lo representable, al mostrar un cuerpo abyecto.

Concluidas las experiencias de las vanguardias históricas de la primera mitad del siglo XX, parecía que la posibilidad de escandalizar o de alterar el orden público, era una tarea imposible en el mundo del arte. Sin embargo, las manifestaciones artísticas de los jóvenes "posmodernos" están relacionadas, por su parte, en mayor o menor medida, a la violencia y la abyección, con el terror que penetra de manera cotidiana en todos los rincones, aun los más íntimos, a través de los medios de comunicación de masas. Pero cualquiera que sea el recurso utilizado, desde la pintura y la performance hasta la fotografía y el video, se trata de una violencia inseparable de lo que Gilles Lipovetsky caracterizó como una época "posmoralista".<sup>8</sup>

De manera que, son muchos los ejemplos de arte abyecto que pueden encontrarse en las décadas de los 60 y 70; a pesar de sus diferentes lenguajes, los artistas desafiaron al público mediante lo feo y lo horrendo. Por ejemplo, en los performances, el arte de la apropiación y el superrealismo de estos años, el signo codificado es crucial, aunque de modos diferentes.



**Francisco Goya**

---

<sup>7</sup> Citado por, José, Miguel, G., Cortés, Op.Cit., p.196

<sup>8</sup> Véase; Jorge, López, Anaya; La mirada ilustrada en, <http://www.lanacion.com.ar>, 05/010/2005

El arte abyecto de los 90 constituye una nueva tendencia, por lo que sus ejemplos son incontables. Su característica primaria, es la de rechazar la ilusión y cualquier forma de sublimación entre el objeto y la mirada. Constituye un intento de evocar lo real como tal; de acercarse “tanto” como sea posible al receptor, para que éste responda de forma inmediata, física o emocionalmente.

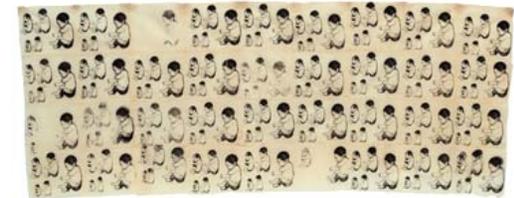
Las mujeres también cultivan esto intensamente. Entre ellas, algunas como Cindy Sherman y Kiki Smith, Teresa Margolles, tienen fama internacional. Las escenas de desastre de Sherman, en las cuales se muestra muerte, degradación y excrecencias, tanto como sus *Pinturas sexuales*, producidas desde 1991, constituyen ejemplos de tal estética. Smith realizó una obra llamada *Recipientes con sangre y silicona* (1986), que se refiere a la cirugía plástica, mientras que en otro de sus trabajos, emplea cuencos, como contenedores de fluidos corporales, y éstos, como signos de emociones: las lágrimas son metonimia del llanto, el semen simboliza la lujuria y el vómito connota el mal. En lógica similar, Teresa Margolles presenta en el Palacio de Bellas Artes (2000), la pieza: “Lengua”, el miembro de un joven punk asesinado en una pelea callejera, aun con el piercing; colocado en el muro aséptico para estupor del público; “Vaporización”, pieza de la misma artista, transgrede el cuerpo mismo del espectador; el agua utilizada para lavar los cadáveres en el SEMEFO, fue puesta en una máquina de vaporización, provocando que el espacio expositivo fuese una atmósfera infecciosa.

Un contraste interesante, en cuanto a posturas, lo podemos ubicar, en las obras de Kiki Smith, y la artista británica Helen Chadwick, ésta evidencia una postura satírica, por ejemplo, en que para su instalación *Flores de orina* (1991-1992), pidió a varios hombres que orinaran en la nieve, haciendo esculturas con los huecos producidos por los chorros.

En 1993, en el Whitney Museum of American Art, de Nueva York, se presentó "Arte abyecto. Repulsión y deseo en el arte americano". Por supuesto, en la muestra predominaban los artificios de la abyección, de lo obsceno y lo extremo. En las obras -de Cindy Sherman, Kiki Smith, Robert Gober y Paul MacCarthy, entre otros- abundaban todos los fluidos humanos. Sin embargo, algunas exposiciones de los últimos años, superaron los pronósticos, como lo demostró "Sensation: Jóvenes artistas británicos de la Colección Saatchi", presentada en la Nacional Gallery of Art de Londres, en septiembre de 1997.



**Kiki Smith**



**Kiki Smith**

En ella se exhibían muchas obras con temas tan ancestrales y reiterados como la violencia y la muerte, pero desde una perspectiva posmoderna. Los famosos hermanos Jake y Dinos Chapman habían reproducido en esculturas un grabado de Goya, en el que se ven tres cuerpos mutilados colgados de un árbol; Sam Taylor-Wood exhibió una mujer, como Cristo crucificado, en el centro de una composición que remitía a la "Ultima Cena". Los restantes artistas -cuarenta y dos en total- seguían vías similares.<sup>9</sup>

Las obras mencionadas son sin duda el reflejo de la progresiva disolución del ser humano hacia la muerte y el triunfo de lo abyecto, por medio de la mutación orgánica, la alteridad de la identidad y la destrucción de normas.



**Paul McCarthy**  
*Pirata*



**Paul McCarthy**  
*Peter*



**Teresa Margolles, Catafalco**

---

<sup>9</sup> Ibidem.

## 2. Historicidad, Concepto y Teoría del Caos

Es conveniente revisar las diferencias entre las maneras en que se concibe y se trabaja la ciencia del siglo XIX y XX, para comprender la Teoría del Caos tanto en la ciencia como en otros ámbitos del conocimiento humano, así como la propuesta que se genera a partir de ella en el terreno de la creatividad.

La Ciencia durante el siglo XIX llegó a un triunfalismo determinista. Se creía que la Física era la ciencia más rigurosa e importante de todas las Ciencias, las leyes físicas se expresaban de manera estrictamente determinista y representaban, de alguna manera, el pensamiento de la época; por los logros de los científicos se pensó que la mayoría del conocimiento estaba a punto de cerrarse, puesto que se consideraba, que casi todo estaba concluido. Ninguna otra Ciencia (excluyo a las Matemáticas por ser otra su naturaleza y metodología) podía jactarse de lo mismo, se suponía que como la Física expresaba las leyes fundamentales del Universo, éstas eran igualmente aplicables en Química, Biología, Psicología, etc., sólo que en ellas, los temas de estudio se presentaban con mayor complejidad (por ejemplo, una bacteria puede ser mucho más compleja que el Sol mismo).

El investigador Jorge Carvajal cita al matemático Pierre Simón de Laplace en torno a la idea dominante de la ciencia para el siglo XVIII:

“El estado presente del sistema de la Naturaleza es evidentemente una consecuencia de lo que fue en el momento precedente, y si concebimos una inteligencia tal que a un instante dado conociera todas las fuerzas que animan la Naturaleza y las posiciones de los seres que las forman, podría condensar en una única fórmula el movimiento de los objetos más grandes del Universo y de los átomos más ligeros: *nada* sería incierto para dicho ser, y tanto el futuro como el pasado estarían presentes ante sus ojos”.<sup>1</sup>

Podemos decir, que el anhelo de la Ciencia era: ser capaz de predecirlo todo. Pero hacia finales del siglo XIX, en el ámbito del conocimiento de la Física, aparecieron, dentro del marco científico

*Bendito sea el caos,  
porque es síntoma de libertad.  
Enrique Tierno Alván*

---

<sup>1</sup> Véase., Jorge, Carvajal, Posada; en <http://www.franchela.org/Fv1213.htm>, 20/05/2004

existente, problemas que no parecían tener solución y eran llamados: *el problema del éter* y la *catástrofe ultravioleta*.

Estos problemas llevaron a la Física a una revolución que desembocó en la Teoría de la Relatividad por un lado, y la Mecánica Cuántica por el otro. Ambas teorías parecen desafiar el sentido común, al proponer que el tiempo es relativo o que existen partículas virtuales llenando el Universo. Mientras la Teoría de la Relatividad se aplica al estudio de objetos y cosas muy grandes, como el tamaño del Sol, o a lo relacionado con la velocidad de la luz, la Mecánica Cuántica se ocupa de lo muy pequeño, por ejemplo, el átomo y sus componentes.

La Mecánica Cuántica, en particular, postuló un principio devastador para la fe del científico, la posibilidad de hacer predicciones de todo; en pocas palabras, el Principio de Incertidumbre de Heisenberg, el cual afirmaba que nunca es posible tener mediciones exactas, sólo se podrían hacer aproximaciones. Muchos científicos se resistieron a aceptar este principio, entre ellos Albert Einstein, quien trató de demostrar su inconsistencia, pero lo único que logró fue fortalecerlo aún más. Mientras los físicos se hallaban extremadamente atareados en desarrollar estas nuevas ideas, algunos otros científicos como los químicos, se interesaban por el efecto de la Mecánica Cuántica en su disciplina, los demás científicos, en tanto, se encontraban ocupados en sus propias disciplinas menos maduras, sin embargo, ninguno de ellos veía efectos importantes de las nuevas teorías de la Física sobre sus áreas.

En la medida que progresaba el avance científico surgió un tercer problema insoluble de la Física, el cual traería consecuencias insospechadas en el examen científico de los fenómenos cotidianos: el problema de los tres cuerpos, este problema es de índole astronómico, y a grandes rasgos consiste en: si se tienen dos cuerpos en el espacio, es fácil deducir las ecuaciones del movimiento, ya que posiblemente se muevan en elipses, por ejemplo. Pero si se tienen tres cuerpos, ya no hay manera de encontrar tales ecuaciones exactas, solamente aproximaciones válidas para un intervalo. Al salir de ese intervalo de validez, se deben hacer otras aproximaciones.

Henri Poincaré<sup>2</sup> decidió abordar el problema de los tres cuerpos a finales del siglo XIX, con motivo de un concurso de Matemáticas organizado en Suecia.

---

<sup>2</sup> Citado por: Nelson Suárez y Javier de Lucas  
Teoría del Caos, en <http://platea.pntic.mee.es>  
20/03/2004

Al estudiarlo, encontró algo que le sorprendió: un sistema tan sencillo de plantear como el de los tres cuerpos podría dar un comportamiento extremadamente complejo, tanto, que imposibilitaba hacer predicciones a largo plazo en el mismo.

Poincaré lo expresa de esta manera:

Una pequeña causa que nos pasa desapercibida determina un considerable efecto que es imposible de ignorar, y entonces decimos que el efecto es debido al azar. Si conocemos exactamente las leyes de la Naturaleza y la situación del Universo en el momento inicial, podemos predecir exactamente la situación de este mismo Universo en un momento posterior. Pero aun si fuera el caso que las leyes de la Naturaleza no nos guardan ningún secreto, todavía nosotros conoceríamos la situación inicial sólo *aproximadamente*. Si esto nos permitiera predecir la situación posterior con la *misma aproximación*, que es todo lo que necesitamos, podríamos afirmar que el fenómeno ha sido predicho, que es gobernado por leyes conocidas. Pero esto no es siempre así; puede pasar que pequeñas diferencias en las condiciones iniciales produzcan grandes diferencias en el fenómeno final. Un pequeño error al principio produce un error enorme al final. La predicción se vuelve imposible, y tenemos un fenómeno fortuito.<sup>3</sup>

Únicamente los matemáticos continuaron trabajando sobre el descubrimiento de Poincaré, a los físicos y demás científicos les fue de poco interés. Fue hasta el siglo XX, con la ayuda de las computadoras, cuando se observaron las consecuencias del descubrimiento de Poincaré. El meteorólogo Edward Lorenz desde 1960 con la intención de predecir el tiempo atmosférico, fue uno de los primeros científicos que con base en las propuestas de Poincaré, experimentó con los comportamientos complejos de la naturaleza. El modelo de Lorenz comprendía tres tipos de datos – la velocidad del viento, la presión del aire y la temperatura- los cuales introdujo en una computadora como ecuaciones que se mezclaron de tal modo, que los resultados de la ecuación fueron introducidos en los otros datos sin procesar y se repetía el proceso, es decir, se construyó un rizo retroalimentador matemático. De esta forma, los datos de una situación atmosférica determinada, fueron dando vueltas y vueltas en una simulación del cómo sería el tiempo atmosférico futuro. La máquina no predijo el tiempo atmosférico de manera precisa, pero por lo menos, brindó probabilidades del cómo podría ser. De manera que continuó experimentando y en 1961 en uno de sus tantos intentos, Lorenz por ahorrar papel y tiempo sólo introdujo en la computadora 3 números decimales en vez de seis, como hizo en un inicio, sabía de

---

<sup>3</sup>Ibidem.

antemano, que al hacerlo introducía un pequeño error de aproximadamente 1/10 por ciento y confiaba en que esa pequeña diferencia fuera la que se reflejara en sus predicciones meteorológicas. Lo que le sorprendió en consecuencia, fue la poca semejanza que la nueva predicción atmosférica tenía en relación con la anterior en la que había usado los seis decimales.<sup>4</sup>

Según las ideas convencionales, los resultados tendrían que haber sido prácticamente los mismos, es decir, que esas pequeñas diferencias no afectarían sustancialmente en los resultados finales. Sin embargo, Lorentz demostró que esa idea era falsa, y que la causa del cambio consistía en que cada fase de su cómputo fue realimentada, o reiteradas como datos en bruto para la siguiente, la pequeña diferencia inicial entre los dos conjuntos de datos fue rápidamente ampliada por la retroalimentación y convertida en una diferencia. Por lo que dedujo, que las pequeñas diferencias iniciales al actuar de tal modo pueden transformar todo un sistema. A éstas, les dio el nombre de "*efecto mariposa*", es decir:

"El movimiento de una simple ala de mariposa hoy, produce un diminuto cambio en el estado de la atmósfera. Después de un cierto período de tiempo, el comportamiento de la atmósfera diverge del que debería haber tenido. Así que, en un período de un mes, un tornado que habría devastado la costa de Indonesia no se forma. O quizás, uno que no se iba a formar, se forma".<sup>5</sup>

Con esta idea, Lorentz concluyó que las ecuaciones que modelaban la atmósfera, que hoy se sabe son insuficientes, son sólo aproximaciones en la predicción global del clima atmosférico, de manera que, es imposible predecir exactamente el tiempo. Sin embargo, sus estudios y experimentos lo llevaron a encontrar un sistema menos complejo que dependía sensitivamente de las condiciones iniciales, es decir, estudió las ecuaciones de convección y las simplificó para darle más importancia a los datos iniciales, cuando éstos cambian muy poco al cabo de un tiempo, su solución es completamente distinta y divergen al infinito con gran sensibilidad a las condiciones iniciales. En efecto, descubrió la esencia del caos, la "**alta sensibilidad a las condiciones iniciales**", la cual puede ser, casi, la definición del caos, porque se desarrolla un comportamiento "caótico", es decir, un comportamiento muy complicado e

---

<sup>4</sup>Véase para ampliar el tema  
<http://www.colciencias.gov.com>, 14/03/2004. ,  
<http://www.morfonet.cl>, 14/03/2004  
<http://www.javeriana.edu.co>, 15/03/2004  
<sup>5</sup> <http://www.colciencias.gov.com>, 14/03/2004.

impredecible por sus cambios no periódicos y su crecimiento dependiente de los efectos de las pequeñas diferencias en su inicio.<sup>6</sup>

Su hallazgo fue publicado en una revista<sup>7</sup> de ciencias de la atmósfera, por este medio los físicos y matemáticos conocieron su trabajo y poco a poco llegaron a considerarlo muy importante, pues éste contenía el nacimiento de una perspectiva revolucionaria, la *Teoría del Caos*.

Una nueva problemática que se define a partir de un nuevo lenguaje, conocido con nombres tales como "teoría de los sistemas dinámicos", "teoría de la complejidad", "dinámica no lineal"; reemplaza la visión mecanicista del universo por una visión de naturaleza dinámica, es decir, el aspecto fundamental del nuevo paradigma es la inestabilidad o el caos.

Según Ilya Prigogine<sup>8</sup> puede convertirse en la ley fundamental del universo que alcanza a todo lo creado, incluyendo el arte, ya que, se puede concebir dentro del sistema de las cosas vivas; los procesos vitales, así como por sus problemas de complejidad organizada. En la teoría del Caos los fenómenos naturales se encuentran en un proceso de crecimiento, desarrollo e interdependencia, mostrando una nueva regularidad, precedida por la inestabilidad y el no-equilibrio, y que explica los procesos dinámicos, la auto-organización, los atractores caóticos, los fractales, los patrones, las estructuras disipativas y los campos mórficos; es decir, es lo que constituye la nueva síntesis de la complejidad.

---

<sup>6</sup>Véase, Juan, Ignacio, Casaubon; *Caos en:* <http://www.copyright.limited.to/>, Buenos Aires, 2001. 29/09/2004

<sup>7</sup>La fuente de información <http://platea.pntic.mee.es/~jdelucas/teoriacaos.htm>, 27/09/2004; no da referencia de la revista.

<sup>8</sup>Ilya Prigogine, premio nobel por *La Ciencia de la Complejidad*, véase en: <http://www.antroposmoderno.com> 11/09/2004

## 2.1 Definición de *La Teoría Del Caos*

A pesar de que la Teoría del Caos ya es considerada como una ciencia, en nuestros días es todavía muy joven, por lo que existen varias ideas que giran a su alrededor; una de ellas es que la teoría es un tratado del desorden, nada más lejos de la verdad, pues el desorden no es sinónimo de caos, sino una categoría del mismo, como veremos más adelante.

Es cierto que la teoría señala que los cambios pequeños repercuten y causan cambios que pueden ser enormes, pero no marca que haya un orden absoluto, aunque también, en algunos casos, incluso, se puede decir que es determinista. Otra idea importante es que mientras es casi imposible

predecir exactamente el estado futuro de un sistema, es fácil y posible por medio de ella, modelar el comportamiento general del sistema.

En un principio la Teoría del Caos se aplicaba al análisis de circuitos electrónicos, encontrando resultados tales como: el aumento de la potencia de laceres y la sincronización de circuitos. Más tarde, los matemáticos, al igual que Lorentz, comenzaron a introducir números a la computadora y observaron lo que ésta hacía con ellos, las imágenes que se producían se parecían a la naturaleza –como nubes, montañas y bacterias - y al mismo tiempo, parecían ser iguales al comportamiento de la bolsa y a las reacciones químicas. Las investigaciones de los científicos dieron respuestas a preguntas expuestas hace 100 años sobre el flujo de fluidos, es decir, cómo pasaban de un flujo suave hacia un flujo caótico, o sobre el comportamiento del corazón, o las formaciones de rocas.

Los sistemas caóticos son de rasgos muy simples y contienen en sí mismos las siguientes características:

- Los sistemas caóticos son deterministas, es decir, contienen un elemento que determina su comportamiento.
- Los sistemas caóticos son muy sensitivos a las condiciones iniciales. Un cambio muy pequeño en los datos de inicio produce resultados totalmente diferentes.
- Los sistemas caóticos parecen desordenados, o hechos al azar. Pero no lo son. Sistemas de verdad hechos al azar no son caóticos. Los sistemas regulares, descritos por la Física clásica, son las excepciones en este mundo de orden y reglas caóticas.<sup>9</sup>

*Hay una poderosa razón empírica en por qué habríamos de fomentar pensamientos que jamás pueden ser demostrados.*

*Es que se sabe que son útiles.*

*El hombre, positivamente, necesita ideas y convicciones generales que le den sentido a su vida y le permitan encontrar un lugar en el universo.*

**Carl G. Jung.**

El hombre y sus símbolos

---

<sup>9</sup> Op.Cit., Nelson, Suárez, y Javier, de Lucas.

El Caos es una teoría del *proceso* más que del estado, del *devenir* más que del ser. En un pasado reciente en el ámbito de las ciencias naturales, así como en las de las ciencias exactas y en el de las ciencias humanas, valía el principio del determinismo absoluto; los fenómenos de transformación o de cambio formal en el ser o en el parecer de un fenómeno, eran interpretados como discontinuidades en las cuales estaba vigente la relación de causa-efecto; sin embargo, cada cambio puede ser también, descrito o explicado como si la discontinuidad fuese reconducible a una continuidad que comprende, al mismo tiempo, las que son definidas como las causas y los efectos en la génesis de formas.

La Teoría del Caos puede aplicarse tanto en el ámbito de las ciencias exactas como en el de las ciencias humanas, pero hay que entender el enfoque nuevo que aporta, una especie de paradigma que no descarta ni el desorden aparente, ni lo que parece ser “ruido de fondo” de un comportamiento lineal perfecto. Sin embargo, las aplicaciones de la Teoría del Caos en las ciencias humanas han sido escasas por la indiferencia y determinismo de quienes las trabajan, por lo que se sabe poco de sus efectos y aportaciones, de modo que en ese ámbito se encuentra sumergido en la problemática de considerarlo como una posible teoría descriptiva, o como una posible teoría interpretativa y provisional de los fenómenos. Esta última puede ser la más acertada, porque, de alguna manera, trata de explicar la discontinuidad como un hecho de la naturaleza.<sup>10</sup>

En efecto, las aplicaciones de la teoría han sido escasas; pero en el ámbito del arte, se puede decir que el caos, la inestabilidad y el azar, son los elementos constitutivos del mismo, porque sin saberlo de manera científica, produce sistemas dinámicos, ya desde antes de la irrupción de las nuevas tecnologías han estado cambiando sus procesos creativos e inventando el futuro, al desplazar los centros vitales de la práctica artística a otros nuevos. Esto implica ir de los estados a los procesos, de los productos a los organismos y las relaciones, de lo cuantitativo a lo cualitativo, de los campos cerrados a los polisémicos, de las formas únicas a las formas múltiples, de lo determinado a lo indeterminado, de lo inmutable a lo mutable, de lo real a lo virtual, de lo contemplativo a lo interactivo. Por ejemplo, desde las primeras intuiciones y estudios de Leonardo Da Vinci en el siglo XV, hasta las que actualmente se desarrollan, se desprende que el objeto del arte ha de ser planteado de otro modo, pues su realidad no es un hecho estático ni predeterminado.

---

<sup>10</sup> Véase, Omar, Calabrese; El Lenguaje del arte, Madrid, Anagrama, 2003, p. 220-221

La realidad del arte es la propia naturaleza, animada por fuerzas que Da Vinci llamó *terroríficas*, ya que, una imagen estática no es capaz de reflejarla, pues a medida que se dibuja, pinta, esculpe, escribe o compone, se van complicando los elementos, unos con otros, con tal grado de complejidad que de ellos se podría concluir un orden cósmico, forma invisible de todas las formas visibles, que al punto se disgrega en las metamorfosis naturales. La aleatoriedad es un factor de primera importancia en el desarrollo de todo organismo y, por lo tanto, en el de la forma artística concebida como un organismo vivo que nace, crece, se desarrolla y transforma en el instante de mayor complejidad del proceso, que es cuando éste se encuentra sujeto a influencias no controladas por el sistema, perturbando la regularidad de su funcionamiento de acuerdo a unas leyes. En el arte, los sucesos aleatorios ocurren cuando éste se concibe en términos de un proceso en el que la predicción exacta es a menudo imposible, ya que una mínima variación en la condición inicial y las retroalimentaciones que se generan en su interior, corresponden a una situación de caos equiparable a la complejidad de la naturaleza.

Sin embargo, este tipo de comportamiento caótico, puede llegar a ser determinista, al aparecer los atractores extraños y la intervención directa de un agente externo, lo que nos ayudará a transformar los datos aleatorios en formas visibles y estéticas. Lo que queda aún por dilucidar, desde el punto de vista de la forma, es cómo el azar es capaz de engendrar irregularidades tan grandes como para crear la figura humana, cuyas imágenes, basadas en modelos, hemos estado construyendo durante milenios; cómo estas figuras son capaces de interactuar con otras en una misma composición, en la que operan imágenes yuxtapuestas; cómo éstas se hacen recurrentes en el espacio-tiempo sin que estén mediadas por un esquema predeterminado, y cómo sucede un hecho tan extraordinario en una diversidad tan grande de materiales, en los que el azar es capaz no sólo de crear la forma, sino de incorporar incluso el color.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Apud., Myriam, Solar; *Arte de la complejidad: aleatoriedad, fractalidad, caos* en <http://www.mecard.org/e-journal/archivo/numero4/art3.htm>

### 2.1.2 Concepto del Caos

Ideológicamente se considera como un espacio mítico donde reina lo híbrido, la fusión de lo contradictorio, lo monstruoso; un lugar donde no se impone ningún orden, ni temporal ni simbólico. El caos es el *desorden*, lo contrario que cosmos, que es orden y armonía. Tradicionalmente lo desordenado es negativo y lo ordenado, “bueno y bello”.<sup>12</sup>

Conceptualmente el caos se relaciona con la vida, sus leyes, con el cuerpo, con la entropía negativa, y con la biosfera; es decir, con una flecha del tiempo que va hacia el orden. El caos es una estructura lejana al orden, que es conocida como una estructura disipativa, porque contiene una estructura que desaparece, es como una nube que tiene una estructura volátil que está desapareciendo permanentemente. El caos es impredecible, pero *determinable*. Dicho de otro modo, el caos no es aleatorio, tiene un orden subyacente.<sup>13</sup>

Hoy en día, el caos es una disciplina científica donde se trata de comprender la complejidad del mundo, sus procesos creadores e innovadores. “La ciencia del caos se centra en los modelos ocultos, en los matices, en la sensibilidad de las cosas y en las reglas sobre cómo lo impredecible conduce a lo nuevo. De ello se deduce que el caos es, al mismo tiempo, muerte y nacimiento, destrucción y creación”.<sup>14</sup>

El caos es, sobre todo, un gran paradigma de la ciencia posmoderna, y como todos los grandes paradigmas, es también una ilusión. Sin embargo, como metáfora, el caos puede ser un indicativo cultural de la vida posmoderna, ya que la idea del caos cambia nuestro modo de pensar acerca del poder y la influencia que ejerce el mundo en nuestras vidas como individuos; la vida se caracteriza por la sensibilidad que deviene en correspondencias que se aceleran, así como por las sincronicidades, las

*Nuestro fin es el caos*  
**Burroughs**

*...Elegimos hacer el camino; elegimos hacer un camino que se borra tras nuestros pasos y vuelve a aparecer cuando volvemos la vista atrás.*

*Memoria del camino en nuestros pasos para extraviarnos en los senderos que se acrecientan en su número y en su aparecer.*

*Más la lectura es lineal, secuencial y sucesiva, aunque puede alterarse.*



Santo Caos \*

<sup>12</sup> Juan Carlos González García, Diccionario de Filosofía, 2000, p. 88

<sup>3</sup> Apud., Jorge, Carvajal, Posada; en: <http://www.francachela.org/Fv1213.htm>, 20/05/2004

<sup>14</sup> John, Briggs, F. David, Peat; Las 7 leyes del Caos. Guía práctica para una vida caótica, Grijalbo, 1999, p. 6

coincidencias y por las conectividades que se hacen más abundantes en ella misma; en el caos la sensibilidad se multiplica infinitamente, porque es lo sensible del mundo y éste al entrar en crisis se transforma. El caos es un punto crucial, un punto de bifurcación, de cruce donde la evolución no puede seguir el mismo rumbo; es un lugar desde el cual puede emerger una nueva realidad, una nueva consecuencia. El caos tiene mucho más que ver con lo que no podemos saber, que con la certeza y los hechos propiamente; tiene que ver con el dejarse ir, con la aceptación de los límites y con la celebración de la magia y el misterio. En efecto, el caos se puede contemplar desde varias perspectivas como las siguientes:

**Caos Natural:** Cada cosa en la naturaleza es siempre simultáneamente estable y cambiante, genera formas complejas que se renuevan constantemente.

**Caos Humano:** Se produce por la tecnología y el pensamiento humano. Por ejemplo, el tránsito de una autopista, si una persona va en un automóvil dentro del tránsito, a éste le puede parecer azaroso e impredecible, pero si una persona ve el tránsito desde un helicóptero, verá que hay un patrón de comportamiento, es decir, un orden dentro del caos.

**Caos matemático:** En el interior de las construcciones matemáticas, ordenadas lógicamente, se esconde un turbulento juego de números que reciben el nombre de: Mandelbrot, matemático Benoît Mandelbrot quien lo descubrió, esto es, los números crean modelos y las fronteras de estos modelos se llenan con toda clase de repeticiones impredecibles. Esa conducta extraña demuestra que el caos, y su orden paradójico, yacen ocultos incluso dentro de los confines de la pura lógica matemática.

La cultura científica desde hace más de cien años nos domina cada vez con mayor intensidad, ve al mundo en términos de análisis, cuantificación, simetrías y mecanismos. El caos nos ayuda a liberarnos de esas limitaciones. Si sabemos apreciar el caos podemos comenzar a ver el mundo como un flujo de modelos animados con giros repentinos, espejos extraños, sorprendentes y sutiles relaciones, además de la permanente fascinación de lo desconocido. El caos nos permite ver el mundo como lo han visto los artistas durante miles de años, ya que una de las principales características es su atractivo estético. El artista no tiene por qué ser especialista en la teoría del caos, pero ésta puede ser una opción para muchos artistas e individuos.

*Santo Caos, el señor de las buenas ideas, patrón de los que imploran del cielo una buena idea para resolver algún problema, práctico, artístico o incluso matrimonial.*

*Sus seguidores creen que sólo el caos, el desorden y la desesperación pueden generar la luz. Sus armas, el caos y la creatividad.*

*Si necesitas urgentemente una buena idea, nunca es demasiado tarde para pedirla al vicario protector de los creativos desamparados.*

*El señor del universo mágico y doloroso del papel en blanco, del vacío, de la falta de referentes.*

*El mártir del ingenio, glorioso Sacerdote de las fuerzas confusas y caóticas que conspiran y revolucionan a favor de una gran idea.\**

### Oración al Santo Caos

*Acudimos a você,*

*Glorioso Santo Caos, por motivo de urgencia.*

*Para que con tu fuckin faro*

*nos bendigas con una idea brillante.*

*Ha habido momentos más fértiles,*

*pero ahora nos queda la desesperación y el desasosiego. El vacío.*

*Sal de mí, idea maldita y genial,*

*como una explosión, un eructo, un pedo.*

*Muéstrame tu patrocinio.*

*Ayúdanos a parir una Eureka.*

*Y seremos, sí seremos, gratos forever.*

*Oh! Señor,*

*Vicario protector de los creativos desamparados.*

*Amén.\**

\* Los texto e imagen señalados con el asterisco fueron encontrados en la pág. Web: <http://www.santocaos.org.co> , 15/09/2006

## 2.2 Las 7 leyes del Caos, una metáfora

Durante miles de años en diferentes culturas y religiones, se han elaborado metáforas, una de ellas se ha desarrollado alrededor del caos; John Briggs y F. David Peat autores del libro *Las siete leyes del caos*<sup>1</sup>, elaboraron una metáfora conformada por *siete leyes*, las cuales simbolizan el número irracional 7,1325..., la humildad. Propiamente las siete leyes del caos, son siete entradas a una nueva experiencia y percepción del mundo; son posibles maneras de comportamiento u orientaciones del cómo pensar. Y están constituidas por tres temas: *el control, la creatividad y la sutileza*.<sup>2</sup>

Cualquier tipo de vida tiene como condición la incertidumbre y la contingencia, por ejemplo, las culturas primitivas se enfrentaban, día a día, a la incertidumbre a través del *diálogo y rituales* dedicados a sus dioses, pero sobre todo con las fuerzas invisibles de la naturaleza; sin embargo, el ser humano se ha empeñado en ejercer un *control* sobre ella, así como, sobre sí mismo; ya desde el inicio de la sociedad industrial occidental, el ser humano siempre soñó con la posibilidad de eliminar esa incertidumbre a través de la conquista y el control de la naturaleza. La necesidad de control se convirtió en una obsesión y no se tomó en cuenta que, un sistema caótico como el de ella, está fuera de nuestras manos, así como de cualquier intento por predecirla, manipularla y controlarla. Por lo que, su pretendida intención de control, ha sido solo una ilusión y es pues, que la teoría del caos ha llegado a demostrárselo.

No niego que *la creatividad*, la lógica y el razonamiento lineal, son fundamentales para el desempeño de cualquier actividad; sin embargo, somos los artistas los que, dimensionamos las

---

<sup>1</sup> El texto mencionado ha sido utilizado para realizar mis propuestas plásticas a partir de mi interpretación, pero sobre todo lo he utilizado porque dentro de la investigación ha sido el que es más asequible para la mejor comprensión del tema, ya que está realizado para personas que estamos fuera de las ciencias exactas.

<sup>2</sup> Op.Cit., John, Briggs,y F., David, Peat, p. 9

posibilidades del caos como un elemento creativo artístico. La creatividad está unida al caos y éste como las nuevas formas de vida actuales, sugiere que seamos ahora participantes creativos, para lograrlo se precisa de un sentido estético, sacrificar el afán de control y vivir de forma creativa, prestando atención a las sutileza y a los diferentes órdenes irregulares que nos rodean, sin embargo, recordemos que tomar en cuenta *la sutileza* con la que están constituidos, resulta profundamente problemático.

La metáfora cultural de la Teoría del Caos o Las siete leyes de la misma, nos muestran que más allá de nuestros intentos por controlar y definir la realidad, se extiende un rico y amplísimo reino de la sutileza y la ambigüedad, donde la vida –vive- su plenitud; lo aparentemente pequeñas e insignificantes, que pueden acabar siendo las cosas, muta al reconocer el modo en el que se producen. Prestando atención a la sutileza podemos abrimos a diversas dimensiones creativas.



**Kiki Smith**

### 2.2.1 Ley #1 Del Vórtice

La Teoría del Caos presenta a la naturaleza como un ente generador de creatividad a través de sus sistemas caóticos flexibles, y por su gran diversidad de conductas, como: los modelos meteorológicos, las cataratas o las reacciones de las neuronas; todas tienen que ver con la manera en que la naturaleza crea nuevas formas y estructuras a partir de la impredecibilidad y la confusión. Por ejemplo, un río en el verano discurre lentamente, su corriente se presenta en calma y serena, pero donde encuentra una roca se divide y sigue fluyendo, caso contrario en temporada de lluvias donde el comportamiento del río es muy distinto, en algunas partes su corriente es mucho más rápida y abundante que en otras. Cada parte del río actúa como un efecto perturbador sobre las otras; por otro lado, los efectos de esas perturbaciones se retroalimentan constantemente y el resultado final es la *turbulencia*, misma que se describe como un movimiento caótico en el que hay diferentes zonas moviéndose a diferentes velocidades. Cuando la corriente rápida se aproxima a una roca se arremolina y se vuelve sobre sí misma, detrás de la roca es donde se ha formado un *vórtice*, el cual se mantiene como una forma estable. Los vórtices son un símbolo de la teoría del Caos y constituyen grandes ejemplos de la misma, ya que éstos, son formas estructuradas de las vueltas y revueltas azarosas del mundo natural. El vórtice de un tornado es producto de la actividad de una tormenta y del viento turbulento. La mancha roja de Júpiter, vista por primera vez en 1664, es un vórtice, una inmensa rueda entre grandes corrientes de aire que viajan en diferentes direcciones a través del planeta.<sup>1</sup>

Un vórtice es un lente o una estructura de amplificación, es decir, se multiplica millones de veces y se concentra, como la conciencia cuando genera un vórtice de atención, ésta nos permite entrar en el territorio del caos porque se transforma en una nueva dimensión, un agujero negro en donde su centro se convierte en el centro del ser y del tiempo, durante este periodo se vive y muere en un solo instante; es la expresión máxima de la conciencia, <<la conciencia de la conciencia>>, es decir, una conciencia que se vuelve a sí misma. El ser humano posee una memoria operativa e instantánea, una

---

<sup>1</sup> Apud, John, Briggs, y F., David, Peat; Las 7 leyes del Caos. Guía práctica para una vida caótica, México, Gedisa, p. 36

memoria a corto plazo y otra memoria a largo plazo. La conciencia de la conciencia, es la conciencia de la memoria a corto plazo es donde nosotros captamos y nos volvemos conscientes de lo que captamos. Cuando pasamos de la memoria instantánea a la memoria a corto plazo, ya se tiene una conciencia específica a la cual podemos llamar <<conciencia auto-conciente>>, es decir, conciencia del ser conciente de sí, es la conciencia humana por excelencia, es la conciencia de la concentración.

Fuera de cualquier terreno de la psicología del yo, planteémonos que toda la evolución es conciencia, hay conciencia en el átomo, hay conciencia en las estrellas, hay conciencia en los animales; todos los reinos expresan distintos grados de conciencia, pero cuando la conciencia reflexiona sobre sí misma y se vuelve conciencia de la conciencia, accedemos a la humanidad. El ser humano ha representado a la conciencia con una estrella de cinco puntas, y él se presenta como un elemento integrado por tres cuerpos: *El físico-etérico, el emocional y el mental*, que a su vez se integran en un cuerpo mayor que se llama: *la personalidad*, la cual se relaciona con el *alma*.

Existen tres vórtices críticos de atención, el primero corresponde al sendero de la ignorancia y es aquel donde hay sensibilidad sin sentido, nuestra atención está dirigida entonces a los sentidos y estos se dirigen hacia la periferia, lo cual significa identificarse con el mundo de la forma o de la apariencia en donde se crea la personalidad, la cual constituye la primera crisis, llamada crisis de sensibilidad. El segundo es la crisis que vivimos en el sendero del aprendizaje, que es llamada la crisis del despertar. El tercero corresponde a la fusión de los dos primeros, a la cual se le llama la crisis de la conciencia.

Cuando estas crisis revelan el sentido o el significado de la existencia, hacemos de nuestra vida un proceso significativo, entonces, estamos construyendo la conexión entre la materia y el espíritu. Esas tres crisis están relacionadas con la *actividad inteligente* o nuestra inteligencia, la cual está conformada por tres centros que se encuentran dentro del ser humano, *el amor, la sabiduría y la voluntad*.

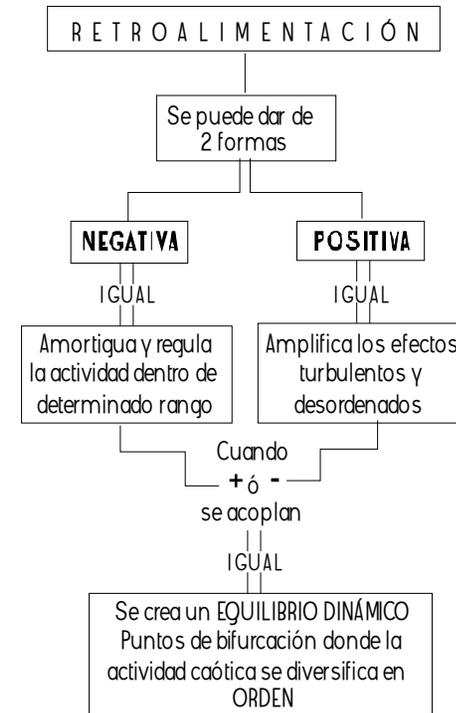
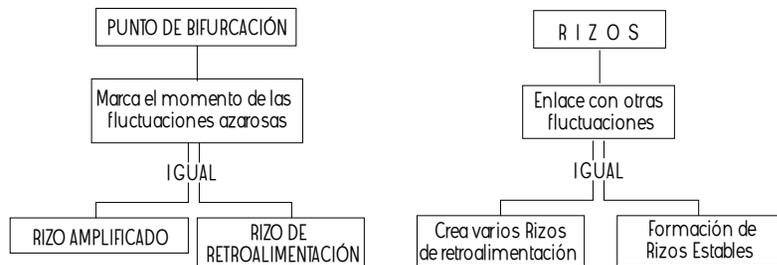
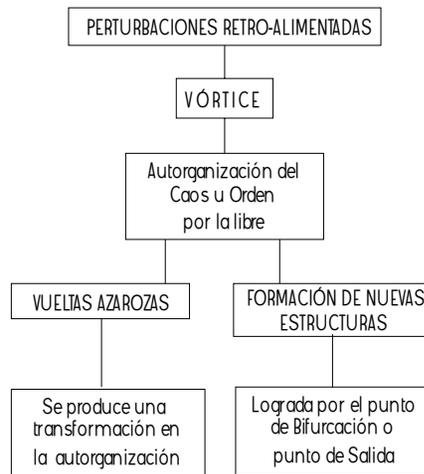
Estas crisis afectan nuestro cuerpo energético emocional y mental en todas las dimensiones. Todo cuanto hacemos se relaciona con estas tres crisis o estos tres instantes de la conciencia.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Véase, Op.Cit.; Jorge, Carvajal, Posada.



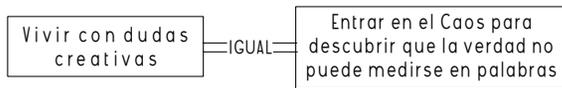
## AUTORGANIZACIÓN = NATURALEZA



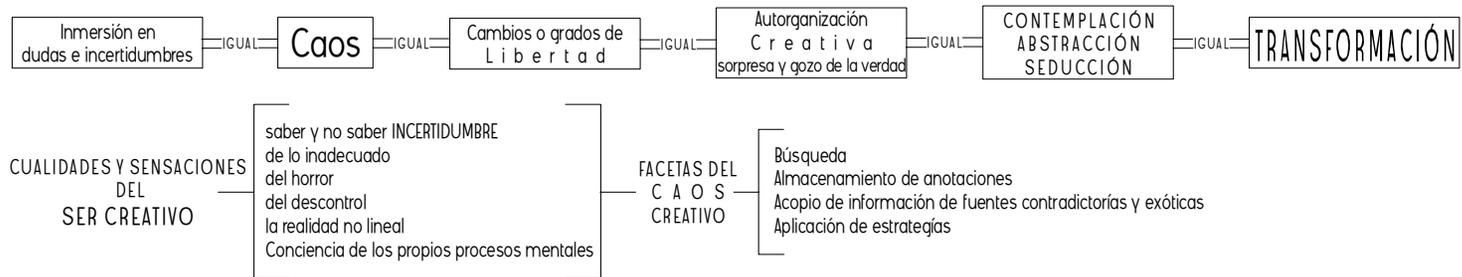
CREATIVIDAD — [ IR MÁS ALLÁ LLEGAR A LA VERDAD ] — IGUAL A CAOS

El caos y la creatividad se equipara a la verdad y a la conexión del individuo con el mundo indivisible  
Igual que verdad de Paul Cézanne:  
Plasmar la sensación exacta que nacía en el interior.  
Su intensión era la verdad exacta de la percepción instantánea en la medida que conectaba con la vida que tenía ante sus ojos.

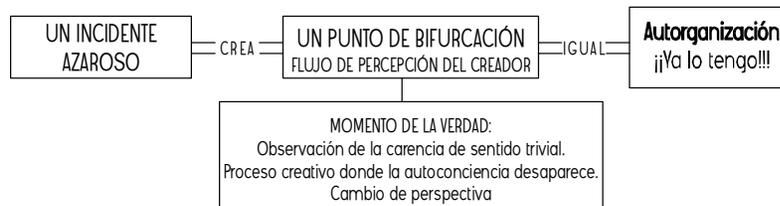
VERDAD Y CAOS  
Están Unidos



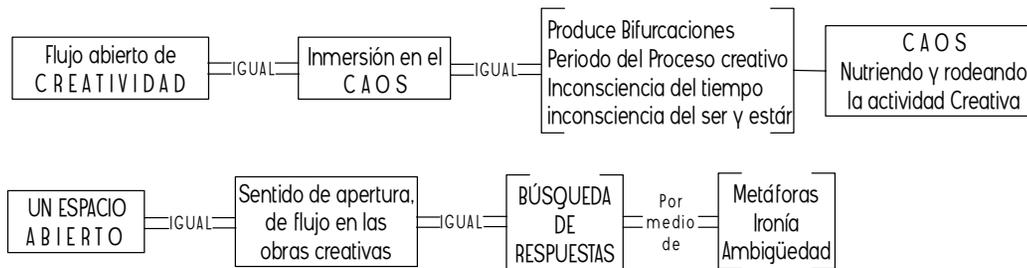
### TURBULENCIA: Vórtice #1



### BIFURCACIÓN Y AMPLIFICACIÓN: Vórtice #2



### EL FLUJO ABIERTO: Vórtice #3



# EL VÓRTICE Y LA PARADOJA DE LA INDIVIDUALIDAD



### 2.2.2 LEY #2 De la Influencia Sutil

Ya desde el siglo VI a.c. Heráclito, discípulo de la escuela de Mileto, afirmaba que el *Todo* es la conjunción de sus contrarios, tendencias o fuerzas opuestas; sostenía la idea de que si se eliminaba la contradicción se eliminaba la realidad, porque ésta posee un carácter inestable al estar sometida a un perpetuo cambio, *todo fluye y nada permanece*, la realidad muta y se altera constantemente, es la ley básica sobre la que se asienta la vida y el universo.

Este antecedente bien se puede relacionar con la idea de lo que hoy se conoce como un sistema caótico, ya que en él, *Todo* está conectado con las partes y cada una de las partes está en profunda relación con el todo, mediante retroalimentaciones positivas y negativas, es posible ampliar lo pequeño en el interior de lo grande y aparecer lo impredecible.

Los sistemas lineales, los habitualmente descritos por la ciencia convencional, cambian muy suavemente bajo la aplicación de pequeñas influencias. Las ecuaciones emparejadas de los modelos de predicción atmosférica de Lorentz, en cambio, describen lo que los matemáticos denominan un *sistema no lineal*, cuya característica consiste en que las diminutas influencias pueden actuar de un modo tal, que transformen todo el sistema. En efecto, la linealidad ha dado paso a la no linealidad, cualquier influencia sutil puede ser amplificada a través de la retroalimentación hasta que se acabe transformando toda una situación. Tanto la naturaleza como la sociedad y nuestras vidas cotidianas, son sistemas autoorganizados que están ligados a innumerables influencias de infinitas variables sutiles, el caos gobierna a través del efecto mariposa. Sin embargo, el ser humano con base en la idea de control, ha intentado ejercer su dominio sobre la naturaleza, conseguir un cierto grado de dominación sobre algunas de sus fuerzas, lo que nos ha sido útil en algunos casos, pero no ha funcionado satisfactoriamente para la pretensión de hacer lo mismo con la naturaleza humana.

Nuestro moderno sentido del poder tiene sus orígenes en la revolución Industrial y en la creación de grandes máquinas que generaron un poder sin precedentes. El poder ha desbancado en las sociedades modernas y posmoderna a los valores espirituales y humanistas, el poder ha llegado a ser un valor central del ser humano que se ha convertido en una de sus grandes obsesiones, el poder del dinero, el poder de la personalidad, el poder de la mente, el poder de las computadoras, el poder de la organización, el poder de la creación. Indudablemente la idea de control crea en el ser humano un sentido de poder, de seguridad.

Sin embargo, dentro de la Teoría del Caos existen otras posibilidades, una de ellas consiste en la imposibilidad tanto de predecir o controlar los sistemas complejos o caóticos, como el que éstos cedan a sistemas rígidos; para este efecto el caos sugiere la influencia sutil, el efecto mariposa, en el sentido de que todo y todos tenemos dicha afectación hacia otros, como lo mencionan John Briggs y David Peat “la influencia sutil es lo que cada uno de nosotros afirma, para bien o para mal. Nuestro ser y nuestra actitud conforman el clima en el que otros viven”.<sup>1</sup>

La connivencia<sup>2</sup> y el automatismo, limitan y desarticulan los sistemas creativos abiertos al reducir en número a sus rizos retroalimentados, creando un gran rizo obsesivo y repetitivo al que los científicos del caos llaman un *ciclo límite*, mismo que nos hace sentir impotentes porque gran parte de su energía interna se resiste al cambio y a la perpetuidad relativamente mecánica de los modelos de conducta, de tal modo que se aíslan del flujo del mundo exterior. El intento por controlar un sistema dominado por un ciclo límite, en la mayoría de las veces, sólo consigue fortalecerlo, ya que al final el controlador es quien acaba siendo controlado. Es necesario ceder, de acuerdo a las circunstancias, para sobrevivir en sistemas rígidos y cerrados, pero hay que tener cuidado en no caer en fórmulas sin contenido.

El sentido negativo de la influencia sutil mantiene cohesionados los ciclos límite restrictivos, pero en su sentido positivo es vital para mantener los sistemas abiertos renovados y vibrantes, ya que “el

---

<sup>1</sup> Op.Cit., John, Briggs, y David, Peat, F.; p. 56

<sup>2</sup> Véase Glosario

como por *fuera* –estos dos son relativos dentro de la teoría del caos-, propiciando un cambio o adopción de una nueva actitud hacia el poder positivo del efecto mariposa implica el reconocimiento de que cada individuo es un aspecto indivisible del todo, y que cada momento caótico del presente es un espejo del caos del futuro.”<sup>3</sup>

Todos los sistemas contienen un grado oculto de libertad y por lo tanto de creatividad, el impacto del efecto mariposa en un sistema por su susceptibilidad puede ser amplificado, tanto por *dentro* significado del poder y el de la influencia, es decir, la manera en que interactúan diferentes rizos retroalimentados, constituye un proceso de apertura hacia la incertidumbre, descubriendo la frontera entre lo individual y lo universal para actuar desde ese descubrimiento. En efecto, a pesar de que se trate de sistemas rígidos, la habilidad para influir reside en el tener conciencia de la realidad del momento y comprometer nuestra creatividad de acuerdo a las circunstancias del mismo, así como, una autenticidad que permita experimentar la verdad creativa de las ideas. La influencia sutil no se puede predecir por lo que en ocasiones no se le ve como tal, sin embargo, se hace presente, son precisamente los transgresores quienes van más allá de los límites del sistema y rompen sus reglas, como es el caso de Cézanne, que intentaba plasmar la sensación exacta que nacía en su interior, por medio de la búsqueda de la verdad exacta de la percepción instantánea en la medida que conectaba la vida con lo que tenía antes sus ojos. Así mismo, la comedia se centra, de alguna manera, en el efecto mariposa, en lugares y tiempos donde surgen puntos de bifurcación, en el engaño del destino, en la ambigüedad y la confusión de fronteras y límites.

Los resultados de la influencia sutil de un sistema o un individuo no son inmediatos, no se puede asegurar su contribución o efecto, ni tampoco la manera en que se da y mucho menos el momento, ya que puede perderse en el caos, o bien, puede unirse con uno de tantos rizos que mantienen y renuevan una comunidad abierta y creativa.

Todo forma parte del todo, cada elemento individual de un sistema influye en la dirección del resto de los demás elementos del mismo, retroalimentándose y fluyendo permanentemente, por lo que, cualquier contexto cambia constantemente, “cada uno de nosotros forma parte de la conciencia



**Paul Cézanne**

Óleo sobre tela

53 x 71 cms.

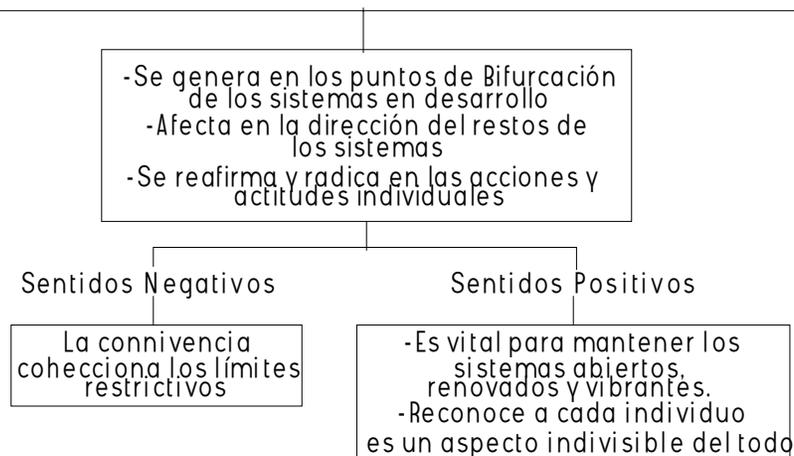
<sup>3</sup> Op.Cit., John Briggs, y David, Peat, F.; p. 57

colectiva del mundo y los contenidos de esa conciencia se modifican constantemente por las fuerzas del caos que expresa cada uno de nosotros.”<sup>4</sup>

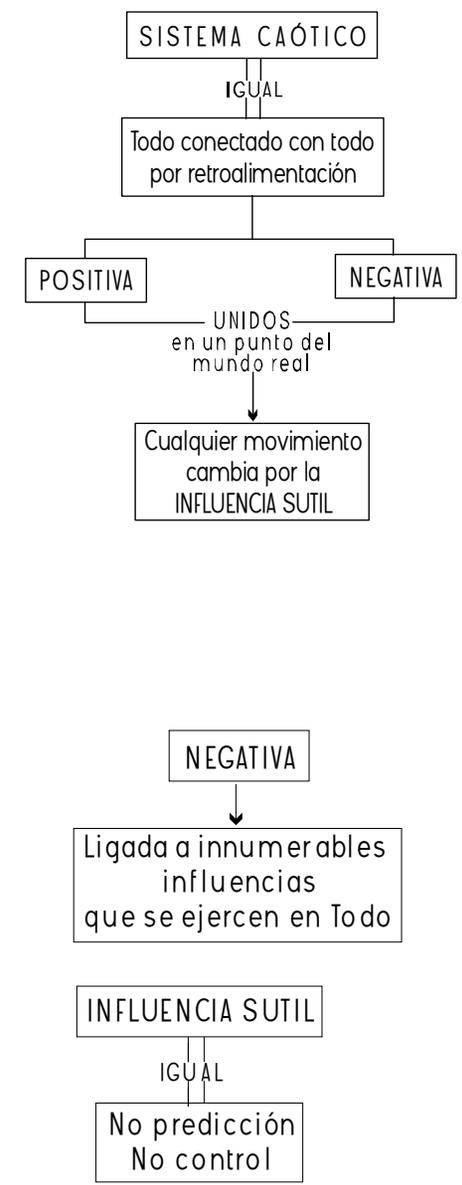
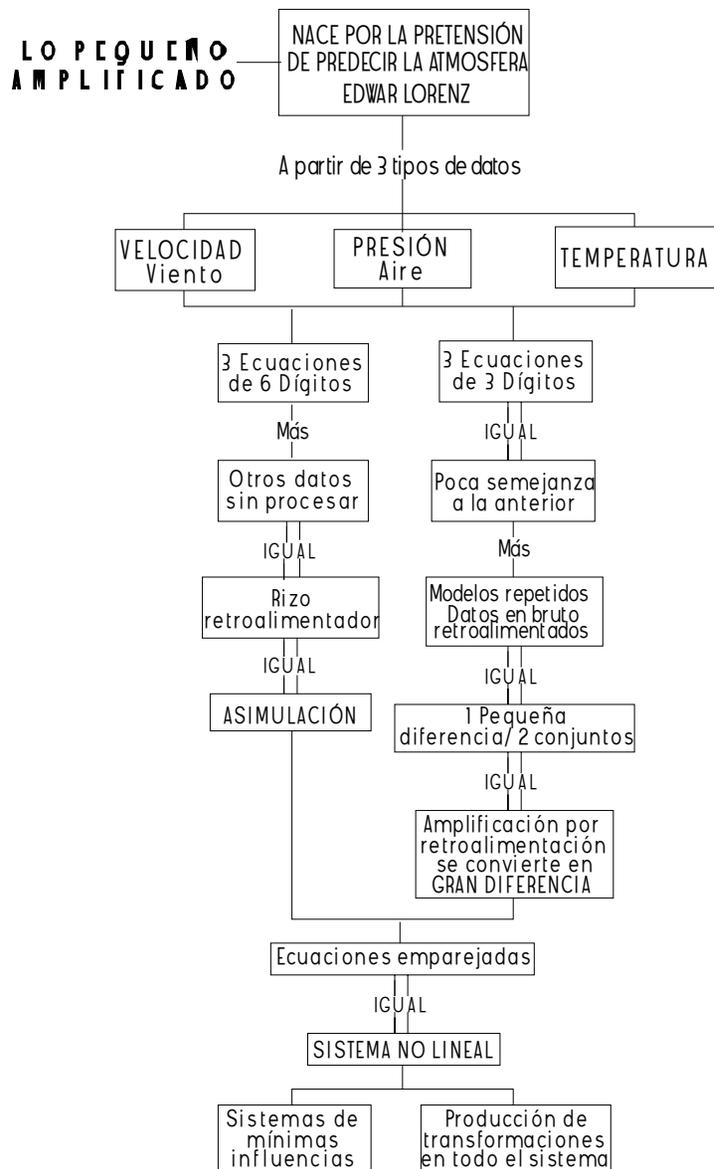
En el caso concreto del grabado, la técnica, articulada sobre principios generales materializados en procesos más o menos cerrados, establece una relación con la idea de la posibilidad, al descubrir nuevas soluciones que se plantean día a día la amplificación de los elementos de la plástica. De esta manera la técnica se mueve en un punto de bifurcación, uno que representa la norma y otro que es la posibilidad de digresión e innovación. Por lo que el grabador también se mueve en estos parámetros, en la tensión entre su habilidad para la transformación de la materia, y su capacidad intelectual para resolver nuevos problemas, es decir, trabaja en un estado de incertidumbre.

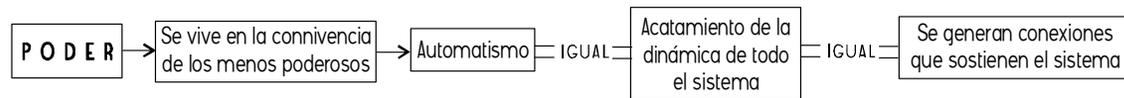
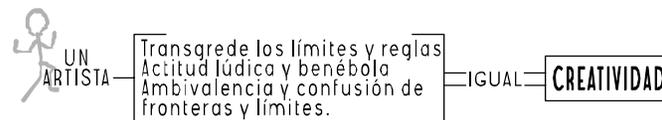
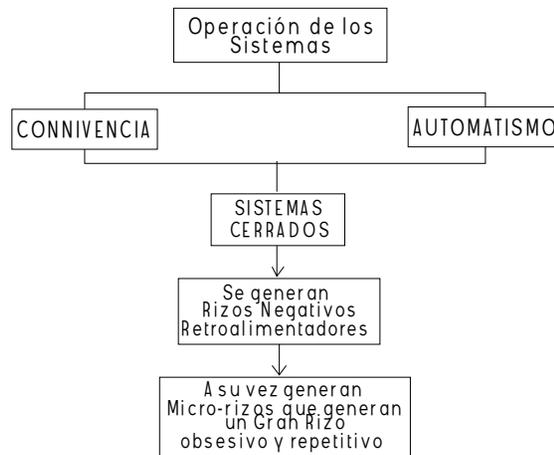
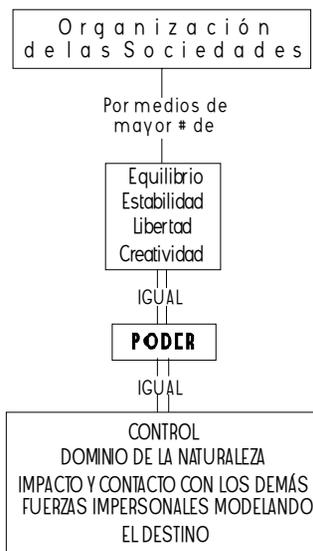


**PODER de la INFLUENCIA SUTIL (PIS) = efecto mariposa**



<sup>4</sup> Ibíd., p. 68





### 2.2.3 LEY #3 De la Creatividad y el Reconocimiento Colectivo

Desde la perspectiva de la teoría del caos, todas las actividades de los sistemas son colectivas e indivisibles, manteniendo una relación paradójica; sin embargo, existe una diferencia, los variados niveles de complejidad que desarrolla sus propias reglas, es decir, a partir de su organización se acoplan a una retroalimentación que se deriva de cada actividad individual y aleatoria, creando formas adaptables y resistentes.

La teoría del caos ha cambiado significativamente varias perspectivas de algunas de las disciplinas del conocimiento humano, por ejemplo, la visión sobre la evolución que partía de la teoría de Darwin, proponía que la evolución estaba condicionada por la competición y la energía básica que dirigía la relación entre el individuo y el grupo y éste entre otros grupos, cambió por la propuesta que se inclina por la *coevolución* y la *cooperación* de los sistemas, al estar unidos unos con otros, y al existir entre ellos una dinámica creativa en constante desarrollo que fluye entre los elementos individuales a muy diferentes escalas, no eliminan la cooperación entre sí, y mucho menos la complejidad, por lo que continuamente se encuentran en la frontera del caos.<sup>1</sup>

En efecto, el caos es una teoría del *proceso* más que del *estado*, del *devenir* más que del *ser*. De modo que uno de los conceptos fundamentales de esta teoría es el de atractor, que aparece al representar la evolución del sistema dinámico en el denominado *espacio de fases*. Un atractor contenido en un sistema es sinónimo de que existe una repetición en un modelo de conducta del sistema, que lo altera y al mismo tiempo lo empuja para que se aparte de su comportamiento, sin embargo, tiende a volver a él tan rápidamente como puede. Tanto los puntos fijos como los ciclos límite, son atractores, pero la dinámica caótica de un sistema se caracteriza por un tercer tipo de atractor, la retroalimentación

---

<sup>1</sup> Apud., John, Briggs, y David, Peat, F., Las 7 leyes del Caos, Guía práctica para una vida caótica, pp. 78-82

interactiva nombrada como *atractor extraño*, cuya peculiaridad es el poseer una dimensión fractal.

La conducta mecánicamente repetitiva pertenece a un sistema restrictivo del ciclo límite, y funciona con pocos grados de libertad, por ende su conducta es restrictiva independientemente de lo que ocurre en el exterior. En cambio, con un atractor extraño, el modelo de conducta se muestra independiente y no mecánica, el sistema se abre al medio que lo rodea. “Uno de los principios vitales de los atractores extraños y el caos colectivo implica la transparente *diversidad* de todos estos sistemas dentro de los sistemas.”<sup>2</sup>

Es claro que, para que surja una nueva inteligencia colectiva, es necesario que se agrupen distintos individuos, porque al autorganizarse crean un sistema abierto que potencializa la actividad creativa e insospechada, lejos de lo que cualquiera podría haber esperado al contemplar a los individuos actuar aislados, la diversidad es un elemento importante dentro de la creatividad caótica.

El ser humano por su necesidad de poder y competición, en su etapa postindustrial, ha creado sociedades donde el trabajo absorbe al individuo y paradójicamente, éste se cree “completo y vivo”, es notable que los altos grados de estrés en ocasiones acaben alienándolo, volviéndolo hiperactivo, fragmentado y depresivo. Sin embargo, el caos señala que, dentro de cualquier organización actual, existen influencias sutiles y una retroalimentación caótica, las cuales actúan permanentemente y que, constituyen lo que hoy llamamos: tanto atractores extraños como estructuras jerárquicas; es decir, son tanto centros de poder como sistemas no lineales, abiertos y vinculados al medio en el que se han desarrollado, pues, lo quieran o no, se sujetan a las fluctuaciones de ese medio y del personal que fluye con ellas.

Así mismo, el fenómeno de un atractor urbano aplicable a estos conceptos, actúa como un sistema caótico, imposible de predecir a largo plazo, ya que no solamente influye la evolución de la ciudad como tal, sino también el desarrollo cultural y sus fenómenos sociales. Los fenómenos actuales nos llevan a otras actividades y otros espacios que generan atractores, polos de atracción urbana según las necesidades de la actual sociedad.

---

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 85

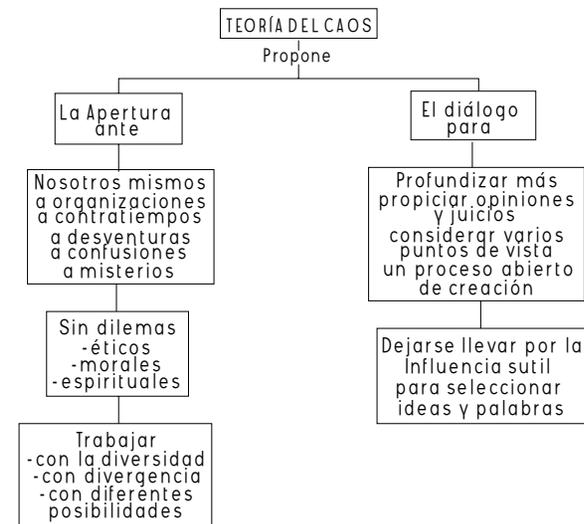
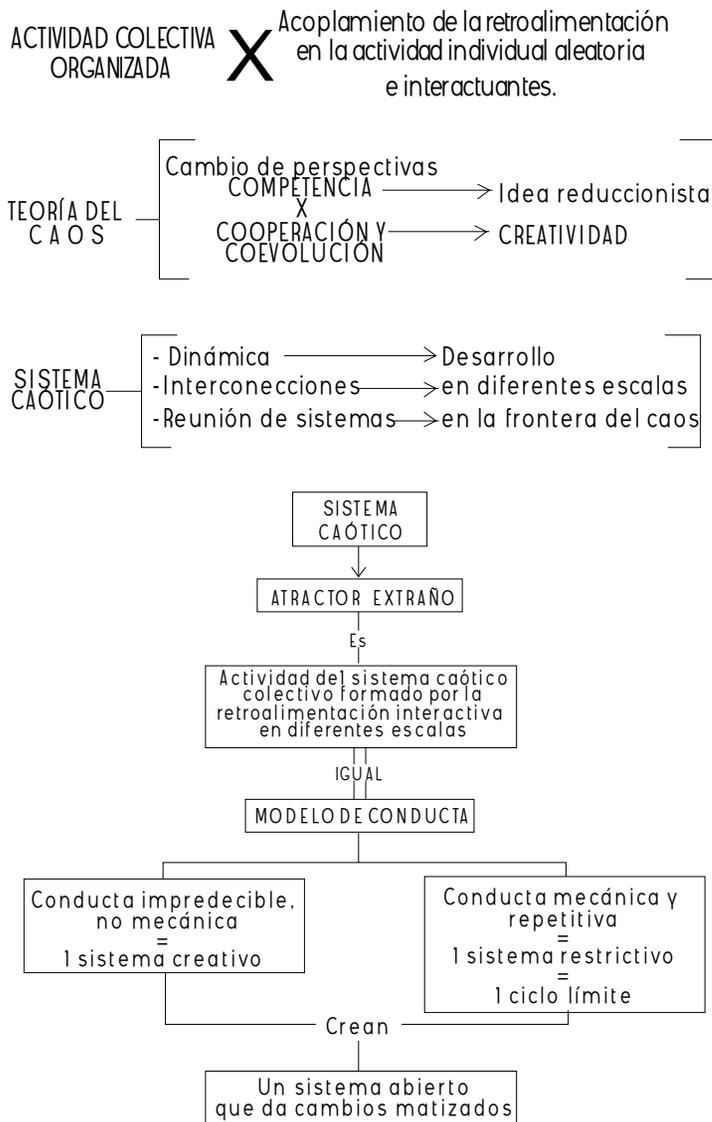
Con lo que respecta a la grafica, fue muy similar la manera en que se dio el cambio de visión o propuestas, es decir, dentro de las dimensiones técnicas y plásticas de la gráfica, fue necesario un criterio de abierta creatividad para la apertura a las posibilidades de creación de otros medios y disciplinas. La creación plástica propiamente dicha, se aproximó al grabado donde el principio de la posibilidad tuvo como resultado la innovación.

Bien lo menciona Martínez Moro:

El carácter intermedio de la elaboración de una plancha y el aplazamiento de su objeto final, hacen que el artista afronte el trabajo creativo desde una posición psicológica especial. Las soluciones pueden ir desde el planteamiento de una auténtica estrategia, hasta un abandono al azar y a la libre experimentación en el proceso.<sup>3</sup>



<sup>3</sup> Juan, Martínez, Moro; Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX), 1998, p. 32



### 2.2.4 LEY #4 De lo Simple y lo Complejo

Lo simple y lo complejo son una permanente paradoja dentro de la teoría del caos, ya que lo que es simple a primera vista, puede ocultar algo complejo, y lo que puede ser totalmente complejo puede contener un origen muy sencillo. Y al mismo tiempo, pueden ser las dos cosas, lo más sorprendente, es que son reflejos uno del otro. La complejidad posee un alto grado de confusión y brinda grandes posibilidades, ofrece alternativas sencillas si se acepta y asume la dinámica del caos entre lo simple y lo complejo. La paradoja entre los dos elementos, aunque en apariencia es sencilla, genera complejas situaciones dentro de la psique del ser humano, por las interrelaciones en las que se desenvuelve, es decir, la manera en que las cosas interactúan entre sí y nosotros con ellas.

Los sistemas caóticos al igual que las formas irregulares, su geometría y los fractales, son complejos y generan una ilusión del detalle de la figura que, aunque puede ser simple, se puede desarrollar al infinito, con ella que es posible visualizar la paradoja complejidad-simplicidad de la naturaleza, pues revela las estructuras claras y regulares que dan lugar en la coexistencia simbiótica de lo complejo y lo simple en el mismo tiempo y espacio; las transformaciones de la complejidad y la simplicidad, de una en la otra, se deben a las repeticiones, interacciones y a la retroalimentación en las que se mueven, cuando se alteran se forma una intermitencia<sup>1</sup>, denominada así por los científicos, la cual implica la implementación del orden dentro del caos y viceversa, caos dentro de un orden regular. Los sistemas complejos al ser desarrollados a partir de un sistema simple que se desarrolla de modo crecientemente complejo, contienen implícito un orden interno que se enriquece cada vez más y que éste al llegar al límite, es decir, cuando la complejidad se vuelve infinita, se presenta de manera muy similar a un sistema casual y aleatorio contrario a un orden establecido.

Por ejemplo, dentro de la cotidianidad de nuestra vida un imprevisto estallido de caos, hará que nos parezca como caótica y azarosa, por lo que puede generar una transformación que renueve nuestros

---

<sup>1</sup> Apud., John, Briggs, y David, Peat, F., Las 7 leyes del Caos, Guía práctica para una vida caótica, p. 114.

puntos de vista, aunque sepamos de antemano que contiene un cierto orden subyacente, el caos puede generar una intermitencia dentro de ella, una coincidencia o un acto irracional que desafíen el orden de las cosas sumiéndolo en una complejidad tal, que exigirá más atención de nuestra parte para ser tomados como modelos sutiles, y crear nuevos modos de concebir la vida, o bien, simplemente de crear. La casualidad es un modelo que ofrece verdaderas claves para descubrir lo anterior.

Carl Gustav Jung<sup>2</sup> denominó a las casualidades o coincidencias inconexas, pero significativas, como *sincronizaciones*, porque al estar constantemente en nuestro alrededor y en situaciones extremas nos abrimos y podemos permitir que sea la casualidad la que nos revele algunos aspectos ocultos de ella de manera clara y sencilla. El pintor británico, Patrick Heron<sup>3</sup> menciona que:

La apariencia **objetiva** actual de las cosas es algo que no existe; o bien, existe como un dato que es literalmente infinito es su complejidad y sutileza. De lo que no cabe duda es que lo que inunda nuestra retina es un caos amorfo de estímulos visuales dentro del cual el ojo humano aprende a insertar un orden favorecido en uno u otro sentido.<sup>4</sup>

Sin embargo, quienes abstraen, simplifican y trazan los rasgos significativos de las cosas, son las funciones del ojo y el cerebro que interactúan, de manera muy compleja y por medio de estrategias con la actividad y las transformaciones del mundo, para construir el orden que vemos. La ciencia abstrae y simplifica a la naturaleza por medio de las matemáticas, por lo que la ciencia, únicamente sólo puede tratar lo que es cuantificable, numérico y susceptible de medición, de manera que ésta, se desarrolla sacrificando los valores no cuantificables y cualidades de la naturaleza, en efecto, la ciencia propicia una tendencia hacia la fragmentación y simplificación excesiva.

El presupuesto de la existencia de un yo, se aniquila dentro de la teoría del caos, ya que al tratar de precisarlo se descubren interconexiones no lineales con lo que está *fuera* del yo, desvaneciéndose la entidad independiente para convertirse en un espejo o un reflejo del mundo, porque dentro de la teoría del caos todo está conectado con todo lo demás, de manera que el intentar conocerse completamente a uno mismo, requeriría de comprender todo el universo.

---

<sup>2</sup> Citado por Eduardo, Cesarman, en: Orden y Caos, El complejo orden de la naturaleza, p. 82,

<sup>3</sup> Op.Cit., Citado por John, Briggs, y David, Peat, F., p.116

<sup>4</sup>Ibidem

Las categorías simplificadas son abstracciones seductoras que el ser humano realiza para explicarse el mundo en el que yace; al acostumbrarse a ellas se impide a sí mismo el observar las sutilezas, la novedad de cada día, la riqueza de las pequeñas cosas que nos depara la individualidad. Aunque, también, se corre el riesgo de que los detalles y la complejidad nos dominen y confundan tanto, que no seamos capaces de abstraer el significado subyacente en una situación.

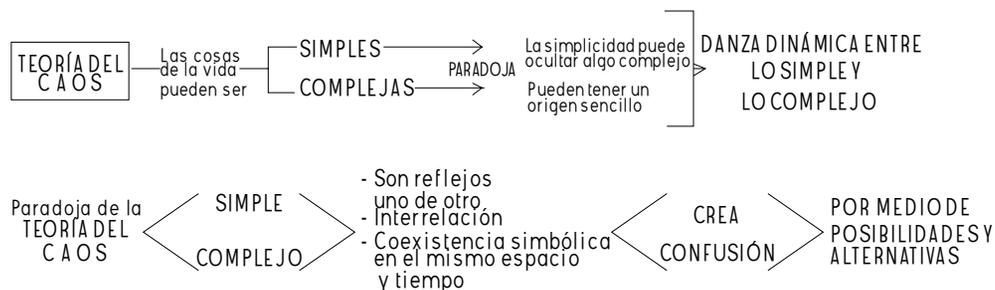
Efectivamente, es importante distinguir entre confusión y complejidad, la primera nace a partir de la insistencia de parcelar el mundo en dualidades y funciona como una alarma que indica que se está perdiendo la observación de la simplicidad esencial dentro de lo complejo, y que no se están tomando en cuenta a los rizos de los matices dentro de lo simple; en cambio la segunda, únicamente indica nuestras relaciones con el mundo.

Por medio de las propuestas de la teoría del caos es posible traspasar las dualidades del mundo que el ser humano ha creado, como la misma simplicidad y la complejidad, la objetividad y la subjetividad, el orden o el azar, la estabilidad frente a la hipersensibilidad, el poder frente a la influencia sutil, el control frente a la incertidumbre; para evitar los estereotipos y las proyecciones. Pero si al intentar traspasar las dualidades se tiende hacia un solo polo de ellas, se cargará de su contrario e inevitablemente se generará en nosotros un estado de incertidumbre lleno de ambigüedad, sin embargo, es la manera para acercarnos a lo que fluye más allá de nuestras abstracciones. Los medios para lograrlo son la metáfora, la ironía y el humor, los mismos que utiliza el arte, de igual manera se traspasan por medio de un proceso dialéctico, propio del conocimiento tradicional, es decir, la simplicidad y la complejidad, el orden y el caos, lo singular y lo plural, el yo y el otro, aceptados simultáneamente.

Sin duda, la complejidad y la simplicidad, también se encuentran en el arte, ya que todos los elementos, por pequeños que sean, han de estar firmemente ligados a la estructura total, formando una complicada malla de interconexiones que cubren toda la superficie de la obra. Por ejemplo, es indivisible la Gestalt de la figura y los elementos que sólo puedan servir de fondo. Por muy simple que sea la obra de arte contiene un grado de complejidad, la cual *“rebasa la potencia de la atención conciente,*

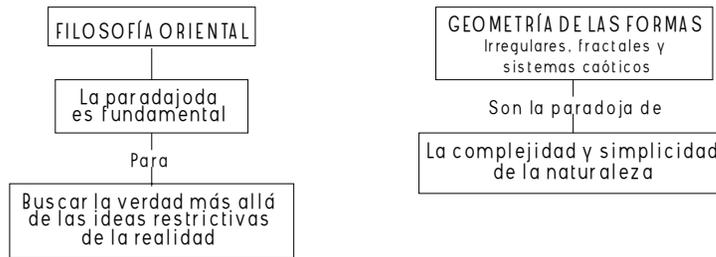
porque su enfoque es reducido y sólo puede atender una sola cosa a la vez. Tales complejidades únicamente puede captarlas la visión inconciente con su extrema indiferenciación".<sup>5</sup>

Las ideas de la teoría del caos ponen de manifiesto la presencia de un sistema artístico-estético vivo, sujeto a la inestabilidad, la incertidumbre y el azar, y que contiene el principio del giro estético y ontológico del arte en nuestros días, por medio de sus propuestas se puede explorar, desarrollar y reactualizar el concepto de origen, ampliar el concepto referencial de la forma al incorporar los elementos de la naturaleza, la materia, los sistemas vivos y las máquinas. También se puede revisar los procedimientos del arte y establecer analogías integradoras con las que se pueda considerar una síntesis no lineal de la aleatoriedad, involucrar diversos campos, conceptos y principios para entender el nuevo lenguaje de la complejidad en el arte.



<sup>5</sup> Op.Cit., Anthon, Ehrenzweig; El orden oculto del arte. 1973, p. 35

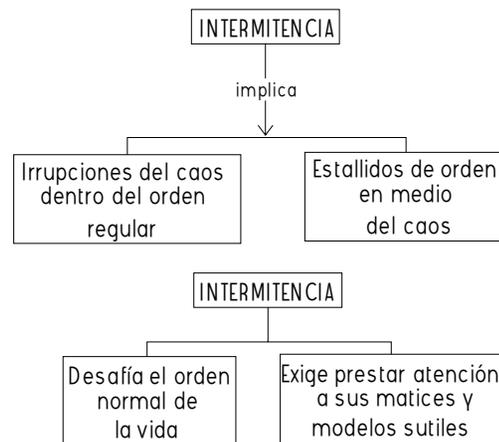
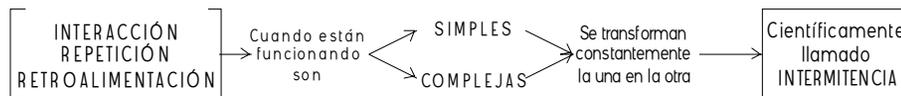
### LA CIENCIA PARADÓJICA



### COMPLEJIDAD Y CASUALIDAD COMO PUERTAS PARA CREAR ORDEN



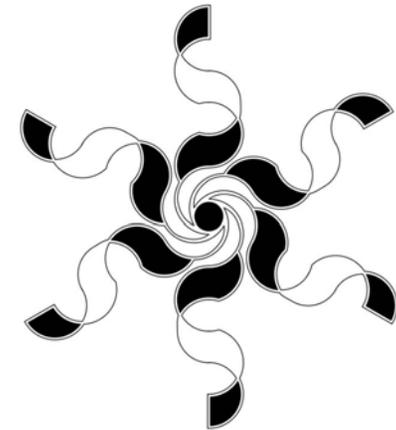
### LA CIENCIA PARADÓJICA



### 2.2.5 LEY #5 De los Fractales y la Razón

En la década de los setenta nace un poderoso lenguaje para describir y analizar la complejidad del mundo natural: los fractales. Fractal deriva del latín "*fractus*" que significa irregular, roto en pedazos o fragmentado. El término, que fue acuñado por Benoit Mandelbrot<sup>1</sup>, permite describir el comportamiento incierto, desordenado y complejo de la naturaleza, elementos constitutivos de la teoría del caos. A partir de esto, la naturaleza y todo cuanto existe, se representa de forma irregular a través de ciertos patrones de organización, estructuras y procesos, de modo que, son fenómenos del mundo natural que hacen referencia a las huellas, las pistas, las marcas y las formas realizadas por la acción de sistemas dinámicos caóticos en la naturaleza.

Las formas y huellas creadas por el caos en el microcosmos y el macrocosmos, contienen lo que los científicos llaman *autosemejanza*<sup>2</sup>, es decir, diferencias y singularidad, así como similitudes a diversas escalas, que al aumentarlas, para verlas revelan nuevos modelos y complejidades; las autosemejanzas son un producto de todas las complejas relaciones internas retroalimentadas que acontecen en un sistema dinámico.



---

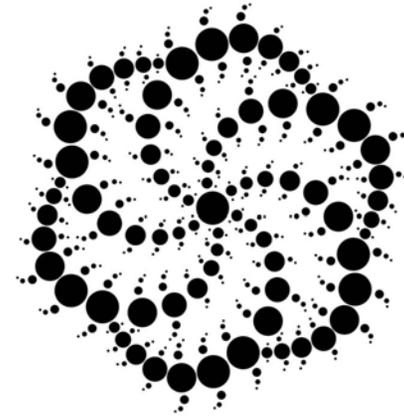
<sup>1</sup> Citado en <http://www.colciencias.gov.co>, Es el primer científico que habla sobre una verdadera geometría de la naturaleza. J.V. Rubio en *Física (Ciencia-Realidad-Física cuántica- Geometría Fractal)* considera que a partir de las ideas de Mandelbrot, las aproximaciones a la realidad rugosa, fractal es un desordenamiento de los conceptos y paradigmas vigentes para llegar a otros órdenes posibles y paradójicamente creadores de realidades virtuales a través del caos inducido por un azar aparente.

<sup>2</sup>Autosemejanza es también simetría de escalas; para ampliar, Véase glosario

El observar las autosemejanzas y los modelos autoreflexivos de un sistema caótico, puede cambiar la manera en que percibimos al mundo, porque descubren, de alguna manera, su orden oculto. En este sentido, a los modelos fractales naturales no es sencillo clasificarlos entre lo agradable y lo desagradable, lo apreciable y lo despreciable, porque van más allá, contienen un tinte poético; sin embargo, en el siglo XIX, los matemáticos al descubrirlos, los denominaron “monstruosos” y “patológicos”. Hoy en día los fractales son imitados por los matemáticos, utilizando diversas fórmulas de retroalimentación no lineales, pero no son sutiles como lo son los naturales.

Mandelbrot dedujo y mostró que la dimensión de los fractales se forma con base en las tres dimensiones, largo, ancho y alto, las cuales son representadas por la línea, el plano y el sólido. Sin embargo, por lo intrincado de sus *detalles*, la dimensión fractal de un objeto, sólo corresponde a una medida aproximada de su complejidad, porque son movimientos de cosas conectadas de maneras no reveladas. Es por eso que la *mirada en detalle* es un factor que caracteriza a la estética del caos, ya que influye en nuestra apreciación y nos invita a explorar las ambigüedades de las conexiones del mundo, para no situarse en las abstracciones categóricas y mecánicas que nos separan de él.

Aunque los fractales naturales en el conjunto de Mandelbrot, únicamente se reducen a una mecánica descripción didáctica, es posible establecer una analogía cualitativa de ellos con el arte, porque contiene nidos de autosemejanza en su origen, en otras palabras, los dos son un proceso vivo donde existe una *autopoiesis*<sup>3</sup> o patrón de organización, el cual parece estar haciéndose a sí mismo continuamente, creando a su vez una estructura disipativa, es decir, abierta al flujo de materia y energía, la cual es la estructura del sistema que se produce en interacción con el mundo exterior, aunque esté ordenadamente cerrada. En los dos, se pueden describir los patrones, las estructuras y el proceso de sus sistemas aleatorios, solo que el arte, además incluye a la conciencia humana, la cual hace que la autosemejanza, como la antes descrita, no pueda considerarse como una condición, sino como una propiedad que condiciona que estos patrones constituyan estructuras específicas para formas determinadas, en lo que parece ser un proceso de autocognición de sus elementos. Es decir, dentro de



---

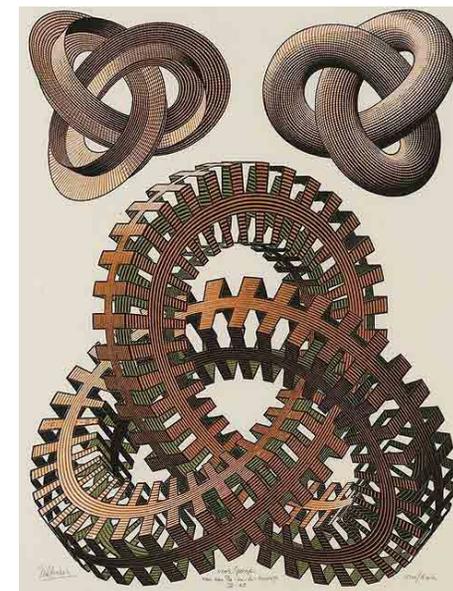
<sup>3</sup> Véase, glosario: *Autopoiesis*

esas categorías el artista crea discordancias como: la ironía, metáforas<sup>4</sup> poéticas, armonías simultáneas; de tal modo que, a su vez forman concordancias y discordancias, las cuales responden desarrollando modelos que son significativamente autosemejantes y autodiferentes unos de otros, lo anterior se presenta con más recurrencia en el estilo, o bien, en el discurso artístico.

Lo esencial no es el conjunto de las reglas casi mecánicas para generar permutaciones autosemejantes del tema, sino el modo en que se crean y se destruyen las reglas, originando un influjo que evoca los inesperados modelos transformados que fluyen dentro de las emociones, los pensamientos y la naturaleza.<sup>5</sup>

Sin embargo, en este complejo proceso, quedan aspectos por dilucidar, como la interacción multiplicada o yuxtaposición o superposición, la recurrencia de las formas, o el fenómeno de naturaleza puramente estético, en el que los materiales estarían abiertos al flujo de materia y energía, en forma de estructuras disipativas. De este modo es que se puede considerar que en el arte, la creatividad, el orden y el caos, el destino y el azar, la planificación, la intensión, los fines, y los principios, son elementos que van de la mano, aunque sean irregulares, discontinuos e inciertos. Por ejemplo, tanto el expresionismo como el informalismo, por su gestualidad, y el action painting por sus formas (fractales) son irregulares, pero tienen su propia estructura fractal, de manera que generan formas infinitas; lo mismo sucede en la sección áurea, que aunque de algún modo es regular, genera estructuras fractales infinitas. Son formas que aparecen en el arte como consecuencia de una dinámica caótica subyacente a los fluidos turbulentos<sup>6</sup>, y a la intervención de procesos mecánicos; al respecto tenemos la pieza de Adriana Bravo en torno al vuelo de la mariposa de la muerte, expuesta en la galería de la Academia de San Carlos, ENAP-UNAM 2007.

Por otra parte, una obra de arte, a partir de sus concordancias y discordancias, puede separarnos de nuestras abstracciones y reflexiones lógicas y de orden mecánico, en el sentido de la



<sup>4</sup> Considerando en este sentido y desde un punto de vista lógico, que las metáforas pueden ser autocontradictorias, ya que el arte posee muchas escalas diferentes de abstracción para provocar y reforzar una exposición. Unen ideas o imágenes.

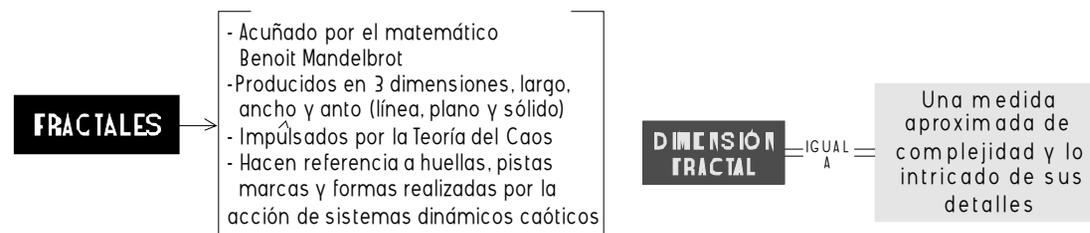
<sup>5</sup> Op.Cit., John, Briggs, y David, Peat, F., p.161

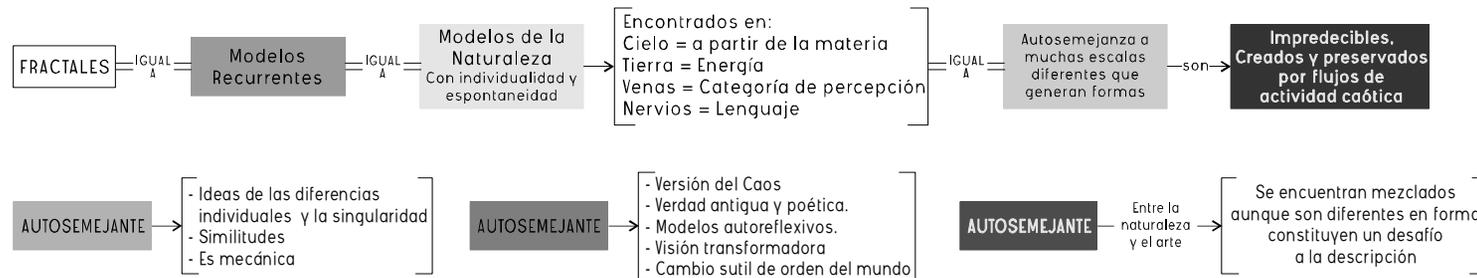
<sup>6</sup> Al respecto relaciono los fluidos turbulentos con el proceso creativo, más adelante, en el punto 2.4, lo desarrollo.

racionalidad, a la que nos ha orillado la ciencia y la tecnología. Pero si incluimos tanto *la mirada en detalle* o los fractales como el caos, en nuestra idea de lo que significa ser razonables, es decir, si a la lógica le añadimos armonía y a ésta disonancia, puede ser entonces que la idea de ser racional sea sinónimo de ser creativo.

A pesar de que los fractales naturales tienen una individualidad, espontaneidad, profundidad y capacidad de misterio, actualmente los matemáticos con los ordenadores (fractalnautas) pueden obtener sorprendentes imágenes que poseen una cierta cualidad orgánica, y que pueden confundirse con los fractales naturales y como arte; sin embargo, los fractales son gráficos de fórmulas matemáticas, son un proceso que parte de reglas lógicas, son números que construyen matemáticamente una sencilla fórmula no lineal o un algoritmo, que siguen una conducta a medida que la fórmula se reitera sobre sí misma, por lo tanto, los fractales están contruidos artificialmente por medio de la técnica de la iteración (iteración viene del latín "iterare" que significa repetir) y de figuras geométricas que exhiben autosemejanza.

De esta manera caos, azar primario y forma, constituyen una realidad emergente para descubrir los elementos, las relaciones y el proceso de construcción de la forma en el arte de la complejidad.





TEORÍA DEL CAOS: No es arte pero apunta a una dirección similar creando imágenes para encontrar nuestro espíritu

### 2.2.6 LEY # 6 De los Rizos y la Temporalidad

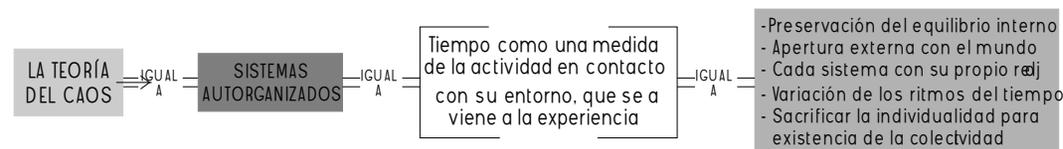
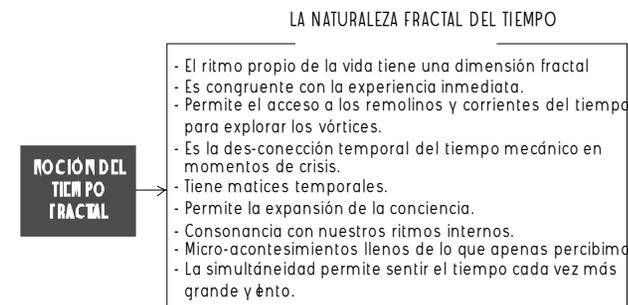
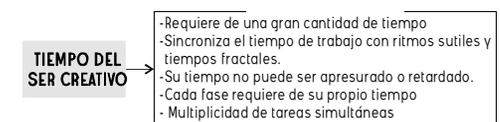
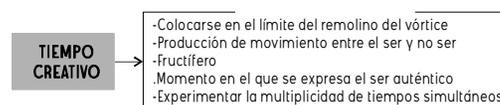
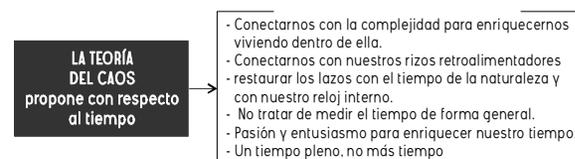
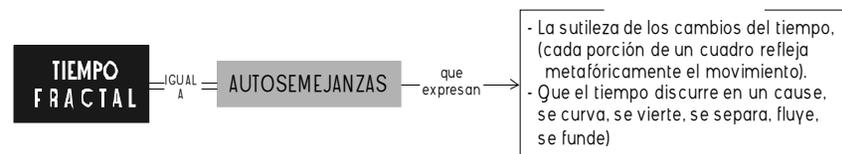
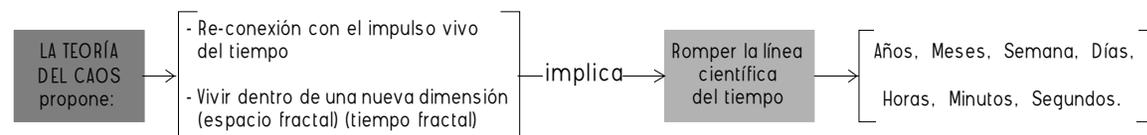
El tiempo dentro de la teoría del caos se considera como una dimensión *fractal*, ya que se visualiza como una línea compleja e inacabable, que igual que los fractales, revela nuevos modelos y complejidades a través de su autosemejanza. Esta noción, de alguna manera, es congruente con la experiencia inmediata, cuando en algunos momentos de crisis nos desconectamos temporalmente del tiempo mecánico del reloj y entramos en un tiempo fractal, donde se experimentan los matices temporales al acceder a sus remolinos y corrientes, de modo tal, que se actúa en consonancia con nuestros ritmos internos.

Propiamente, los micro-acontecimientos son los detalles fractales del tiempo que trabajan de forma simultánea, y al mismo tiempo fluyen llenos de matices que no se perciben sencillamente, como los movimientos del sol a través del cielo. Cada elemento de un sistema tiende a autorganizarse y posee un reloj propio e interno, una propia medida del tiempo de la magnitud del proceso interior, que se está desarrollando con respecto al tiempo de su entorno exterior, es por eso que su ritmo varía y se enriquece. De manera que la percepción del tiempo se vuelve compleja y multidimensional. Sin embargo, también, los sistemas autorganizados sacrifican un porcentaje de su individualidad para permitir que exista el colectivo y de libertad para animar el sistema.

Esta idea es más real que la contemplación del tiempo como la sucesión de intervalos idénticos de un reloj mecánico. Usar un reloj general para medir el tiempo interior, sólo crea confusión en una situación dada. Por ejemplo, el entusiasmo y la pasión de un individuo enriquece su tiempo, en cambio el aburrimiento le genera un tiempo vacío, de manera que no se necesita "más tiempo", sino un tiempo pleno, en el sentido de comprometerse con la actividad que se esté desarrollando.



Por lo que el colocarse en el límite del remolino del vórtice en donde se produce el movimiento entre el ser y el no ser uno mismo, es *estar en el momento*, en donde se experimenta interiormente una multiplicidad de tiempos simultáneamente, que están sincronizados con el tiempo y sus ritmos sutiles y sus estructuras fractales, las cuales permiten descubrir los diferentes ritmos del día.



### 2.2.7 LEY #7 De la Corriente: una nueva percepción

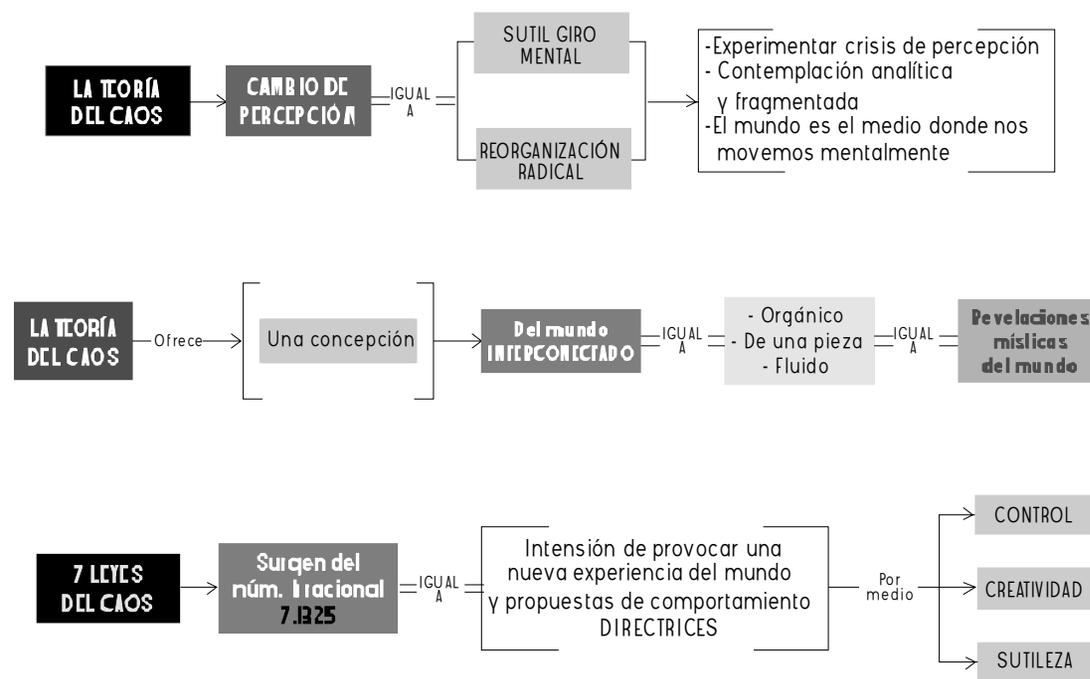
La vieja comprensión de que el universo es una totalidad, regresa en las propuestas de la teoría del caos. Según Friyof Capra<sup>1</sup> (físico y escritor) la contemplación analítica y fragmentada de la realidad con la que hemos convivido durante tanto tiempo, es inadecuada para tratar con nuestro mundo superpoblado e interconectado, orgánico, de una pieza, sin costuras, fluido; por lo que propone, igual que la teoría del caos, la reorganización radical del modo en que concebimos el mundo, un cambio de percepción más que un cambio de punto de vista. Sin embargo, no es posible dejar totalmente a un lado las ideas que surgieron desde la perspectiva mecanicista, porque produjeron grandes cambios que transformaron el pensamiento y comportamiento de los seres humanos, los cuales han regido desde hace ya varios siglos.

Desde la perspectiva de la teoría del caos, se debe de tomar en cuenta *todo* el contexto de un problema, ya que cualquier intervención, por mínima que sea, de un elemento o individuo en un sistema, lleva a un límite que resulta crucial e impredecible. De manera que, a pesar de que nuestra mentalidad tradicional se ha centrado en la individualidad, la teoría del caos menciona que todos, aunque no se quiera, formamos parte del sistema mundo, de manera que propone dejar de poner énfasis en la conciencia de que nosotros sólo podemos conocer individualmente, dejar al yo aislado, para considerar que somos capaces de pensar de manera conjunta; así mismo, propone cambiar la perspectiva individual para sustituirla por otra en la que predomine la colaboración y el co-desarrollo; experimentar el hecho de que somos un aspecto esencial de la organización de la naturaleza; darse cuenta de que el observador siempre es parte de lo que observa; sustituir la atención exclusiva que le dedicamos a la

---

<sup>1</sup> Citado por, Briggs, John, David Peat, F., en Las 7 leyes del Caos, Op.Cit., 1999

lógica, al análisis y a la objetividad, por una actitud para razonar estéticamente, de tal manera que se incluya el análisis, pero reconociendo sus límites; abandonar la obsesión por el control y la predicción y sustituirla por una sensibilidad hacia el cambio y lo emergente; una nueva comprensión del tiempo y de nuestro camino a través de él; y por último, utilizar la influencia sutil para convertirnos en participantes activo.



### 2.2.8 LEY 7,1325: La ausencia

Según Jean Baudrillard en su texto *La ilusión y la desilusión estéticas*, en la modernidad el ser humano perdió, de alguna manera, la idea de que la fuerza está en la ausencia, lo que hoy lo hace incapaz de enfrentar el dominio simbólico de ésta; lo que pretende actualmente es acumular, acrecentar, agregar cada vez más, “por eso mismo estamos hoy sumergidos en una especie de ilusión inversa, una ilusión desencantada: la ilusión material de la producción, de la profusión, la ilusión moderna de la proliferación de las imágenes y de las pantallas”.<sup>1</sup>

En ese mismo texto, Baudrillard menciona que la mayoría de las veces, el arte ya no requiere que se le mire, sino que se le absorba virtualmente, para así circular sin dejar huellas y simplificar, de este modo, el intercambio con el espectador que cada vez más, se hace imposible.

El discurso que mejor daría cuenta de este arte sería un discurso en el que no hay nada que decir, equivalente precisamente a una pintura en la que no hay nada que ver, equivalente a un objeto que ya no es un objeto. Pero un objeto que ya no es un objeto (y me parece que es el caso de la mayoría de las obras que hoy llamamos «obras de arte») no por ello es nada: es un objeto que no deja de obsesionarnos por su inmanencia, por su presencia vacía e inmaterial. El problema está en materializar, en los confines de esa nada, esa misma nada, y, en los confines de la indiferencia general, regirse por las reglas misteriosas de la indiferencia.<sup>2</sup>

A pesar de lo que comenta Baudrillard, la teoría del caos contempla a la ausencia como un elemento fundamental de sus propuestas, y pone de manifiesto que la incapacidad para predecir y controlar, misma que ha sido llamada por los científicos del caos, como *la información ausente*, propiamente es la incapacidad para hacer una descripción completa de algo. Desde la perspectiva de la teoría del caos, los elementos más importantes de un sistema serían precisamente esas ausencias.



**Jean Baudrillard**

---

<sup>1</sup> Jean, Baudrillard; *La ilusión y la desilusión estéticas*. Ensayo 27 de octubre del 2000

<sup>2</sup> Ibidem.

El pensar y cuestionar paradojas no habla de la manera en que podemos superar el mundo conceptual que el ser humano ha creado, es decir, por medio de las paradojas, el pensamiento lógico se lleva al límite de lo racional y ordenado, porque al intentar resolver un problema, aunque no exista una solución desde el contexto en el que está planteado, la psique es obligada a moverse en espiral y a realizar repeticiones lógicas, dentro del concepto de realidad que hemos creado; la mente cambia y autorganiza su percepción de la realidad y genera un caos mental, necesario para dar paso a la creatividad, sin embargo la información ausente que se busca para resolver el problema somos nosotros mismos, porque formamos parte de esa realidad a pesar de que nos esforcemos por crear y colocar conceptos con categorías adecuadas para formar fronteras alrededor de ellos.

La información ausente es representada por puntos suspensivos, los cuales pueden ser el símbolo de la totalidad, a la que generalmente no tomamos en cuenta. Pero es en ella, donde se revela lo que no habíamos percibido y que habíamos olvidado por la animación y la excitación de nuestro conocimiento científico, se descubre la dimensión del misterio, todo lo desconocido que late dentro de lo que desconocemos. Nos recuerda que al acercarnos al caos, al propio caos, a la realidad, se crea un nexo con la experiencia que aparece en los huecos, en las ironías poéticas, las metáforas y otras formas auto- semejantes y diferentes.

La información ausente ha revelado que la naturaleza es más sutil y fuerte de lo que nos habíamos imaginado. Se comprobó al completar la información ausente respecto del primer caos que condujo a la teoría de la relatividad; posteriormente, al hacerlo respecto a la teoría cuántica y más tarde en la teoría del caos.

La información ausente al ser una abertura al todo, es un elemento transgresor, pues por medio de ella, se tiene acceso a las posibilidades creativas y se rebasan las fronteras establecidas y todo lo deconstruye, al mismo tiempo que permanece junto a nosotros para recordarnos nuestras limitaciones.

Una teoría es una proyección mental sobre la infinita complejidad de la naturaleza provisional de los conceptos que proyectamos en el mundo; la teoría del caos es una abstracción de un contexto amplio que incluye la naturaleza, la sociedad y la vida como individuos, que aunada a la información ausente sirve para crear metáforas. Las nuevas formas de ver, devienen tanto de la metáfora como de la teoría, y ponen énfasis a ciertos matices dentro del flujo de la existencia y de la incertidumbre.

Sin embargo, las teorías sólo funcionan sobre cierto tiempo, porque el contexto en el que nacen cambia permanentemente, y después se estancan, por lo que es necesario modificarlas o renovarlas o que el caos creativo produzca una nueva.

## 2.3 Analogías entre las Leyes del Caos y el pensamiento filosófico de Jacques Derrida -la Deconstrucción-<sup>1</sup>, y Deleuze

Recordemos que en los años sesenta la fenomenología y el estructuralismo son vistos como filosofías opuestas, rivales, siendo la primera una filosofía de la consciencia y la intuición, y la segunda una filosofía que entiende el lenguaje, la cultura y la sociedad<sup>2</sup> como estructuras, sistemas constituidos por relaciones. Para la fenomenología el sentido surge en el interior de la consciencia, para el estructuralismo en las relaciones entre unidades de la lengua.<sup>3</sup>

En este sentido, es que Derrida hace ver cómo las oposiciones binarias establecen un orden conceptual, clasifican y organizan todo lo que hay y acontece en el mundo, rigiendo el pensamiento en la vida diaria, en la filosofía, en la teoría y en la ciencia. Los opuestos establecen ciertamente categorías claras, permanentes y estables. Justamente es que las oposiciones binarias hacen posible la decisión: **au/aut**, **entwede/oder**, **either/or**. En cambio, el cuestionamiento de dichos principios, es decir, los de la oposición, a los que él llama *indecibles*, rompen el orden clasificatorio, señalando así sus límites.

<sup>1</sup> Señalo que en la deconstrucción, el «mantenimiento» del signo se lleva a cabo invirtiendo por un lado la prioridad del referente sobre el signo y poniendo a éste por encima de aquél, lo cual implica que no hay cosas que existan en sí mismas fuera de las redes de referencias en las que funcionan los signos.

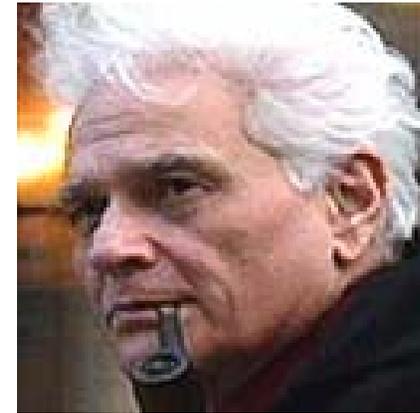
<sup>2</sup> Frederic Jameson basado en el modelo de la dialéctica materialista marxista, considera al desarrollo capitalista como generador de progreso y catástrofes, Jameson adjudica al postmodernismo no como un estilo artístico, sino como una nueva etapa del capitalismo: un fenómeno histórico real. Es importante anotar que la incertidumbre como principio dentro de las Teorías del Caos, encuentra una aplicación directa al respecto. Véase: Jameson, Frederic, El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Buenos Aires, Cátedra, 2001.

<sup>3</sup> Es importante señalar que Derrida deja claro que la entera fenomenología descansa sobre la oposición adentro/afuera. Remitiéndose a la relación entre pensamiento-lenguaje gobernada en Husserl por la oposición binaria expresivo/indicativo. En la jerarquía, expresivo es el término positivo: el signo expresivo es el propiamente significativo porque porta una fuerza intencional, una intención de significar. En el signo expresivo, en la expresión (*Ausdruck*), se da la presencia inmediata y plena de lo significado. El signo indicativo, la indicación (*Anzeichen*), en cambio, carece de intención que lo anime; es el caso de señales, notas, distintivos, etc., que de suyo no expresan nada. El signo indicativo puede ser o bien natural, como el humo y los canales de Marte, o bien artificial, como la marca de tiza y la inscripción del estigma. Situación que desarrollaremos más adelante.

Por lo anterior, es que la filosofía derridiana ha sido llamada antifundacionalismo<sup>4</sup>. Pero cabe señalar que Derrida no está simplemente en contra de los fundamentos; pues sabe que son ineludibles, más sin embargo, su apuesta está en sacudirlos. Su intención remite a un movimiento de **sollicitation** (vocablo francés, del latín **sollicitare**: sacudir por completo), es decir, los desestructura desde sus fundamentos. Una de sus pretensiones es abandonar el planteamiento de **lo mismo** y abrir caminos nuevos en **lo otro**, a través de lo cual producir una nueva racionalidad, al respecto podemos encontrar una analogía directa para con la LEY número 7.

En este sentido, **lo otro**, implica la noción de **diferencia**, Derrida la marca como el “origen”, fuente productora de todo sentido, en donde el entero proceso de significación no es más que un juego formal de diferencias. Igualmente importante para él, es la idea según la cual, el significante y el significado son como las dos caras de una hoja de papel, con esta metáfora concede importancia al significante en la producción del sentido.<sup>5</sup> Esta producción de sentido exige, además de la unión entre significante y significado, la operación de la diferencia. Retomando su metáfora de la hoja de papel cuyas dos caras implican al significante y el significado, se asume una identidad en relación con las otras formas, adquiriendo un determinado «valor».

Al cortar la hoja, ambas caras son cortadas a la vez, de modo que las distintas formas del lado del significante son las distintas formas del lado del significado; significantes y conceptos son producidos de este modo en un sistema de diferencias. En dicha diferencia Derrida anota que hay una marca, que traduce como **huella**, ésta remite a la ausencia del otro elemento; más sin embargo, el ausentarse no quiere decir «presente en otro lugar» sino, hecho él también de huellas. Es decir, que ningún elemento está jamás presente en ninguna parte, y ningún elemento está nunca completamente ausente. Nada, ni en los elementos ni en el sistema, está nunca simplemente presente o simplemente



Jacques Derrida

<sup>4</sup> Dicho termino tiene correspondencia con la fractura de paradigmas ha sido ubicada en lo que suele llamarse como posmodernidad, conviene mencionar posturas en torno a la interpretación general del arte, Jameson, mantiene coincidencias con los planteamientos de J. F. Lyotard: particularmente en cuanto a su idea de que el arte posmoderno es fundamentalmente ecléctico. Es a través del kitsch que el arte halaga el desorden que impera en *el gusto* del aficionado. Careciendo de criterios estéticos es que se logra medir el valor de las obras por la ganancia económica. Independientemente de la tendencia, en dicho realismo se adapta el capital a cualquier "necesidad", condicionada solo a su poder de compra.

<sup>5</sup> Cabe señalar, que dichos desarrollos, son efecto de la concepción saussureana en torno al lenguaje (**language et langue**) visto como un sistema formal constituido por meras diferencias, y en el que la constitución del sentido viene dada por diferencias formales entre signos sincrónicos.

ausente; no hay más que huellas. La «presentación» de la ausencia como tal, que se verifica con la huella, no la convierte en una presencia; por el contrario, burla la oposición presencia/ausencia. En este sentido, la huella no puede ser “vista” o “atrapada” o conocida, pues ésta se borra a sí misma. El juego de la huella es una suerte de deslizamiento deformador-reformador, una inestabilidad intrínseca, a la que el lenguaje no se puede sustraer. Esto vale igualmente para cualquier lenguaje.

Por otro lado, es posible insertar la filosofía de Deleuze en la Teoría del Caos, tanto por sus propuestas como por sus concepciones del cómo se percibe el mundo a partir de la década de los setenta. En síntesis:

1.- Podemos encontrar grandes quiebres a partir de las teorías de Saussure, Hume, Heidegger y Nietzsche.

2.- A partir de los 60 (Igual que la Teoría del Caos) el mundo intelectual cambia de visión y asume un compromiso político, oponiéndose a los valores establecidos, tomando en cuenta la vanguardia.

3.- Los intelectuales se vuelven hacia el lenguaje, estudiando el cómo las palabras significan más que lo que significan, porque contienen diversas posibilidades de significado simultáneamente.

4.- Derrida es un transgresor al sugerir una lectura subversiva de los textos autoritarios, creando la deconstrucción, en la cual modifica el pensamiento de varios filósofos, a partir de la sensibilización ante el problema general de la identificación (individualismo) de lo central y lo marginal (el todo unido a todo).

Deleuze concibe sus libros como instrumentos para perturbar lo establecido y desencadenar experiencias inéditas. Poniendo énfasis en el flujo del deseo.

5.- Saussure sentó las bases del estructuralismo en varias disciplinas. Él menciona que existe una estructura abstracta que determina los parentescos y le da más importancia a la relación entre las partes que al significado de cada uno.



**Deleuze**

People sometimes criticize us for using complicated words “to be trendy”

That’s not just malicious it’s stupid.

A concept sometimes needs a new word to express it, sometimes it uses.

An everyday Word that gives/it a singular sense.

Hume<sup>6</sup> definió al empirismo como una corriente filosófica para la cual solo es posible conocer a través de los sentidos. Sin embargo, Deleuze refuta la idea de Hume, porque considera que lo más importante para los empiristas no es el conocimiento, sino la experimentación por que en ella reside la imaginación. Así mismo, considera que el merito del empirismo fue el dejar de cuestionar la esencia de las cosas, para empezar a pensar en la relación de ellas. Lo inteligente viene de los sentidos. La teoría del caos se inclina por las sensaciones, sentir al mundo.

**6.-** Nietzsche y Derrida comparten una postura escéptica con respecto a la filosofía, en general por la manera en que buscan la verdad y la hacen absoluta, revisten ésta con opuestos como sujeto/objeto verdad/error, pasan de un lado a otro.

Deleuze se opone al pensamiento occidental, creado por Platón, por que distingue y separa la esencia de la apariencia. Deleuze se inclina por la idea de hacerlas coincidir para no entrar en dilemas como verdad/falso, ser/no ser, copia/simulacro. Así mismo propone dejar a un lado el problema de la verdad para enfrentar el problema de sentido.

**7.-** El estructuralismo depende de estructuras que a su vez dependen de centros. Derrida cuestionó la idea de un centro estable. La teoría del caos certifica que no existen los centros estables. El arte no es un sistema estable. En cambio Deleuze trata de desplazar el problema del modelo objetivo y central, crítica la perspectiva desde la cual fueron planteadas para proponer otras.

**8.-** La teoría del caos descentraliza y desenmascara las ideas centrales o céntricas absolutistas y deterministas al igual que la deconstrucción.

**9.-** El pensamiento occidental se basa en la idea de un centro, una forma ideal, un punto fijo (éste en la gráfica puede ser la técnica<sup>7</sup>). La deconstrucción lo cuestiona porque contienen el problema de que estos centros excluyen y marginan a otros. La teoría del Caos desenmascara estos y a su vez evidencia que más bien, las dinámicas de los sistemas son cooperación y coevolución, influencia y que todo forma parte de todo. La idea de centro genera y fija opuestos binarios, en donde uno permanece como centro y otro como elemento marginado, bello/feo. La mente humana funciona con pares conceptuales, a uno de los elementos del par se le da prioridad y otro se le margina, formando una jerarquía violenta, el pensamiento occidental funciona de la misma manera formando opuestos binarios, en los que uno es privilegiado, luego se fija el juego del sistema y se margina al otro componente.

---

<sup>6</sup> Citado por J.J. Botero en  
<http://www.icfes.gov.co/revistas/ideas/iv106/botero.htm>, *Derrida y la cuasi  
reconstrucción de la fenomenología*, X,  
20/10/2006

<sup>7</sup> Otra postura es la de Jean Dubuffet, cuenta que, al recordar sus experiencias con el grabado y con la litografía, descubrió la esencia del lenguaje litográfico... ubica que las estrategias de trabajo relacionadas con el azar y la aleatoriedad, son las que auténticamente pertenecen y definen a la litografía. Con ello da un paso más, a sus ideas sobre el auténtico significado de la litografía, puesto que al hablar de la capacidad de *desmontaje* en su paralelismo con conceptos como los de *deconstrucción*,<sup>1</sup> el artista suizo llega incluso a considerar la multiplicidad de posibilidades del medio.

Nietzsche define la voluntad de poder como la manera de afirmarse del individuo a través de la voluntad, pero para Deleuze la voluntad de poder es el concepto de deseo, este último como la fuerza de desear, que tan solo desea afirmarse. La voluntad pretende destruir los valores establecidos y crear nuevos.

**10.-** Derrida menciona que la manera de acceder a la realidad es por medio de códigos y categorías. La teoría del caos sugiere que se logra por medio de la conciencia.

**11.-** La deconstrucción y la teoría del caos coinciden en considerar la realidad y el lenguaje - arte- (sistemas) como figuras ambiguas, que aunque en una primera instancia se puedan visualizar como dos elementos distintos por el juego interrumpido, se asocian (retroalimenta y autorganizan) para formar otro elemento (sistema o imagen) compuesta por los mismos elementos, uno tomando una posición privilegiada y otro una posición marginal. Sin embargo, el lenguaje y la realidad no son simples, sino figuras ambiguas.

Por otro lado, Hume distinguió entre el ser y hacer, dice: “El yo se constituye a partir de los hábitos, de modo que, lo que hacemos depende de las circunstancias y como éstas son variables pueden transformarse innumerables veces”, esta idea reencarna en la Teoría del Caos.

**12.-** El primer paso de la deconstrucción es descentralizar el centro y el segundo paso es subvertir el sentido, es decir, la marginalidad pasa a ser centro y el anterior centro se convierte en marginal, este paso es necesario para implementar una nueva jerarquía; con el tiempo nos damos cuenta que esta jerarquía es también inestable y se entra nuevamente al juego de los opuesto binarios, dejando las jerarquía a un lado, las dos lectura son igualmente posibles porque los componentes danzan en un juego libre, cuyos significados no tienen jerarquías ni son estables. La teoría del caos evidencia de ante mano esta dinámica en los sistemas caóticos.

Deleuze utiliza el término *línea de fuga*, para designar una huida por la cual se abandona lo que debía ser en pro de ir al encuentro con otras formas de vida, no es renuncia. Para él el arte libera de la vida aplastada entre clichés y los sufrimientos de la locura, toma la idea de movimiento como inseparable del impulso creador. Las propuestas de la teoría del caos son similares.

**13.-** Derrida establece una analogía con la disolvencia, donde la figura que se ve esta formada por una previa, que se va desvaneciendo para dar paso a otra imagen futura, así sucesiva y eternamente.

Todo el lenguaje y todos los textos son así cuando se les deconstruye, como lo es también el pensamiento humano. Establece que es un juego que se debe hacer constantemente para no tender a fijar o institucionalizar, centralizar. Al respecto la teoría del caos propone la apertura y el diálogo.

Para Deleuze, el empirismo y el pluralismo son una garantía para acceder a la libertad.

14.- Derrida establece un sistema en un sentido horizontal muy amplio, por las diferencias entrelazadas entre los elementos (los conceptos se distinguen sólo por su diferencia respecto de otros conceptos) y no en sentido vertical, es decir, las correspondencias íntimas entre los elementos. La lengua, el arte como sistemas de diferencias no tienen una base estable.<sup>8</sup>

15.- Se puede relacionar el concepto de Derrida “suplir” (suppléer) con la paradoja de lo simple y lo complejo de la teoría del caos, porque el concepto lo utiliza como: *agregar algo a algo ya completo en sí mismo, o agregar algo a algo para completarlo*. La ley 7,1325, de la ausencia, se relaciona con la escritura añadida al habla que se supone ya completa y tiene presencia viva, y por otra parte permite que el habla se complete. Pero el habla no esta completa si necesita de la escritura para que la complete, no es presencia viva, debe contener ausencia que se debe de suplir con la fantasía. Todo es un juego de presencia ausencia.

El pensamiento deleuziano se basa en la disyunción y la adición; rechaza los patrones cerrados y apuesta por una multiplicidad que sume muchas perspectivas diferentes sin unificarlas.

16.- El Phármakon de Derrida alude a la teoría del caos, en cuanto a revertir los procesos y descifrar todos los opuestos binarios y no es fijo, dándoles inestabilidad y movimiento que no se puede detener, porque pone en actividad el juego de las diferencias y no se puede dividir ni regular el juego entre lo interno y lo externo (que en la teoría es ambiguo) lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo etc.

17.- El himen alude también la ley 7.1325, al dejar espacios en blanco, en este sentido es que equiparo ausencias con procesos artísticos, ya que siempre se están plegando significados que se pierden en el espacio en blanco y luego vuelven a surgir, de modo que ninguno de los dos está siempre presente. Los espacios en blanco se abren a la transformación diseminada indefinidamente. Sin embargo, para Derrida los pliegues o espacios en blanco no son tan importantes como las diferencias que aparecen y desaparecen y evitan un sentido unívoco. Es la manera en la que explico, los sistemas en el Cap. 1, cómo se generan, cómo cruzan límites, y cómo se combinan.

Es por ello que con el concepto de diseminación, relaciono la Influencia sutil, como una actividad o actitud que genera otras, por lo que las primeras no existen y solo existen los efectos de ellas (huellas). Al respecto encuentro que la teoría del caos en cuanto a los fractales y la multiplicación, se relaciona de modo directo.

*El phármakon no es ni el remedio ni el veneno, ni el bien ni el mal, ni el adentro ni el afuera, ni la voz ni la escritura, el suplemento no es ni un más ni un menos, ni un afuera ni el complemento de un adentro, ni un accidente ni una ausencia, etc.*

---

<sup>8</sup> Al respecto es importante mencionar que Derrida dice ubica en la imagen mítica de Thoth, material para desarrollar su postura. A Thoth "...No se le puede asignar un lugar fijo en el juego de las diferencias. Es furtivo y escurridizo, se encubre, es un integrante,... más bien un comodín, un significante flotante, una carta "salvaje", que pone en juego al juego. A este dios de la resurrección no le interesa la vida o la muerte, sino la muerte en tanto repetición de la vida y la vida como ensayo de la muerte, el despertar de la vida y el recomenzar de la muerte. Thoth repite todo como agregado del suplemento: al ser un agregado y una contrapartida, como el sol, no es el sol y lo es, no es el bien y lo es, etc. Siempre toma un lugar que no le es propio, un lugar que podría llamarse "el del muerto" o "el de la momia". Su idoneidad o propiedad es todo lo contrario, es una indeterminación flotante que permite que se lleve a cabo el reemplazo y el juego."

**18.-** Différance=diferir de Derrida, en el sentido de ser diferente a algo pero también en el sentido de demorar, retardar, dejar para después. Es similar a la influencia sutil, ya que sólo se refiere a sí mismo, porque emerge de la huella de una configuración "pasada" y siempre se está convirtiendo en una futura, dejando únicamente una huella de sí misma. Nunca hay nada presente, sólo hay huellas de las huellas. Por lo que es ambigua. Está suspendida entre dos vertientes de diferir sin llegar a establecerse en uno ni en otro, porque ninguno estabiliza sus cambios constantes, ni se le puede limitar a un momento dado. No llega a un lugar o significado, está suspendido creando un intervalo o espacio en blanco, en el tiempo y en el espacio, subyace en todos los casos de diferenciación o distinción. La différance sustenta y crea todos los pares opuestos. La deconstrucción y différance no se declaran ni a favor de la realidad o no realidad, solo desestabilizan, de manera neutral y equitativa, cualquier afirmación o negación absolutas, cualquier postura a favor de la existencia o no existencia.

Para Deleuze la diferencia es solo afirmación. La afirmación del azar en el lanzamiento de los dados, es el eterno retorno de la diferencia, porque en cada lanzamiento la combinación es distinta. La repetición de cada tirada produce novedad y diferencia. A este respecto se puede sumar la propuesta de Deleuze, la multiplicidad abierta de puntos de vista, es decir, la posibilidad de diferentes perspectivas son equiparables a las necesidades de cada individuo, finalmente son diferencias de la identidad, lo múltiple de lo uno.

**19.-** El *viajero* y el *nómada* son figuras que utiliza Deleuze no como el indicativo de un recorrido de espacio, sino para referir la idea de una experiencia intensa, cruzar umbrales de intensidad, para liberarse de las cargas que la forma anterior suponía, para afirmar la existencia de otro modo. Esta idea se relaciona con el concepto de desorden de la teoría del caos.

**20.-** Deleuze nos invita a mirar en cada acontecimiento cotidiano, que la repetición de uno anterior, trae, en realidad, lo inédito. Lo que se repite no es idéntico; es lo diferente, expresa una singularidad; es significativamente similar a la idea del atractor extraño de la teoría del caos. Para él, los filósofos, científicos y los artistas, deben de luchar contra el dominio de la opinión, atreverse a hacerle frente al vértigo del caos y volver victoriosos de ese viaje, trayendo lo nuevo; si la filosofía trae nuevas maneras de pensar; la ciencia, nuevas maneras de conocer, y el arte nuevas maneras de sentir; transitar la experiencia del caos implicaría en todas ellas, que la vida se anime a abrazar lo que más le amenaza. De ahí que la creación comporte una violencia que el creador tiene que ejercer, en primer lugar, contra sí mismo, contra su propia tendencia a la conformidad. El arte, la ciencia y la filosofía trazan mapas en el caos, mapas de virtualidades que se superponen al de la realidad y transforman sus contenidos.

Si una de las intenciones en la gráfica contemporánea está en el intentar definir su estructura metalingüística, considerándola parte constituyente, y por lo tanto imprescindible de la totalidad de conceptos, procedimientos y materiales, instrumentos y contextos, que en ella operan; las leyes del caos y la deconstrucción, así como con la filosofía de Deleuze, se encuentran pues, en concordancia con la amplitud de miras con que afrontamos el medio.

---

**Para ampliar el tema de Deconstrucción; Véase:**

[http://eltinetero.ruv.itesm.mx/num\\_05](http://eltinetero.ruv.itesm.mx/num_05)  
<http://www.acccpar.org/núm.3/virilio.htm>.

<http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/ilegible.html>.

<http://www.jaquesderrida.com.ar>,

Reconstrucción por Cristina de Peretti. Entrada del *Diccionario de Hemenéutica* dirigido por A. Ortiz-Osés y P. Lanceros, Universidad de Deusto, Bilbao, 1998. Edición digital de *Derrida en Castellano*

## 2.4 La estética del caos ... Cuanti-Cualitativa

El posmodernismo no intenta trascender, ni siquiera oponerse, a los elementos eternos e inmutables que están contenidos en los preceptos éticos y estéticos de la primera mitad del siglo XX, sino que, de manera muy particular, según Harvey, el posmodernismo acepta total y abiertamente lo efímero, lo fragmentario, el discontinuo caótico que forma la mitad del concepto Baulaideleriano de modernidad. Por otra parte, el teórico posmoderno Foucault niega la existencia del metalenguaje o metateoría, la cual expresa que toda cosa puede ser representada. Sin embargo, son los juegos de lenguaje y las formaciones de poder-discurso, quienes brindan la posibilidad de definir a lo posmoderno como la incredibilidad de las meta narrativas, de manera que; las huellas del gusto de nuestro tiempo son los objetos más dispares, desde la ciencia hasta la comunicación de masas, desde la literatura hasta la filosofía, desde el arte hasta los comportamientos cotidianos. Se cierra el ciclo de la generalidad o validez externa.

Lo anterior se puede explicar dentro del ámbito de las ciencias sociales, en que el interés fundamental de sus científicos se centra en la experiencia distintiva de tiempo, de espacio y de causalidad como cosas escurridizas, fortuitas y arbitrarias. De manera que, nada tiene o puede ser repetible, pero si refutable: solo en el contexto de su aplicación, pues sin una metateoría la explicación se reduce a una descripción o narración de hechos. Por lo que:

La discusión sobre lo cualitativo y cuantitativo se refiere a un proceso de transitoriedad entre la ética, la estética y la epistemología. No se puede aspirar a una representación unificada del mundo, ni retratar una totalidad llena de conexiones y diferencias pues el mundo está compuesto de fragmentos en perpetua mudanza.<sup>1</sup>



**Charles Baudelaire**



**Foucault**

<sup>1</sup> Véase, Metodos cualitativos y cuantitativos y la investigación psicosocial . Dr. José, Angel, Vera, Noriega; Apud, en Moscovici (1989) en <http://www.psiquiatria.com/psicologia/vol1num1/artc6.htm#1>, 08/11/2005

Ciertamente la caracterización de una representación, depende de la forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, que a su vez se diferencia de otras formas de conocimiento intelectual o sensorial, ya que implica una relación específica entre el sujeto y el objeto de conocimiento, el sujeto se auto-representa en la representación que hace del objeto, es decir, el sujeto imprime su identidad en aquello que representa. Esta relación se da a partir del proceso simultáneo en que el individuo forma su identidad al mismo tiempo que construye una sociedad material y simbólica, su identidad individual es un todo orgánico, inseparable de la totalidad social donde está integrado, siendo ambos, ser humano y sociedad, fruto de un mismo proceso histórico y dialéctico.

Como el proceso de identidad supone una ínter-estructuración armónica entre la identidad individual (los componentes psíquicos) y la social, el proceso de representación se convierte en una construcción social de la realidad a nivel simbólico, en el que el sujeto deja la marca de su identidad en aquello que representa. De modo que representar un objeto significa criarlo simbólicamente, hacer que tenga un sentido para quien lo representa, pasando así a formar parte de su mundo.

Las diferencias entre modernismo y posmodernismo y sus maneras de representación se pueden sintetizar y visualizar en las siguientes tablas.

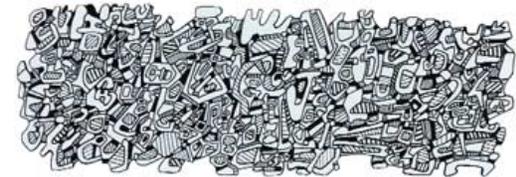
DIFERENCIAS ENTRE MODERNISMO POSMODERNISMO TEORÍA DE LAS REPRESENTACIONES SOCIALES	
Narrativa	Historia grande
Antinarrativa	Historia pequeña
Síntoma	Deseo
Tipo	Mutante
Genital	Fálico
Polimorfo	Andrógino
Paranoica	Esquizofrenia
Origen *	Causa
Diferencia	Vestigio
Dios	Padre
Espíritu Santo	Metafísica
Determinación *	Indeterminación
Trascendencia	Imanencia
<i>Las comparaciones con * se seleccionaron por relacionarse a la ciencia</i>	

DIFERENCIAS ESQUEMÁTICAS ENTRE MODERNISMO POSMODERNISMO	
<i>En la tabla se encuentran las diferencias entre el método cuantitativo Moderno y el método cualitativo Posmoderno. Por Hasan en 1985</i>	
Romantismo	Simbolismo
Forma (Conjuntiva cerrada)	Antiforma (Disjuntiva y abierta)
Propósito	Juego
Jerarquía	anarquía
Dominio	Logos
Exhausto	Silencio
Objeto de arte (Obra acabada)	Proceso (Performance y Hopping)
Distancia	Participación
Creación (Totalización y síntesis)	Descreación (Desconstrucción y antítesis)
Presencia	Ausencia
Centralidad	Dispersión
Género	Frontera
Texto	Intexto
Semántica	Retórica
Paradigma	Sintagma
Metáfora	Metonímica
Selección	Combinación
Raíz	Profundidad
Rizoma	Superficie
Interpretación	Lectura
Contrainterpretación	Deslectura
Significado	Significante
Legible.	Escribible.

La dinámica de estructuración es quien genera las *representaciones sociales*, porque ésta implica la conformación de dimensiones de contenido, es decir, es información sobre conocimientos, valores, imágenes, creencias, actitudes, y opiniones, dentro de un campo de representación. Con lo cual la información es organizada de acuerdo al conocimiento que se posee sobre un objeto determinado y, en el campo de representación es donde se le da un significado específico, que a su vez se rearticula para crear otras representaciones. La construcción de las representaciones se logra a partir de la objetivación de conceptos e ideas, que posteriormente se transforman en imágenes concretas, y el anclaje o integración de la representación, ya que, es éste quien establece una estructura conceptual con un núcleo figurativo de una imagen estructurada del pensamiento pre-existente. Es importante mencionar que, las actitudes dentro de esta estructuración son relativas, puesto que van de acuerdo a un objeto o situación, y necesarias porque intervienen en una fase preliminar (donde el sujeto, por medio de una analogía, crea una noción nueva dentro de una determinada categoría) de la estructuración de las representaciones. Así mismo, la figura tiene como función organizar en un significado central, una serie de fenómenos ordenados, es decir, descifra la experiencia en el nivel de lo concreto.<sup>2</sup>

Si realizamos una analogía de lo anterior con el caos, se puede considerar la hipótesis que supone la preexistencia de un caos amorfo del que surgen gradualmente las representaciones, y que va dotando, consciente o inconscientemente, una significación. ¿Pero podemos suponer que el caos, el amorfismo o ilimitación originaria del ser, carece de toda significación positiva? Hemos visto que el caos y las condiciones iniciales actúan sobre la sensibilidad humana, de un modo poderosísimo, ¿por qué entonces se ha excluido, en el pensamiento occidental, la posibilidad de que el caos y la nada fueran desde un principio fuente de emociones de índole estética? En otros términos, ¿debemos, por lógica, asociar el arte con una conciencia emergente de la forma?

Estas preguntas, de alguna manera, han encontrado respuestas en la noción de lo *sublime*, postulada por Longino y posteriormente desarrollada por filósofos del siglo XVIII como Burke, ya que, a través de ella, se ha otorgado un valor estético a las dimensiones amorfas y caóticas, a lo que Burke llamó "el infinito artificial", así mismo, sostuvo que cuando la experiencia de lo amorfo o lo infinito era directa, el espectador reaccionaba con temor, pero para inspirar *deleite*, el estado emocional debía de



---

<sup>2</sup> Ibidem.

estar representado, o como lo mencionan los teóricos modernos de la estética, "*distanciados*", es decir, el temor experimentado por sustitución.<sup>3</sup> Porque para la estética de lo *Sublime*, la presencia de la mirada se ha vuelto imposible, y la ubica en un lugar inaccesible, detrás de las obras, sin embargo, por la brecha que se abre con el conflicto entre la imaginación y el entendimiento el objeto nos devuelve la mirada.

A pesar de que se tiene la idea de que lo que constituye un acontecimiento estético es el reconocimiento de la forma, o como diría Heidegger<sup>4</sup>, de una esencia ligada a *lo-que-tiene-límites*, misma que le permite adquirir un ser permanente; existe la posibilidad de insertar la idea de infinito dentro del caos y los fractales, en donde lo que carece de forma no es necesariamente infinito ni aterradoramente indefinido, y tampoco lo infinito carece necesariamente de forma; un ejemplo de ello son los fenómenos naturales, tales como las selvas, los líquenes y hongos, la configuración de islas y lagos, todos ellos tienen igualmente contornos irregulares pero delimitadores, y generalmente al percatarnos de la singularidad de sus límites, respondemos con sentimientos de deleite que con toda propiedad llamamos estéticos.

Lo sublime solo resuelve una parte de nuestras preguntas, la otra, quizás, sea resuelta por el teórico posmoderno Lyotard<sup>5</sup>, quien expresa que: "Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que **se niega a la consolación de las formas bellas**, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia por lo imposible."<sup>6</sup>

Aunque pareciera que Lyotard, en esta mención, caracteriza lo posmoderno en tanto *radicalización de lo Sublime*, más bien, hace ver, el conflicto de facultades entre la imaginación y el entendimiento, mostrando, al mismo tiempo, el límite de la representación y el de la presentación.

---

<sup>3</sup> Herbert Read. *La informalidad*, en <http://www.ya.com> con servicio de [Blogs.ya.com](http://Blogs.ya.com) en El Obelisco

<sup>4</sup> Citado por Herbert Read. *opcit.*

<sup>5</sup> Citado por Aldo Ternavasio *El malestar en la mirada. El arte y las dispersiones pos-sublimes de lo visible* en Trama, programa de cooperación y confrontación con artistas.

<sup>6</sup> *ibidem.*

Propiamente su planteamiento, puede ser, una denuncia al olvido de lo impresentable instrumentado por la modernidad. Como si ésta, en la cotidianeidad de lo Sublime y del fracaso de la representación, se hubiese terminado embelesando con la nostalgia por los buenos viejos tiempos de la representación y se hubiese desentendido del desgarrador dolor de lo impresentable.

En este sentido se puede decir que la estética contemporánea, se inclina y defiende el azar y la circunstancia, que son, de alguna manera, simultáneamente enemigos y aliados del dato y el objeto concreto. La experiencia estética se caracteriza por su inclinación a lo diferente, convirtiendo al arte en el terreno de exploración de la diferencia, del no yo, del no nosotros, para girar en torno de lo neutro. La paradoja y la parábola se sumergen en un sin fin de posibilidades. No existe un límite o un orden aplicable a menos que el mismo, se encuentre incluido ad infinitum, en su propia explicación, recluido en sus propias fronteras. El goce reside en el cuerpo, la finalidad del arte contemporáneo es dejar de hacer Arte, es hacer coincidir el impulso vital con la vida misma.<sup>7</sup>

El arte se ha convertido en un entramado, donde los objetos se conectan en formas diversas y azarosas a través de los sujetos que proponen y disponen la lectura del mismo. Por ejemplo, el arte objeto se convierte en una forma de interacción sin lugar y sin transición significativa, donde al no existir un diálogo posible -entre el creador y el receptor abolidos-, las experiencias devienen en una conjugación sin sujeto, las cosas únicamente se sienten, se piensan, se leen.

En este contexto, el efecto del goce y el intercambio entre creador y receptor, que se dan en las prácticas artísticas actuales, tiene un carácter episódico y fracturado o fragmentado, el cual está reforzado por las fórmulas de composición que se utilizan y que tienen como referente el collage y el grabado, ya que utilizan planos de representación que posibilitan retículas en las que se disponen imágenes y motivos de distinta naturaleza, cada uno de estos elementos representa un fragmento del conjunto de la realidad, el plano de representación se convierte en un campo interactivo de distintos elementos y fragmentos, que completan o documentan el todo de la representación.



**P. L.**  
*Destrozos de mi alma*  
Xilografía  
60 x 80 cms.  
2000

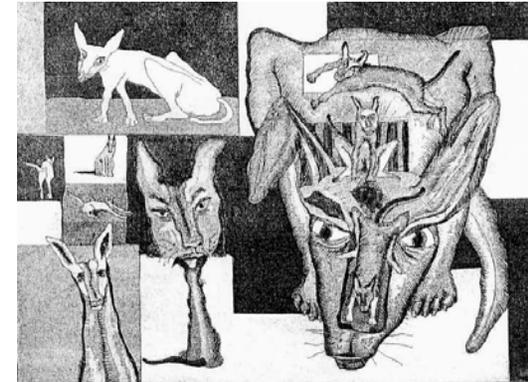
<sup>7</sup> Apud.; José, Manuel, Springer; *El Arte Contemporáneo y la noción de la diferencia* en [www.replica21.com/archivo/articulos](http://www.replica21.com/archivo/articulos), 23/08/2006

Así mismo estas prácticas artísticas se caracterizan por la ausencia de especialización, la cual provoca un sentido plurisensorial y multimodal, como lo son las combinaciones de arte sonoro con arquitectura, o la idea del arte como una instrucción que debe ser ejecutada por otro, la cual no propone una solución al problema de la división entre cuerpo-mente, experiencia y racionalidad. Existen casos más extremos donde las prácticas podrían calificarse de psicóticas, porque proponen y buscan la disolución del yo, de la identidad del sujeto en la práctica artística, como la modificación del cuerpo del artista, o el uso de prótesis inteligentes que alteran o depuran las capacidades del cuerpo; en efecto, el arte contemporáneo se encuentra ya, en el terreno de lo escéptico y ascético que nos lleva a un callejón sin salida, donde radica la confusión de la identidad humana con la función y el fin último de la tecnología.

Según Jean Baudrillard en su obra *La transparencia del mal*, el arte se halla en la fase de una circulación súper rápida y de un intercambio imposible, por lo que únicamente las decodificamos de acuerdo con unos criterios cada vez más contradictorios. Los movimientos del arte contemporáneo son convulsivos y giran sobre sí en una recurrencia cada vez más rápida. Se han dejado de ordenar las formas vivientes del arte, se ha roto el código secreto de la estética de otros tiempos, proliferando el desorden a través de la estetización<sup>8</sup>, que la publicidad, los media y sus imágenes ha realizado de objetos industriales y las insignificancias del mundo, lo más banal, lo más obsceno, todo se dice, todo se expresa, todo adquiere fuerza a manera de signo pero sin significantes.

Vértigo ecléctico de las formas, vértigo ecléctico de los placeres: ésta era ya la figura del **barroco**. Pero, en el **barroco**, el vértigo del artificio también es un vértigo carnal. Al igual que los barrocos, somos creadores desenfundados de imágenes, pero en secreto somos **iconoclastas**. No aquellos que destruyen las imágenes sino aquellos que fabrican una profusión de imágenes *donde no hay nada que ver*.<sup>9</sup>

El mundo impone su discontinuidad, su fragmentación, su estereofonía, su instantaneidad artificial, de esta manera, ya no es el sujeto el que representa al mundo, sino que el objeto es quien refracta al sujeto sutilmente, a través de la simulación (simulacros) de los medios, la tecnología le impone su presencia y su forma aleatoria, convirtiéndolo en una suerte, o en términos de la teoría del caos, en



**Marisa Lara**

**Lola**

Aguatinta, azúcar, punta seca,  
Rodillo y xilografía.

28 x 56 / 31.5 x 50 cms.

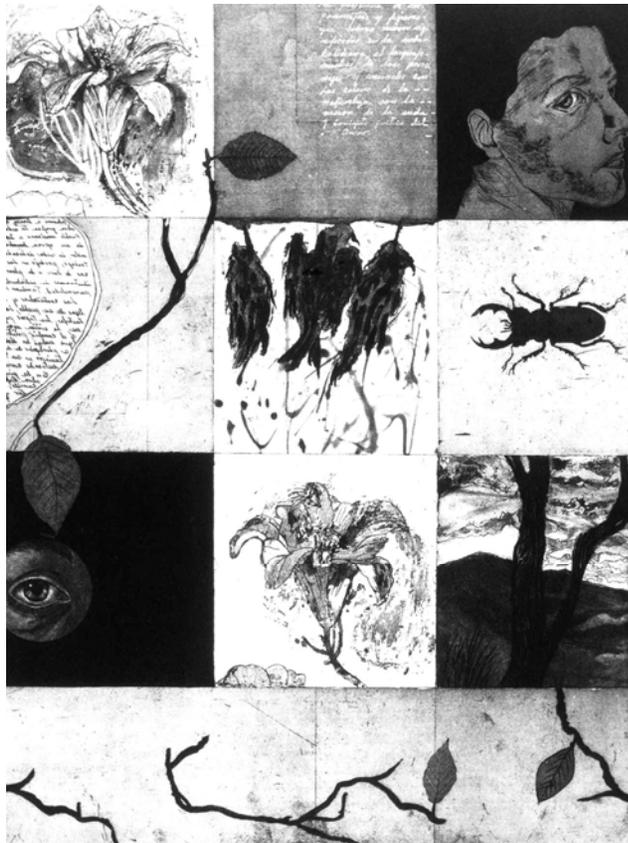
2002

P/A

<sup>8</sup> Estetización entendida como el rápido fluir de signos e imágenes que impregnan el tejido de la vida cotidiana.

<sup>9</sup> Jean Baudrillard. *La transparencia del mal (Ensayo sobre los fenómenos extremos)*, 1991 págs. 25. La nota no es tomada en el sentido Baudrillardiano, sino por la alusión que hace con el vórtice de la teoría del caos.

el "atractor extraño", que tendrá como función crear un vértigo, más que comunicar o informar sobre arte o estética; o bien, simplemente funcionar como medio para rechazar o expulsar todas sus formas, de modo tal que, intente ir más allá de la estética, es decir, de los transestéticos, objetos-fetiches, sin ilusión, sin aura, sin valor, algo así como el espejo de nuestra desilusión.



**Martha Magdalena**  
*Poesía*  
 Aguatinta, aguafuerte,  
 Azúcar y ácido directo  
 60 x 65 cms.  
 2001

## 2.5 La Gráfica Diferenciada en su ser cualitativo como propuesta contemporánea

Todos los cambios y propuestas que se han venido desarrollando, como la transformación de la visión mecanicista a la relativista y de ésta a la cuántica, revelan dos momentos claros, el moderno y el posmoderno; los cuales, como hemos visto, se han reflejado en el ámbito del arte, en donde también, han dado pié, de alguna manera, a la revitalización del valor cualitativo sobre el cuantitativo, a partir del análisis de las transiciones, es decir, de los procesos, los cuales han fomentado en el arte, como una práctica muy recurrente, la redefinición y recomposición de sus disciplinas, complementándolas con descripciones e interpretaciones.

En el caso de la gráfica contemporánea, sin duda, estas actividades han sido importantes porque han generado preocupaciones significativas, así mismo, la han puesto a prueba como tal, en las últimas décadas, sobre todo en nuestra cultura, porque se puede considerar como una disciplina que debe, necesariamente, ser vivida como experiencia artística. El hecho de que, de algún modo, la visión paramétrica multideterminista y multi-método haya sido impuesta sobre los viejos modelos unicausales, lineales y ortodoxos y que han sido explicados cuantitativamente, agrega un factor de adición que enriquece a las artes visuales, generando, quizá, la necesidad de anteponer las dos posiciones hasta llegar a la dicotomía, a diversas escalas y sin que exista un paralelismo, de lo cualitativo–cuantitativo en el método, experimental-individual contra técnico-histórico en la teoría, descripción-interpretación contra explicación-interpretación en el discurso. Así mismo, se hace más fuerte la posibilidad de incorporar al

*Eso se hizo, no lo hicimos nosotros... Lo hizo el método y el rigor de seguir el método, llegamos así al conseguir (con-seguir). Una última advertencia (consejo si se prefiere): no retirarse asqueado ante tantas palabras significantes, o sea sin significado inmediato. Agregamos a la metodología de lectura transdisciplinaria el verbo, perseverar... Vale el intento de ser y dejar de ser, otro, el mismo y otro .*

**Sergio Rocchietti**

análisis de la gráfica los procesos creativos, representación, imaginación, reflexión, semiótica y semántica individuales.

En efecto, el desarrollo y la coevolución de la gráfica permiten, de alguna manera, observar cómo los objetivos y los alcances de la disciplina y la imagen van más allá, por su diversidad y posibilidades, de lo que imponía la tradición. La gráfica ha transitado por varios caminos desde las simples representaciones, con sus debidas repeticiones, y generalizaciones, como parte de un supuesto “establishment”, a las propuestas anarquistas, indeterminadas, multidimensionales, diferenciadas y dispersas. Actualmente las imágenes gráficas no tienen un orden predeterminado, por lo que es posible considerar que, requieren de instrumentos cualitativos y cuantitativos, ya que los primeros permiten una combinación y recombinación de lenguajes, que al fundirse o anularse llenan o vacían los significados provocando evocaciones, así mismo, los lenguajes al ser estructurados pueden llegar a generar una comunicación que tiene sentido contextual y personal, por lo que no es necesario conocer los sistemas conceptuales estructurados, ya que al responder de esta manera tampoco es necesario un modelo interpretativo predeterminado, pues se puede ir desde la estética hasta la hermenéutica.

De manera que se puede decir que, una de las principales características cualitativas de la gráfica contemporánea, es hacer hincapié en la significación del material, es decir, explorar y experimentar con la riqueza significativa del objeto, tanto física como conceptualmente; la cierta predilección por el collage, debido a su evolución en la práctica artística contemporánea, se utiliza como un elemento integrador; así mismo resulta imprescindible tomar en cuenta las innovaciones conceptuales y técnicas de otras disciplinas para la evolución del grabado.

Es posible que estas características permitan contemplar a la gráfica como potencialmente reversible. Por ejemplo, la transferencia le ha dado a la gráfica la posibilidad de crear una generación de imágenes, a partir de la visión a través del espejo, se genera un bucle o vórtice que transforma la imagen discursivamente durante el proceso, se juega con la idea del doble, por cierto muy relacionada con el caos, y sus identidades significantes, con la transferencia se abre la posibilidad de uno y su gemelo, que propiamente es la tensión entre dos semejantes, desdoblamiento que lleva a una esquizofrenia

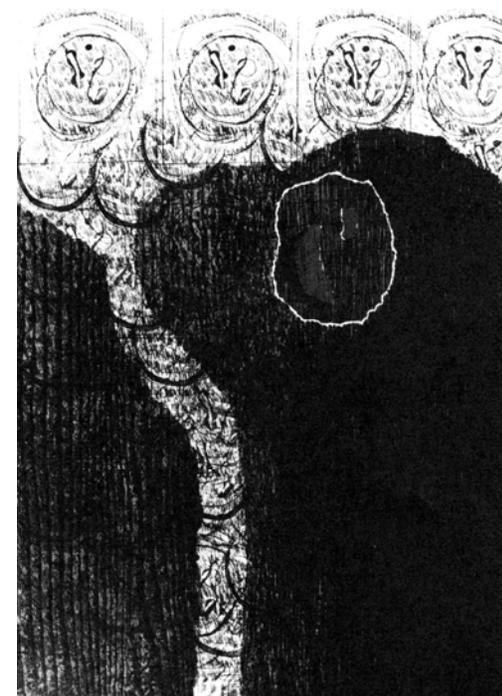


**Mario Ortiz Martínez**  
*Cuánto te amo*  
 Serigrafía  
 83 x 34 cms.  
 1981  
 Mención Honorífica en el Salón  
 Nacional de Artes Plásticas  
 Sección de Gráfica

por la encarnación, es decir, un ausente que es la identidad del presente, uno queriéndose metamorfosear en otro. Esta complejidad fenomenológica es llevada a dimensiones inusitadas de contenido estético, que refieren a la complejidad latente en toda obra humana.

La obra gráfica contemporánea está dominada por una carga efectista, pero su cualidad radica en la impactante expresividad en el trazo, lograda en gran medida por la carga del material que reside en la plancha y por el alto contraste cromático y tonal propiciado. El sentido metafórico y sus diversas escalas de evocación poética constituyen un fenómeno complejo, en el que participan simultáneamente distintas categorías que producen una auténtica alteración del orden de las cosas, las cuales persiguen, antes que descubrir, crear nuevas realidades y formas que vayan de acuerdo a nuestro tiempo ecléctico. Lo anterior se puede lograr, necesariamente, por medio de la práctica, pues en ella se pueden plantear las amplificaciones de sus formas, procedimientos y motivos, a pesar de que en una primera instancia la praxis de la gráfica tenga una fuerte dependencia con respecto a otras artes, por medio de ella se puede crear y recrear valores como el gesto, la textura o el relieve, entre otros.

Definitivamente el hacer y el experimentar son actividades distintivas del Arte, desde las cuales situo a la gráfica, como una disciplina central en la fenomenología del quehacer artístico contemporáneo; es decir, su sentido de ser, de alguna manera, se debe al modo en que asume y se centra en el objeto y en el medio con el que se trabaja, de tal suerte que se ubica, así, en términos de la teórica del Caos, en una dimensión de autoorganización en la que se liga la técnica con la estética; esta dimensión genera vórtices desde donde se transforman y bifurcan las condiciones iniciales de éstas, tenemos entonces que se retroalimentan ya sea de forma positiva, amortiguando y regulando la práctica; o negativa, amplificando sus efectos turbulentos y desordenados; estas formas hacen que la práctica adquiera diversas finalidades, incluyendo su esencia misma; es a través del quehacer experimental, que en buena medida, expande las posibilidades del artista, en donde éste puede encontrar un equilibrio dinámico.

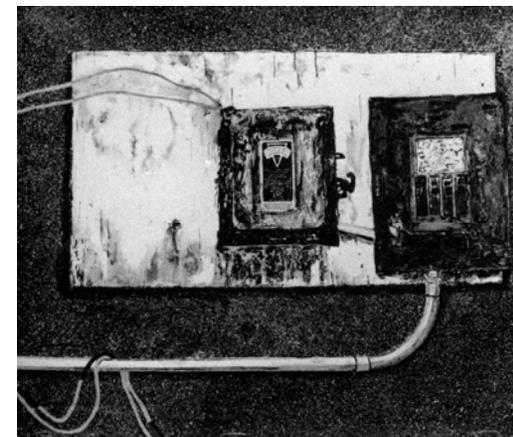


**Dulce María Nuñez**  
***Del corazón del Hombre, canto V***  
 Xilografía y mimeografía  
 84.5 x 60.5 cms.  
 1981  
 Premio de adquisición en el Salón  
 Nacional de Artes Plásticas  
 Sección de Gráfica

La permanente apertura a la intervención, es otro aspecto de las cualidades de la gráfica contemporánea, la sitúa en una intermitencia espacio-temporal, es decir, corresponde a su entidad como proceso, el cual es abierto, como sistema, ya que es susceptible a variaciones en sus cambios o grados de libertad, es decir, tanto en sus múltiples métodos, como estados (se puede intervenir y jugar con la imagen gráfica en la plancha de forma directa e indirecta), o simplemente, a la integración con otros medios; estas actividades del sistema caótico "gráfica", son sus principales atractores extraños, ya que se forman por retroalimentación interactiva a diferentes escalas, algunas han llegado a ser impredecibles y nada mecánicas, y otras, por el contrario, mecánicas y repetitivas, sin embargo, el proceso como tal le da la posibilidad a la gráfica de ser un sistema abierto con cambios matizados, pero lo más importante, ser apreciada como objeto o como momento estético, abriéndose así, a la polisemia interpretativa de ésta.

Las cualidades del proceso creativo permiten entrar en la fenomenología de la creación, de esta manera la gráfica se convierte paradójicamente en simple y compleja, al manejar la interacción, repetición y retroalimentación, ésta se transforman constantemente desde sí; en ocasiones el artista suele retomar la ilusión y seducción, hoy características superlativas del medio publicitario, para desafiar, y en ocasiones superar, los principios del orden normal o conocido de la táctica de los valores económicos y comerciales, dotando a los valores estéticos de matices y modelos sutiles que forman intermitencias, con lo cual, de cierto modo, se libera de los imperativos del mercado, al mismo tiempo que se suma a ellos.

Existe un aspecto cualitativo que produce otra dimensión paradójica dentro de la gráfica, al aportar a la imagen una nueva magnitud que atraviesa el plano de la representación, ésta es, la afirmación de la entidad espacial de la plancha como objeto tridimensional, la cual, a pesar de que posteriormente se estampa sobre papel, y que debido a éste, se presenta a la obra en dos dimensiones, suscita características que no pueden ser alcanzadas por otro medio gráfico. La experiencia del contacto con los materiales en la gráfica, es un cúmulo de actos irrepetibles que posibilitan el azar y el accidente en la creación, sin embargo, conviene subrayar que éstos, se presentan también, en los medios digitales, salvo que en éstos, debido a sus propias características, resultan distintos, por ejemplo,



**Antonio Roca**  
*Facade*  
Litografía  
57 x 76 cm.  
1980

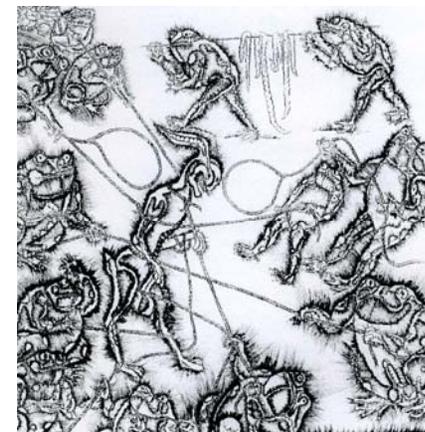


**Luis Argudín**  
*Homo homini  
lupus*  
Aguafuerte y  
aguatinta  
8 x 6 cms  
1995

El contacto con la frialdad de la pantalla puede considerarse, también, una emoción vibrante, así como también causa emoción el contemplar cómo salen las imágenes de las impresoras de inyección o laceres o en los plotters de las computadoras.

Sin embargo, la gráfica digital también posee cualidades por que su naturaleza también es el proceso, no existe como objeto, sino como algo rítmico que se formula en el momento de verlo, en el disco duro no hay objeto, solo una serie de puntos nodales que son susceptibles a ser transformados, esta cualidad la hace efímera y de ninguna manera estable por su capacidad de cambio, es considerada, también, como aleatoria, porque puede, si así lo desea el artista, depender de lo impredecible.

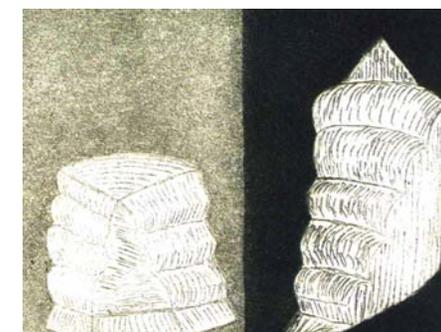
De modo que, la principal característica de la gráfica cualitativa es la transformación, el cambio perpetuo, es un proceso sin fin; en este sentido el arte se transforma en una serie de entidades discretas, en una red de relaciones entre ideas e imágenes en constante fluir, por lo que a ningún autor se le puede atribuir la totalidad del control pues los significados dependen de la participación activa del espectador.



**Francisco Toledo**  
*Conejo atrapado por sapos*  
 Punta seca  
 78 x 50.8 / 49.5 x 49 cms.  
 2001  
 17/20



**Nahum B. Zenil**  
*Xilografía y aguafuerte*  
 32 x 26 / 25 x 17.5 cms.  
 1999



**Manuel Marín**  
*Objetos paralelos*  
 Aguafuerte y aguatinata  
 6 x 8 cms.  
 1995

## 2.6 El Desorden y la Creatividad: Creatividad a partir del Desorden

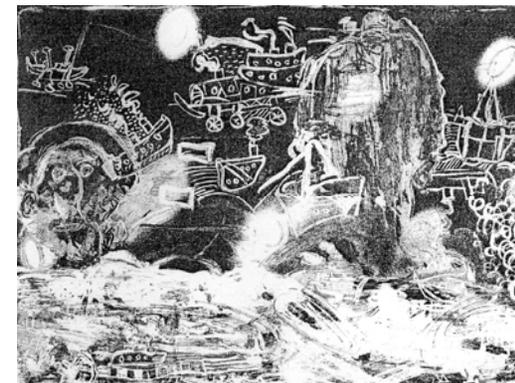
La noción de *orden* ha sido el término maestro que ha regido a la ciencia clásica, de donde se desprendió el determinismo con toda su carga implacable, inalterable e irrevocable. El orden soberano de las leyes de la Naturaleza excluyó al desorden de su mundo, porque como decía Hegel, “es solamente en la superficie donde reina el juego de los azares irracionales”.<sup>1</sup> Por lo que el desorden llegó a estar al margen externo de la idea de orden, único de las cosas, con la apuesta implícita de alejarlo cada vez más, o incluso eliminarlo.

El orden se utilizó para concebir una realidad, donde la *verdadera* realidad era un Orden físico y donde toda cosa obedecía a las leyes de la Naturaleza de orden biológico, donde todo individuo obedecía a la ley del Espacio, del orden social, donde todo humano obedece a la ley de la Ciudad.

Las ideas deterministas proponían que el orden microfísico debía de ser simétrico al orden macrofísico, sin embargo, en el siglo XIX surge el *Desorden* en el propio centro del Orden físico, el accidente, concebido como movimiento que genera energía, la cual llega a ser el motor de la física y el principio de la termodinámica.

El desorden es una *calidad* perteneciente a la Naturaleza (Physis), provocando que ésta se metamorfosee, arrojando paradojas, orillando a que los elementos se autoorganicen a partir de la expansión entre los sistemas, por lo que es indisoluble del orden; es decir, existe una relación crucial entre el desorden y el orden para que aparezca la organización de un sistema, en otras palabras, procura un espacio en el cual se estructuren y organicen los elementos para que resurja el orden en un sistema caótico. De manera que, el orden, desorden y organización, son una coproducción simultánea y recíproca que genera un bucle determinado por los encuentros aleatorios que se dan.

La entropía es una medida, hasta cierto punto indeterminada, del desorden, y éste en términos científicos se da por el número de posibilidades de un sistema, es decir, un sistema estará más



**Gilberto Aceves Navarro**  
*Naufragio I*  
 Aguafuerte  
 57 x 78.5 cms.  
 1999

<sup>1</sup> Método I la Naturaleza de la Naturaleza., p.50

desordenado que otro cuando el número de estados diferentes, de dichas posibilidades, en los que podemos encontrar al primero, es mayor que los del segundo, esto es, las transformaciones de una situación final que contenía un solo estado, y que es modificado por el proceso de autoorganización creativa, el cual puede ser escogido al azar junto a los elementos que se utilicen para hacerlo, de manera que, la misma situación se recrea a partir de otro número de estados. Los estados a simple vista pueden ser considerados como indeterminados o polideterminados, disociados, dislocados, porque no tienen una ubicación en el tiempo ni en el espacio, ya que existe una baja probabilidad de que justamente se retome o inicie con los primeros elementos, como en un principio. Varios procesos creativos le dan a un individuo la posibilidad de crear o modificar desordenadamente, por lo que en su sistema existen más estados posibles, aunque un solo proceso creativo sea ordenado.

Al observar el mundo, sabemos que nos rodea la *espontaneidad* y ésta implica *irreversibilidad*. Es decir, que si un proceso ocurre espontáneamente, sin aporte energético, no tiende a volver a la situación inicial, el proceso es irreversible. Los procesos irreversibles implican un aumento de la entropía del sistema. Luego, si espontaneidad implica irreversibilidad, y ésta aumento de entropía: los procesos espontáneos conllevan un aumento de entropía. Lo que la crítica idealista predicaba como *inefabilidad* o *indecibilidad* de algunos fenómenos culturales, -como quizá podría ser el arte-, se han traducido más bien como parte del principio de la complejidad. Para intentar lograr una mayor precisión de los fenómenos complejos o desordenados, la ciencia y la cultura han articulado analogías diversas de concepciones en torno a la complejidad con respecto a otras disciplinas y teorías.

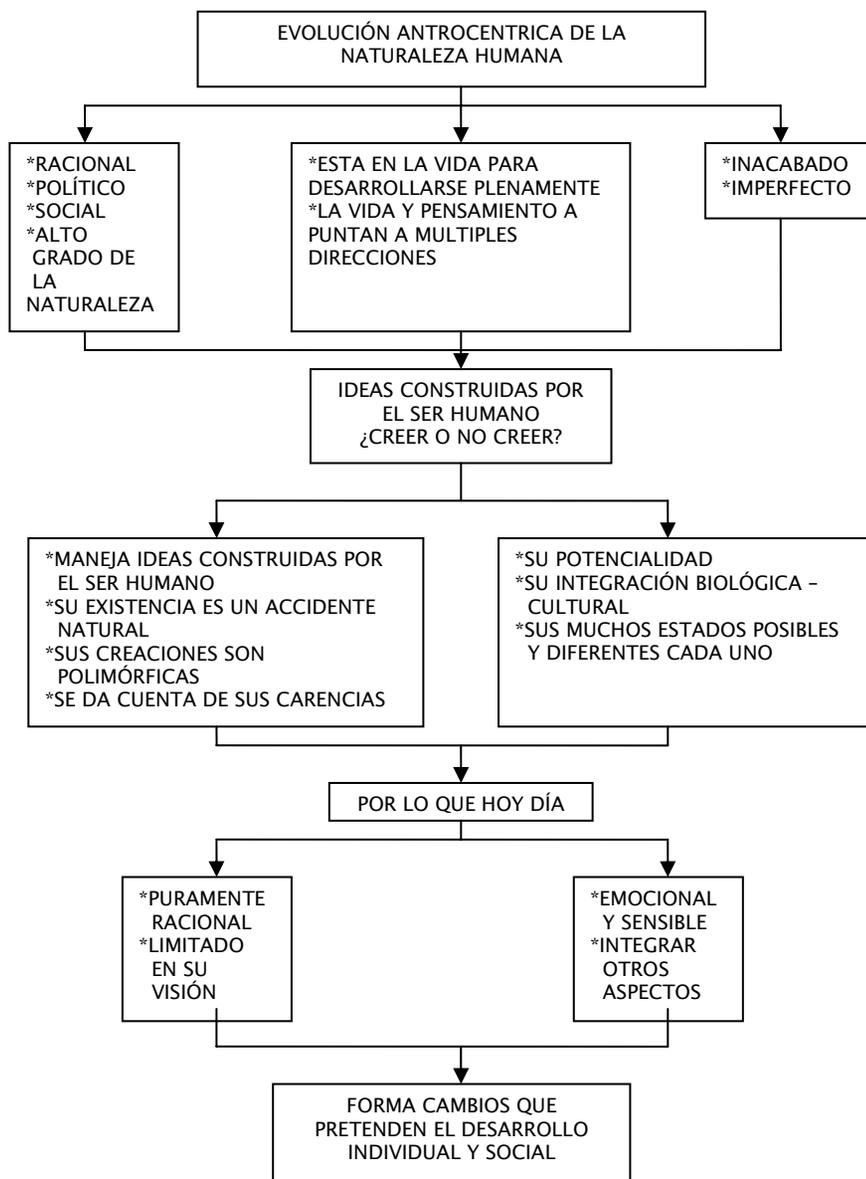
A simple vista o de manera muy superficial, podríamos decir que un individuo al crear, de primera instancia, sigue la ley de la Naturaleza del mínimo consumo de energía, no se detiene a pensar, de modo que la primera creación se puede considerar como aceptable para continuar, o bien, para dejar el trabajo tal y como se encuentra al gestarse. Esto se realiza como un proceso espontáneo (sin aporte energético) que es dejar o mantener la primera solución creativa, lo cual implica la incorporación de otras soluciones para encontrar maneras distintas; luego, más estados, más desorden, más entropía.

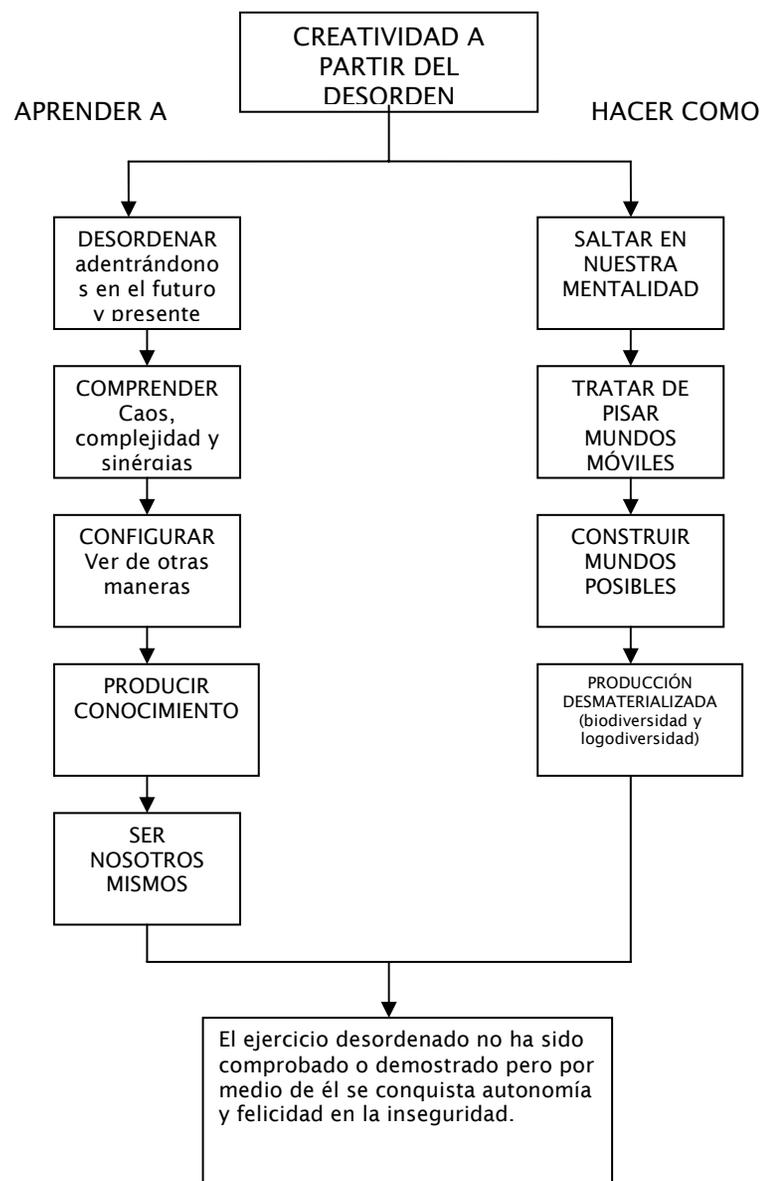
En los siguientes esquemas está sintetizada la propuesta de creatividad a partir del desorden:

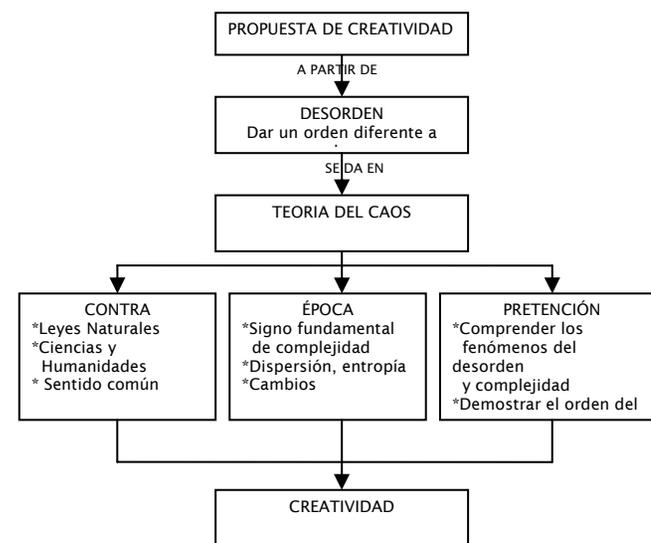
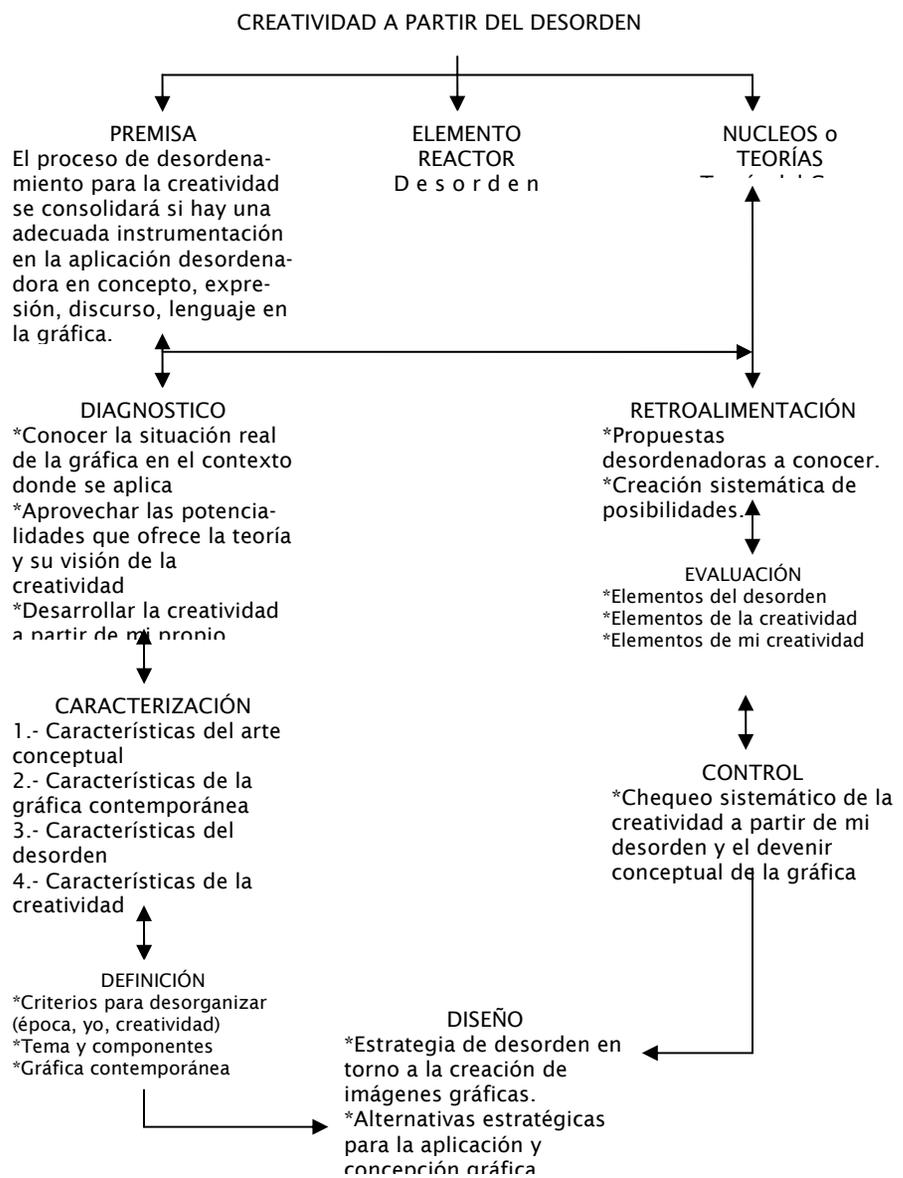


**Aura Moreno Lagunas**  
***Reconexiones subterráneas, cinco***  
 Mixta sobre acrílico  
 59 X 55 cms.  
 2002

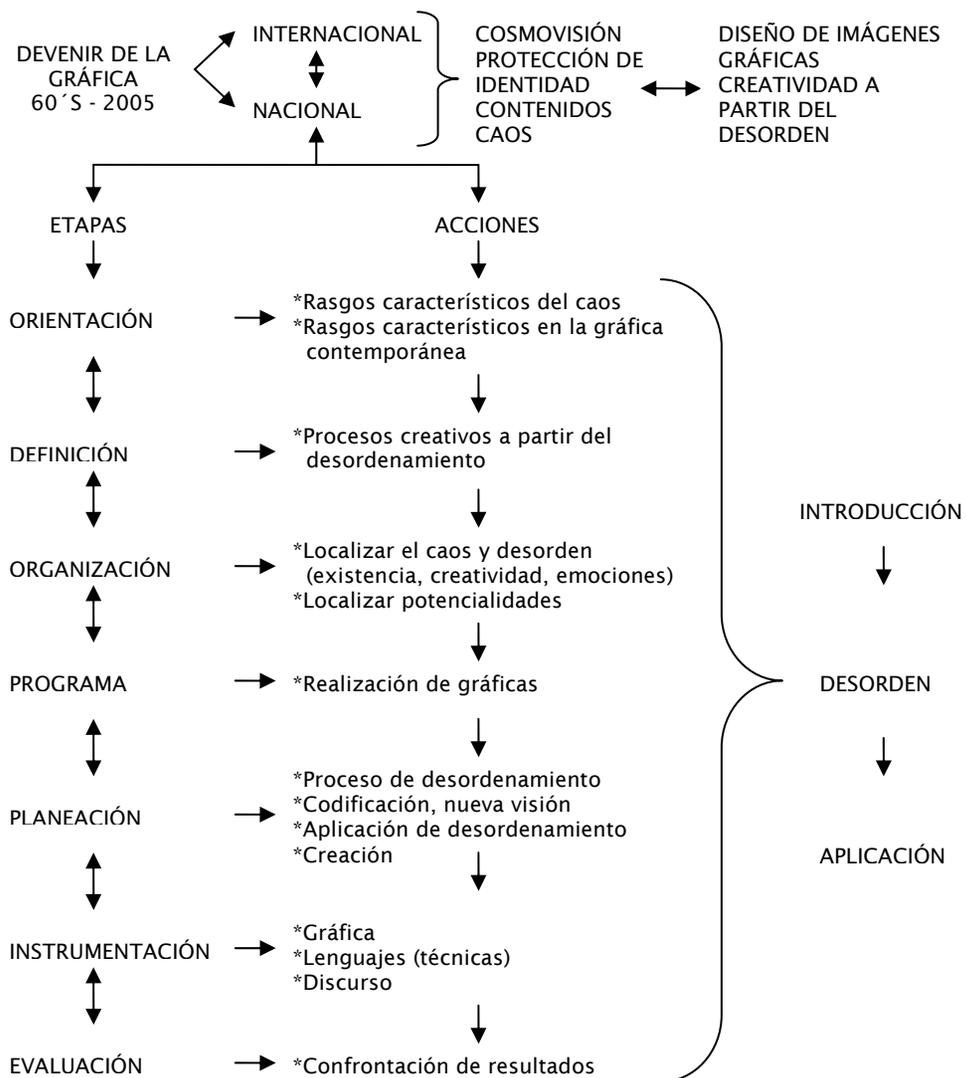
**DESORDENAR**







**ESTRATEGIA**



### 3. PHYSIS: La Naturaleza... de la *naturaleza*

Como artista visual que asume su tiempo y espacio, considero que ante las necesidades de una época llena de complejidades, desordenes, dispersión y cambios constantes, como lo es la nuestra, es imprescindible que desde diversos ámbitos el ser humano procure su existencia, en el sentido de autoconstrucción. La situación que presenta nuestra época nos obliga a ser partícipes creativos, en la búsqueda de potenciar y redimensionar los modos de vida; el ser humano, pues, debiera atender a su ser emocional-sensible e integrarse a aspectos que consideraba ajenos a su naturaleza.

Ya no podemos negar que la condición de vida implica la incertidumbre, la incontingencia, la información y la **creatividad**, y es precisamente ésta última la que toma un papel relevante en un mundo sumergido en los placeres de la paradoja, pues a pesar de que la lógica clásica, el razonamiento; dictan formas sucintas, la creatividad es una capacidad que da la posibilidad de modificar conceptos y percepciones, al ser la constante búsqueda de alternativas; surge generalmente cuando se está inmerso en el caos y se asume la existencia de la intermitencia, es decir, cuando se dan estallidos de caos en el orden impuesto por el creador, o bien, cuando surge un orden en el caos, en otras palabras, cuando un creador en determinado momento deja de tener el "control" y es su creación la que comienza a tener vida.

El caos y la intermitencia se pueden dar de diferentes maneras y grados, sin embargo, para lograr buenas soluciones se requiere de un **sentido estético**, así como, simultáneamente, poner atención a los matices **sutiles** y a los diferentes órdenes irregulares que nos rodean.



En efecto, la temática que se encuentra en esta investigación procede del discurso científico, que sin duda ha enriquecido a diversas posturas, por ejemplo la *Teoría de visibilidad*, basada en el principio fundamental de la atención centrada en la imagen, prescindiendo del contexto, en la cual no se trata de analizar el arte construyendo una nueva estética, sino, más bien, generar y formular otras, como la *Teoría de la visión artística*, la cual propone el mundo como expresión sensible.

Por lo que, pienso que uno de los posibles caminos es, quizá, dimensionar nuestra creatividad a partir del desorden. Interpretaciones que apuestan a recrear la “realidad”, resultan imprescindibles para fomentar eso que llamamos “sentido” en la existencia, e imperantes para el quehacer artístico. En efecto, a través de considerar al caos y al desorden, como factores fundamentales de la vida, es que podemos expandir nuestros horizontes, ver al mundo de otro modo, desde lo cual reinterpretar y vivir la realidad, extender las limitaciones, y quizá, por qué no, diluirlas. Me refiero, propiamente, a la visión de la naturaleza de las cosas como **parte de la naturaleza**, en este caso la naturaleza del ser humano.

El término **Physis** surge en la literatura griega, en el pasaje de la Odisea, donde Hermes muestra a Ulises una planta, cuya “naturaleza” **Physis**, tiene relación directa con las características de su contexto, su raíz negra y su flor blanca como la leche, la cual lo protege contra los hechizos de Circe. El episodio literario revela el sentido originario de la palabra Physis, sustantivo derivado del verbo *phyein*, el cual significa *nacer, crecer o brotar*. La Physis resulta del orden de la realidad configurada por tres propiedades principales, la armonía, la racionalidad y divinidad. Así mismo, es un término utilizado en la antigua filosofía griega y sus significados son diversos, entre ellos se encuentran: Naturaleza, origen, nacimiento, crecimiento, apariencia, naturaleza del espíritu, personalidad, inclinaciones naturales, creación, etc. En síntesis, podemos decir que Physis es el vasto poder creativo de la naturaleza.

**Physis: La naturaleza de la naturaleza** nace a la par de esta investigación teórica, en torno al proceso de **desordenamiento**, el cual consiste en **dar o atribuir un orden diferente a algo**, con el



supuesto **del control, de la creatividad y de la sutileza**. Básicamente son procesos de investigación, **de aprendizaje y aplicación**, propuestos por las siete leyes del Caos.

De manera que, tomo los postulados científicos del Caos como medio para expandir la realidad del objeto de estudio, en el sentido de regocijarse con la posibilidad de la transgresión disfrazada de propuesta científica, la cual propiamente fue un acercamiento a la libertad gozosa e inconciente, que sólo puede experimentarse en los sueños.

Physis presenta una realidad factible –la que, desde mi punto de vista, emana de un ámbito mágico-, propio de la manera natural que tengo para desordenar, es decir, cada una de las piezas que conforman Physis, son el resultado tanto de la elección del tema y del trabajo en torno a este, como de pasiones inconcientes; espacio de intermitencias en el que, las articulaciones, entre voluntad y azar, tejieron desde mi propio “caos”, un “orden” distinto. Sin duda, la directriz de mi discurso plástico, en esta ocasión, fue la temática del caos; pero al mismo tiempo, las afecciones impredecibles emanadas de factores como espacio, tiempo, realidad, se anudaron a mi ser y mi sentir, provocando que el modo en que me entrego a mi quehacer artístico se confirme como un gesto vital en constante crecimiento; en Physis está presente la gestualidad y la logodiversidad (la realidad simbólica) en la que me desenvuelvo.

### 3.1 Proceso y etapas creativas a partir del Desorden

Si bien, el ejercicio de desordenamiento va más allá de su demostración a partir de métodos lineales; en el ámbito artístico se ha fomentado y sostenido a partir de la experimentación y el goce estético; de tal suerte que en esta investigación decidí trabajar mi obra, a partir de éste particular modo de creación.

El proceso y etapas creativas a partir del desorden, no son ajenas a la situación del arte contemporáneo, yo las planteo con la intención de develar, reconocer y asumir, no solo mi propio proceso creativo, sino de destacar otra realidad posible de mi desarrollo tanto profesional como personal, sin olvidar los procesos deconstructivos propios de la creación artística. De la misma manera, mi intención incluye, el equilibrar e integrar las ideas, dadas con anterioridad en la gráfica, junto a nuevos estados posibles de ella; pero sobre todo, reestablecer el vínculo de la disciplina con lo **emocional** y **sensible** del mundo, para intentar expandir su visión y potencializar su desarrollo.

El proceso de **desordenamiento**, por el que me inclino, es **dar o atribuir un orden diferente ha algo**. Se desarrolla a partir de la hipótesis con la que inicie éste trayecto:

*Si las siete leyes del caos contienen una propuesta de creatividad a partir del desorden, entonces, éstas son las que determinarán un orden oculto que contenga las cualidades del discurso de la gráfica y su imagen, su construcción, su significado y simbología.*

Ahora me encuentro en condiciones de afirmar que existe la posibilidad de que, por un lado, al aplicar las propuestas de las siete leyes a las formas, expresión, lenguaje y discurso de mi obra, los determinen, y por otro lado, simultáneamente, que logren ser el resultado de mi propio sentir y

*Pinto igual que escribo. Para descubrirme y redescubrirme para encontrar lo que realmente es mío, aquello que, sin yo saberlo, siempre me ha pertenecido.*  
**Henri Michaux, 1959**

percepción ante la época actual, la cual influye en mi imaginaria, en las confrontaciones del yo, junto al espacio y tiempo.

Pienso el desorden, en el proceso creativo, como un tipo de **fractal elemental** debido al azar, que se caracteriza por un aparente y desordenado zigzag de curvas continuas que indican a lo largo del proceso, un estado irregular –ya que en algunas ocasiones es ininterrumpido y en otras intermitente– de pensamientos e ideas, así como de vivencias cotidianas, recuerdos, emociones y mi propia visión del mundo, este proceso puede contener patrones de organización, estructura y forma. Es una construcción natural que contiene desorden, irregularidad y un orden subyacente, que permite conformar el cuerpo de un objeto o la figura de una imagen.

El mecanismo de desordenamiento entra en funcionamiento a través de una acción ejercida en la que se enlazan tanto el medio, es decir, la técnica o técnicas, como diversos factores azarosos, como lo pueden ser, por un lado el personaje(s), la textura, el fondo, la composición, el orden, el equilibrio, y por otro, el tema, mi sentir y mi percepción del mundo; cabe mencionar, que éstos últimos, son variables. En el enlace, la técnica, de acuerdo a sus propias características y a pesar de la incertidumbre que conlleva, ejerce un efecto en la creación de una estructura, la cual se manifiesta a través de elementos gráficos que coevolucionan en cada intervención, de tal modo que se desarrolla un proceso que fomenta las posibilidades de la imagen; en efecto, se trata de una retroalimentación entre cada elemento y en cada momento de la intención, la gestualidad expresiva y mi decir, de tal modo que todos los elementos encuentran su lugar y se solucionan en la totalidad de la propuesta.

Este ejercicio es una estrategia que, por medio de la dispersión, entropía e intermitencia conforman un conjunto de etapas, sin orden, que me permiten configurar (de acuerdo a mi propia visión del mundo) y construir (mundos posibles) de manera natural mis propuestas gráficas.



*El juego de la creación*  
Siligrafía sobre papel algodón  
22 x 20 cms.  
2004

Como he mencionado, estas etapas, no tienen un orden lineal, son aleatorias, sin embargo, puedo ubicar un punto nodal: “*definir*”<sup>1</sup> el personaje(s) -por mi interés en el ser-, el cual generalmente es irregular y contorsionado, concebido como un ser elástico que se mueve o simplemente, queda en una posición incómoda, para enfatizar, su sentir en tanto gesto vital; las figuras son sometidas a espacios reducidos o puestas en libertad a través del recurso de espacios en blanco; en algunas ocasiones juego con sus variantes, cuerpos y extremidades, marcando diversas posiciones, y en otras son de primera intención. Los trazos sueltos, expresivos y espontáneos como: distorsiones, los rasgueos y texturas, comunes en mi trabajo plástico, propician e interfieren, a primera vista, en la apreciación de una aparente falta de estructura, sin embargo, considero que, introducen en la imagen una medida de gestalt, la cual puede desprender una cualidad, desde mi punto de vista, la más preciosa: la impresión de un in-estructurado caos, del cual depende su impacto emotivo y por lo tanto, su inconciente orden y significación.

Los elementos formales de aplicación espontánea son frágiles y susceptibles a cambios de modalidad, por lo que no resulta fácil preverlos, de modo que, considero que el instante más creativo del proceso es cuando se da un pequeño cambio que transforma, complica, desordena o resuelve la lectura o el discurso, es decir, los cambios entre los (in)-articulados micro-elementos implicados, también ejercen efectos en la interpretación; sin duda alguna, estos pequeños cambios en los elementos iniciales, son movimientos que se va incrementado de una sesión a otra, hasta llegar a la totalidad de la obra; sin embargo, esta inestabilidad no los convierte en arbitrarios, sino que cada cambio depende del momento y situación en el que se desarrolle, de tal suerte que es posible la construcción natural de una futura propuesta gráfica, siempre existiendo la posibilidad de considerarlas como piezas inacabadas, pues están sujetas a cambios de cualquier tipo. De modo que, no solo la autoorganización, las estructuras y la interacción son las que determinan y le dan vida a mis piezas, sino que el azar es quien me llega a sorprender con el desarrollo y creación de cada una de ellas.



**Glinder**

Siligrafía, xilografía sobre papel  
algodón  
36 x 50 cms.  
2005

<sup>1</sup> Entrecomillo *definir* porque no es una acción que se da con regularidad, más bien surgen de manera azarosa y de acuerdo a lo que quiero expresar, siempre de manera natural, sin forzar la imagen.

Con el objetivo de lograr la integración total de cada pieza, al igual que Arthur Ehrenzweig, sostengo que “*el control que todo artista debe de ejercer al construir la compleja estructura de una obra de arte requiere también este estrecho poder de intuición*”<sup>2</sup>. Es decir, se requiere de un control que solo te puede proporcionar el oficio, conducido por una intuición, digamos inconciente, con lo que es posible trascender la fragmentación de la estructura superficial de cada pieza, es decir, fusionar y armonizar las diferencias para forjar la obra cual conjunto indivisible.

Cualquier búsqueda creativa es un momento crucial en el que elegimos una situación, el número de elecciones posibles puede estar limitado por las reglas del juego, pero el quehacer del creador, implica, justamente, el crear las propias reglas, las cuales sólo pueden conocerse después de terminada la obra. La estructura serial de la búsqueda ha de contener siempre variables desconocidas, y el artista creativo debe ser capaz, en cierto modo, de adaptarlas sin que pierdan precisión.

Si estuviese en nuestra mano trazar un mapa de todos los caminos elegibles, ya no sería necesaria ninguna búsqueda. Tal como sucede en el ejercicio artístico, el artista ha de optar por una ruta teniendo la mayor información posible, y sin embargo, se expone a variaciones impredecibles, de lo cual, más que “errar en su elección”, ha de arrojarse a lo indeterminado. El dilema pertenece a la esencia de la creatividad, el artista ha de examinarlo con la intención de proponer no solo un *modo otro* de percibirla, sino una afectación de índole estético.

Al trabajar sobre una idea con la intención de construir una obra, tengo la intención de trascender las limitantes a las que puede conducir el oficio, es decir, utilizo mi saber técnico para crear nexos, variabilidad en las imágenes, los recuerdos, las experiencias, las disciplinas, por lo que, lo tomo y lo exalto, de acuerdo a mí necesidad creadora.



### ***Sueños errantes II***

Xilografía sobre papel algodón  
45 x 60 cms.  
2002

<sup>2</sup> Anthon Ehrenzweig, *opcit.*, pág. 24

### 3.2 Discurso plástico

Podemos decir, que la ansiedad, es característica de la vida cotidiana contemporánea, modos ordinarios en los que las posibilidades de relación con el otro y con el mundo, se encuentran cada vez más interrumpidos. Todos en algún momento manifestamos un cierto grado de ansiedad, que en algunos casos, puede llegar a ser muy perturbadora y quizás hasta “esquizoide”.

Como artista siempre me han provocado un fuerte interés, las emociones humanas ante la existencia, ya sea miedos, melancolía o angustias; pues las considero una posibilidad de acercamiento al caos interno, vinculado con el exterior (nuestra ciudad, nuestra época, nuestra sociedad, nuestra naturaleza), es decir, me interesa el efecto de la vida contemporánea en el mundo íntimo de las personas.

Desde que asumí un compromiso total como artista, los temas de mayor interés en mi quehacer artístico, han sido, las pasiones humanas; a partir de ello, las hago intenciones conceptuales, las cuales fungen, a su vez, como un respaldo teórico o una argumentación a mis inclinaciones estéticas, las que simultáneamente se relacionan, afectan y transforman de acuerdo a la contemporaneidad. Por lo que el discurso caótico que manejo, no es simplemente un desordenamiento de emociones, pulsiones o sensaciones, sino: mis propias condiciones iniciales, las cuales desarrollo a partir de la percepción que tengo de éstas como ideas, materiales para la obra artística.



*Ya sin Jacaranda*  
Aguafuerte  
30 x 25 cms.  
2004

En este sentido es que mi obra parte del caos interno, desde el cual se conforma una visión particular del mundo o de múltiples mundos posibles, y a través del acto creador y la ejecución formo y estructuro, como un orden otro, en donde la conciencia esté sobre la negación y el vacío para proyectar las formas mas susceptibles de angustia.



*Leteo*  
*(Río de olvido en los infiernos)*  
Xilografía sobre papel algodón  
80 x 120 ms.  
2001

Para lograrlo me valgo de la invención de atmósferas, que aluden a mundos internos, habitados por personajes extraños y deformes, atrapados en sus pasiones, reflejo de una posmodernidad sofocante. Incluyo seres humanos que pierden su apariencia y se diluyen, se distancian de las formas habituales para fragmentarse. Los miembros del cuerpo adquieren independencia ante una cotidianeidad aterradora y excluyente. Algunos de mis personajes tocan una música que les abrumba con la mirada perdida, enajenados y lejos de un estado placentero; transmuta el tiempo y espacio con seres improbables y a su vez totalmente posibles. El continuo espacio-tiempo funciona como una forma de confrontación entre el yo y el otro. Como si un yo y el otro fuesen: uno mismo, y al mismo tiempo: nunca iguales. Es decir, uno depende del otro; o es a la vez el otro, pero no lo es, porque hay sutiles, y en ocasiones marcadas, diferencias.



*De un tiempo a esta parte...  
siempre sobreviviendo*  
Siligrafía sobre papel algodón  
32 x 44 cms.  
2005

A sí mismo, me valgo del efecto que se puede provocar, a partir del juego entre sombras y luces, trágica expresividad, alcanzada a través del claroscuro; alusiva a la vaguedad y afectación de lo sublime, es decir, que a partir de altos contrastes, sumados a las características cualitativas mencionadas, y los procedimientos de la disciplina, es posible encontrar una vinculación temática y estética.



*La salvación*  
Xilografía / Papel de algodón  
50 x 80 cms.  
2005

El hilo conductor de mi discurso son las pasiones humanas, el soporte formal es el cuerpo humano; por lo que lo trabajo a partir de los distintos modos de presentar las transformaciones sensibles y emocionales del individuo, es decir, el cuerpo es el vínculo o vehículo para establecer una relación con el entorno y su realidad, por lo que adquiere un valor simbólico; a partir del cual, elaboro una red de significantes, en donde trato, por una parte, de considerar los estados en los que se implica el sujeto, y por otra el orden simbólico en el que los implica la razón. Me baso en la idea del cuerpo como un elemento que se usa, manipula, transforma, duplica, confiriéndole una condición de propiedad o pertenencia, o bien, de abandono, -porque, en algunas ocasiones, lo pongo a la deriva o en manos de otro cuerpo a manera de salvaguarda o guía-.

Es un elemento que se presta a un juego de especulaciones, de parte de los espectadores, en torno a él, a mi sentir y pensar, sin embargo, el cuerpo en sí, las deformaciones, la fusión de lo animal con lo humano, la ambivalencia de sus fronteras y las mutaciones corporales dotadas de componentes sexuales marcados, no son, para mí, una intención de expresión en ese sentido, sino elementos a partir de los cuales enfatizo, la afectación emocional que convierte al ser humano en algo informe, es decir, en un ser humano-animal y, quizás, máquina, en algunos casos; es una preocupación por suspender, de alguna manera, el narcisismo; por evidenciar la debilidad de la existencia; por desequilibrar la certidumbre; por supuesto que la mirada que más me interesa es la del espectador, en quién puedo provocar un sentir sin pensar, un cierto grado de terror hacia lo que se produce y lo que ocurre en el interior del cuerpo humano.

En síntesis, considero que el discurso del caos ejerce una doble función en mi trabajo, por un lado, en el orden gráfico, significa una abierta fascinación por la autoorganización, retroalimentación y coevolución de las técnicas y sus procesos; por otro, en la imagen, es la posibilidad, sin control de programación, de lograr mi autoconstrucción discursiva, encontrar un lenguaje caótico, que sea un lenguaje de mi expresión.



**Xn+1**  
Siligrafía y xilografía  
42 x 28 cms.  
2005

Por lo que, mi trabajo plástico está basado en la discontinuidad, la reiteración, la contaminación, lo inacabado y desmembrado, como reflejo de un mundo corrompido, en vías de descomposición, y con individuos desgarrados y confusos que se aproxima a su negación.

Unos cuerpos que abren la boca para respirar el aire que el vacío donde existen, no contiene y, expresar la angustia, el terror y la desesperanza a través del aullido de una boca desencajada que quizás no conoce, todavía, el lenguaje articulado... la vida humana se concentra aún en la boca de manera bestial, la cólera hace rechinar los dientes, el terror y el sufrimiento atroz convierten a la boca en un órgano de gritos desgarradores. A este respecto, puede observarse con facilidad que el individuo trastornado levanta la cabeza extendiendo el cuello frenéticamente, de tal forma que su boca, viene a colocarse en la medida de lo posible en la prolongación de la columna vertebral, es decir, en la posición que normalmente ocupa en la construcción animal.<sup>1</sup>

Pienso que mi obra refleja la preocupación constante por encontrar las formas plásticas que permitan, no solo narrar una historia, sino sumergir al espectador en la experiencia de sus contradicciones. A la hora de considerar cuál podría ser la forma de asumir creativamente ese "caos", encuentro, también, en la fragmentación el principal recurso, tanto para el ser humano como para su mundo, de modo que, algunas figuras surgen, fragmentadas, apenas perceptibles, desde un paisaje abigarrado, con un horizonte corto, que nos acerca al conglomerado de formas en el que se define, nuevamente, la idea de caos creativo.

En cierto modo, mis imágenes son como símbolos, me permiten seguir creyendo en el arte eludiendo la cuestión de su existencia.



*A-dorable*

Siligrafía / Papel algodón

30 x 25 cms.

2006

<sup>1</sup> José Miguel G. Cortés, *opcit.*, pág. 197. Véase, Bataille, *Obras completas*, Volúmen I, p. 237-238, traducción de Aliaga J. V. para ampliar el tema.

### 3.2.1 Descripción Simbólica



*El interior de las alas*  
Xilografía  
50 x 70 / 75 x 90 cms  
2005

Es posible ubicar cualquier pieza como un agujero negro, como la entrada a un entramado caótico, el pasaje de un mundo a otro: quizá, totalmente desconocido. En “el interior de las alas” me avoco a trabajar sobre la *autosemejanza*, concepto a través del cual, procuro la diferencia a partir de la repetición, juego en el que, dentro de la obra, los elementos mantienen vínculos internos de significación plurivalente, y que, a la vez; están sujetos al juego de significaciones dados en el espectador.

Una escena, la confrontación de un imaginario que ya no dice de la “representación”, que ya no se preocupa por alcanzar la semejanza con eso que llamamos realidad; escena preocupada por aquello que es difícil de mirar, por lo que “se nos escapa” en el transcurrir cotidiano. El dibujo denuncia ya, mi compromiso con el tan amado oficio, decido <<deformar la forma>> para alcanzar un orden infinitamente más “alejado”: el interior del alma.

Es decir, mi preocupación está en el sufrimiento humano, en la posibilidad de proyectar el mundo interno, los dolores y las agonías, los sueños y los deseos; imaginario ajeno al espectador, y sin embargo cercano, por aludir a lo propiamente humano: las pasiones.

La madera, material que “siempre” responde, soporte que se ve afectado ineludiblemente por las condiciones de su entorno; es éste, el material elegido, desde el cual extendiendo sus vetas para apalabrar el dolor de la existencia humana.

“El interior de las alas” requiere una atención des-centrada; justamente un descolocarnos del lugar central, un deconstruirnos a partir de la pieza; pues no es la razón, no es la voluntad, aquello que comanda “el destino” de un sujeto. De modo intencional coloco la figura del “develamiento” en un lugar preponderante dentro de la pieza, el sujeto devastado por su existencia, se ve desbordado, avasalladoramente, por la parte que siempre quiso desconocer, lo inconciente, su locura, su sin razón; en donde el deseo no solo se gesta, sino que se anuda a fragmentos que se daban por olvidados, dimensión fractal en la que se discurre como entre laberintos ficticiales.

Desde la matriz, tanto en el sentido del soporte, como de la pretendida: conciencia poderosa del sujeto, aparece un silencio. Un paraje, cual espacio abierto a la nada, únicamente limitado por el horizonte que dibuja la tierra desértica; ahí, transcurre el instante en que ese sujeto, mujer y hombre, está a punto de desfallecer o de incorporarse a su camino, quiero evocar el instante en que un sujeto se encuentra el vórtice de su vida; es decir, ante la posibilidad de claudicar o retomar fuerzas para poder seguir; a la izquierda trazos que dicen el lugar de procedencia, el espacio en que estuvo cautivo, oculto entre las sombras de altos y tétricos árboles, hogar de la lechuza, que como elemento simbólico, utilizo para vincular al personaje, con su parte inconciente: nocturna, de sombras, historias cortadas, filosas y delirantes; otra figura de peso importante a la derecha, una mujer y una gallina colgadas, yertas y abiertas por la muerte, de modo determinante: la finalidad de todos: la única promesa, el único destino

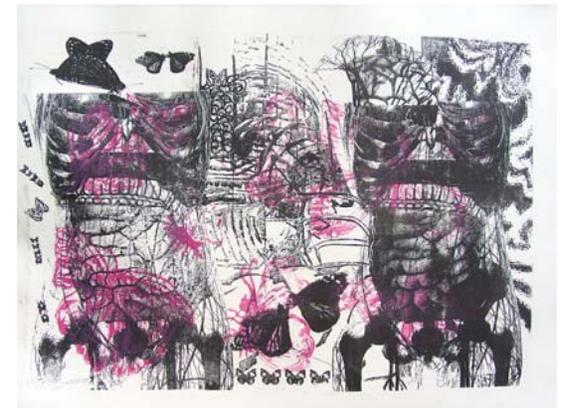
para todos: la muerte; el personaje de la derecha: abajo, se reconforta entre sus dolores, después de mirar la totalidad de la escena, se encuentra en el instante necesario de toma de posición, seguir envuelto en los imperativos o desgajarlos, para huir de ellos.

Las gallinas, el ser gallina, como frase de uso coloquial, refuerzan la idea de pensar a un ser humano cobarde, temeroso ante el abismo infranqueable que se avecina frente a él, una existencia arrojada a la incertidumbre, de la cual emergen largas alas, cual sueños, una de ellas, rota, lastimada, como suele ocurrirnos con los anhelos, el personaje se duele, ¿de sí, de la existencia, de ésta con los otros? Ciertamente de la imposibilidad del olvido, los huevos caen, en el páramo asfixiante de ese breve espacio, en que la nada aparece ante la palabra callada, ninguno de los personajes establece ningún tipo de contacto con el otro, el silencio recubre la atmósfera, reforzando la idea de la necesaria advocación a uno mismo, la soledad insoportable, el momento en que un sujeto se disloca, deviniendo animal, sombra, transparencia, discurso detenido, suspendido, entre por lo menos tres elecciones posibles en este mundo. Tal cual la ley #7,1325 el momento de la *ausencia*, el vacío que todos hemos experimentado, que paradójicamente es el lugar de la existencia, ahí en donde nos descubrimos vivos, arrojados a una existencia solitaria, lo cual expongo en el silencio insoportable entre los personajes, ya que realizo una desvinculación total de cualquier tipo de relación entre ellos. La primer opción que planteo, que ya involucra a la segunda, es regresar al miasmo espantoso de una existencia indeseada, pragmática, rutinaria, en la que el sin sentido marque y dirija la ausencia de deseo; otra, la posibilidad del fin a la que la primera puede arrojarnos: una muerte que denuncie lo cobarde que fuimos, que solo hable del aplazamiento perpetuo ante la no afirmación de lo que se quiere; la otra, por demás compleja, la toma de postura de un sujeto ante su deseo, la responsabilidad de mirar y escuchar lo que fuimos, lo que somos, lo que podemos ser, una petición de principio, en la que el ser un gallina, resulta una “no opción”. ¿Por qué? El destino es el mismo para todos, la muerte es el fin prometido; el cambio, la aventura, solo puede estar en la posibilidad de decidir sobre la existencia, ¿cuál? La subjetiva, la de uno, ahí en donde el deseo sea lo único que “dirija” desde lo más inconciente y doloroso del sujeto, una de las opciones posibles.

### 3.3 Descripción técnica

He mencionado de que modo la idea mecanicista y reduccionista del mundo, ha estado presente en la mayoría de los campos de conocimiento; por simple deducción sabemos que también en el grabado tradicional, ya que al presentar como valor, una característica cuantitativa, “se valora” en relación a la técnica, a la impresión, al tiraje, a su función social como medio de comunicación, etc.

Sin duda, el pasado proyecta el futuro, y condiciona el presente y así sucesivamente como espejos, reflejándose hasta el infinito en tiempos paralelos. Desde hace unas décadas, como se mencionó en el Capítulo I, el conocimiento, el dominio del oficio y el surgimiento de nuevas necesidades, han convertido a la gráfica en una disciplina cualitativa, ya que además de conservar, de alguna manera, las propiedades del grabado, presenta un interés por dar un valor un tanto más espiritual y sensitivo al concepto directriz de una obra, al discurso, al lenguaje, a la intención y a la expresividad. En este sentido, la función plástica y estética de la gráfica le hace vigente, además de que en el arte contemporáneo existe un interés por la recuperación del claroscuro y del alto contraste, propios de la gráfica; el blanco y negro como saturación-ausencia, suelen ser los más recurrentes cuando se persigue impactar mediante íconos sígnicos, su potencial expresivo y comunicativo es tal, que algunos autores han llegado a distinguirlo como una fase evolutiva del pensamiento visual humano, una etapa fundamental en nuestro desarrollo cognitivo y perceptivo.



*Los amantes I*  
Siligrafía /Papel algodón  
33 x 45 cms.  
2004



*La mirada del destino*

Xilografía /Papel de algodón  
50 x 70 cms.  
2005

Mi formación como artista ha sido académica, por lo que al desarrollar mi trabajo gráfico, no dejo de contemplar el emplear formalmente técnicas ortodoxas, como la xilografía y el hueco-grabado, sin embargo, no dudo en utilizar los recursos técnicos y tecnológicos que ofrece nuestra época, como lo son la siligrafía, el transfer, el fotograbado, la neográfica y la compugrafía, entre otros; porque considero que además de enriquecer o complementar la obra gráfica, pueden por sí mismas plantear una propuesta visual.



*Umbral del destino*

Siligrafía / Papel algodón

20 x 40 cms.

2004

La gráfica y el grabado se han convertido en mi lenguaje y en una condición del devenir de mi trabajo plástico y por ende de mi creación. Por medio de los elementos y los valores plásticos ilimitados de la disciplina es como he podido potencializar mi discurso gráfico, las técnicas me permiten recrear una atmósfera y la vida interior de las formas, propiciando ambigüedades sugestivas de mundos oníricos, hasta el punto de evocar su propia metamorfosis.

Mi lenguaje plástico se ha definido, de alguna manera, por las técnicas que manejo y su inmanencia en la obra, así como los juegos que hago con ellas y las experimentaciones, de tal modo que, es posible considerárseles como un primer nivel de significado en mi discurso. Es decir, conforme a mi desarrollo y mi personal forma de decir, he realizado correspondencias, que contienen significados, entre la inclinación o preferencia por ciertos movimientos y tendencias artísticas con determinadas técnicas de grabado.

De la fenomenología de las técnicas se deriva una relación que desbordo en el ámbito personal, por ejemplo, mi predilección por la técnica de la xilografía se da por su fuerte contenido expresivo, por la fuerza que ofrece a mi discurso plástico, por lo dramático que me resultan las incisiones de la talla y sus características discursivas, intento expresar un contenido emocional que concuerda con la temática que generalmente trabajo; de hecho, lo considero una exigencia que va más allá de mi volición, a demás de que cubre mis necesidades expresivas tanto en la ejecución como en la contemplación de cada pieza. Como una manifestación suprapersonal, en la cual sumo las propiedades de mi sentir con lo que deseo expresar y decir.



***Determinando un destino***  
Siligrafía y xilografía  
45 x 60 cms.  
2005

Por otro lado, esta inclinación por la técnica se debe, también, a las características que presenta la plancha, la madera como un elemento que fue parte de la naturaleza, sensible a las inclemencias del tiempo; en la mayoría de las ocasiones utilizo la Ceiba, Pino, Cedro, y el triplay de 6 y 9 mm., las selecciono por las características de sus vetas, por su rigidez o suavidad, su naturaleza se me presenta como un reto debido a los ritmos y direcciones de los hilos de la madera, que en las más de las veces son caprichosos e imprevisibles, los cuales se van presentando en la medida en que trabajo la plancha, en ocasiones me dejo conducir por ellos, dejando que el azar y la incertidumbre modifiquen las ideas que había proyectado o que sugieran otras, en otras ocasiones opto por obligar al material a ceder a mis deseos, es decir, lo caótico en el sentido de lo azaroso en el proceso, conduce la realización de gran parte de la pieza.



***Angustia del propio ser***

Xilografía, punta seca, transfer y grafito

Sobre papel de algodón

75 x 135 cms.

2005



*Los vórtices*

Siligrafía / Papel algodón  
42 x 28 cms.  
2004

Al final, es recíproca la autoorganización y retroalimentación tanto de la idea como de la técnica. La idea se purifica de elementos preconcebidos no relacionados con el resto de mi personalidad, y se enriquece con fantasías inconscientes que estaban excluidas de la concepción inicial. El medio al frustrar mis intenciones puramente conscientes, me permite entrar en contacto con las partes más profundas de mi personalidad y sacarlas a la superficie para exponerlas a la contemplación consciente.

Intento explotar al máximo los recursos que ofrece la talla de la plancha de madera, abigarro, saturo de imágenes y motivos para crear una amplia gama de grises, creo efectos de luz para enfatizar trágicamente la temática.

Las técnicas del hueco grabado como el agua fuerte, el aguainta, la punta seca y el azúcar, las manejo más en un sentido formal, las utilicé por que poseen ciertas características que definitivamente no me pueden dar otros medios.

La técnica de la siligrafía ha aportado una calidad gráfica similar a la de la litografía, por lo que se acerca a mis intereses, trabajo con ella porque me posibilita más libertad, desde la intervención directa sobre la placa, como dibujar, manchar, ya sea en seco o en aguadas, o la transferencia de imágenes fotográficas realizadas por mí, de manera que por este medio vínculo dos lenguajes, o la apropiación de imágenes por medio de la fotocopia para contextualizarlas adaptarlas a mi discurso. La técnica me resulta muy atractiva por la incertidumbre a la que me somete, sus características de elaboración me permiten ser más audaz, a tal grado que puedo trabajar varias placas a la vez, sin preocuparme de lo que pueda ocurrir.



*Los pasos de Caín*

Siligrafía / Papel algodón  
32 x 45cms.  
2004

La cerámica es un lenguaje nuevo para mí, pero decidí incursionar en él con la intención de explorar y experimentar sus recursos, para vincularlo con la gráfica; la elaboración del modelado de las piezas (Physis y los fetos), el realizar el molde, los vaciados, el engobe y, más tarde el cocido, me llevaron a la comprensión tanto de la técnica, como de su complejidad, pero sobre todo, a confirmar la intervención, nuevamente, del azar y la incertidumbre en el proceso de producción; es decir, la cerámica, por sí misma, contiene una estrecha relación con la temática.

Hoy sé que sus posibilidades son infinitas y que definitivamente se puede vincular con la gráfica en varios sentidos, como por ejemplo, integrando los dos lenguajes, o bien, complementándose uno a otro, para crear otro tipo de propuestas, permitiéndome extender mis senderos plásticos.

### 3.4 *PHYSIS: La Naturaleza de la naturaleza.*

#### Exposición

*Physis: La naturaleza de la naturaleza*, es una exposición que nace a la par de una preocupación teórica en torno a la creatividad a partir del desorden. Las obras que se presentaron en ella, fueron el resultado de la reflexión crítica y el trabajo plástico en torno al tema: *Las siete leyes del Caos*, y sus conceptos, los cuales interprete, para después llevarlos a mi quehacer gráfico. Así mismo, otra de las preocupaciones fundamentales, fue la necesidad de elaborar soluciones que posibilitaran pensar el caos como un desorden renovador, como una fuerza dinámica que asume el conflicto para subvertirlo en fuerza transformadora y creativa.



*Physis Emplumada*  
Cerámica con engobe  
Alas de plumas de ganso teñidas  
18 x 9 x 11 cms.  
2006

**Physis** consta de siete instalaciones, cuatro piezas de arte objeto y obra gráfica bidimensional, las cuales se distinguen por su diversidad, tanto en materiales y soportes como en dimensiones. Las siete instalaciones son el resultado de la interpretación de las siete leyes del caos, las cuatro piezas de arte objeto y la obra gráfica son interpretaciones de conceptos de las mismas, de manera que cada una de las piezas conforma la práctica de la investigación teórica.

Las piezas se distribuyeron en siete salas de la Galería "El zócano de la Kasa" del Komplejo Kultural, ubicado en la Delegación Iztacalco, la exposición estuvo abierta en los meses de mayo a julio de 2006.

### **Materiales y soportes**

Los materiales y soportes fueron utilizados con el afán de establecer una relación entre ellos y el espectador, pero sobre todo para vincular la temática con los procesos de elaboración y el discurso plástico, es decir, se seleccionaron por su grado de expresividad para transmitir un significado, de modo que se consideraron como elementos materiales sensibles. Entre ellos destacan: cerámica, tela (loneta, poliéster), papel (algodón), madera (triplay, pino, Ceiba) plástico, plumas (ganso, gallina), tintas (offset, serigrafía), luz (negra, blanca, infrarroja, amarilla, azul), alambre, hilo de nailon, clavos, manguera, fibra de vidrio, fósiles naturales.

### **Formatos y dimensiones**

Los formatos fueron muy diversos, cuadrados, rectangulares; las escalas variaron desde pequeños (8cm x 5cm x 5cm) hasta grandes (140cm x 420 cm). Se utilizó la bidimensión y tridimensión. Las variantes se manejan con la intención de provocar conmoción en las experiencias del espectador.

### **Las imágenes**

Las imágenes están realizadas de acuerdo a una interpretación personal por inferencia de ideas y la propia percepción del mundo, de manera que están cargadas de simbología y un fuerte contenido expresivo, los cuales se dan en dos variantes: denotación y connotación, pues trabaje la <<deformación

de la forma>> en correspondencia con motivos subjetivos de índole emocional y estos a su vez en relación directa a ideas y conceptos propios de la teoría del caos.

A partir de la temática, articulo las imágenes en tanto elementos estéticos formales, y el juego significativo en torno al caos subyacente, tanto en el proceso de producción como en la temática humana antes mencionada; es decir, en la creación plástica intervienen elementos como: composición, ritmo, equilibrio, espacio, luz, entre otros; así como espontaneidad, azar, discontinuidad etc.

Las imágenes son figurativas y expresivas, porque considero que es la mejor manera para referirse al ser y a la evocación de sus estados de ánimo. En ellas se articula una polisemia, la cual se da por la ambigüedad de las formas en unos casos, y en otros, por los distintos elementos que utilizo de modo simbólico; la intención de ello es provocar una pluralidad de significados. Así mismo, se establece una dialéctica entre distintos planos, es decir, en algunas piezas, como en “La mirada del destino” (pág. 154), el –fondo- construido a partir de un ojo forma a su vez el ala del personaje principal, o también es desde el personaje principal que el fondo se extiende; la intención es alcanzar un espacio en el cual se pierda la independencia de los elementos, ya que los planos se encuentran en interrelación directa.

Las variantes de la imagen responden tanto a los alcances como a las limitaciones del medio, en este caso preponderantemente en la xilografía, ubico que la técnica por sí misma, (las herramientas, el soporte, es decir, todo aquello que conforma su lenguaje), son en sí mismos: altamente expresivos, es decir, la incisión en toda matriz requiere no solo de cierta fuerza, superior a la necesaria en un agua fuerte, o incluso en una punta seca en metal; sino una descarga que pudiera llamar: violenta, en tanto que se tiene, se quiera o no, que transgredir directamente la matriz, es decir, des-hilvanarla. Dependiendo de lo que uno quiera lograr, cualquier grabador sabe que estructuralmente, la madera (depende el tipo) tiene su propio entramado, se puede trabajar aprovechando la dirección de la veta o arrojándose a la resistencia del contra hilo; en este caso, mi preocupación es alcanzar cierto simbolismo gráfico, tomando en cuenta los llamados grafismos de la talla misma, junto a la intención cabal de incisión de ellos y en ellos. En esta lógica, la línea gestual del trazo enriquece y renueva mi repertorio gráfico e instrumental, siendo el vehículo formal de las deformaciones pasionales humanas.

En las imágenes es evidente la intención por ampliar el abanico de variaciones, sobre el trabajo de la mancha en la gráfica, de la superación de los límites del gofrado.

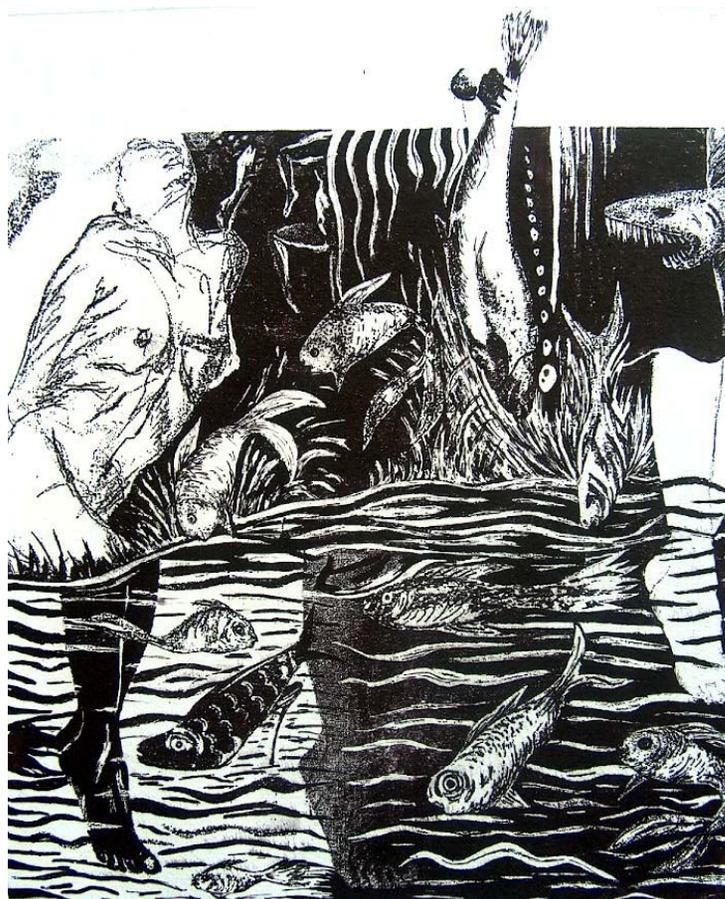


***A cuerpo abierto***

Xilografía /Papel algodón

60 x 60 cms.

2006



**Contrastes**

Siligrafía / Papel de algodón

28 x 20 cms.

2004

**Influencias**

En la obra gráfica existe un juego de varios estilos, por el interés de la experimentación en la manera de expresar y comunicar. En una primera lectura, se puede considerar una tendencia surrealista, porque la temática está acompañada de vivencias y experiencias, netamente personales y vinculadas al caos, vivencias internas donde se liberan todo tipo de limitaciones, y donde el misterio es protagonista de un mundo onírico y lúdico, un mundo que se hace presente desde el subconsciente, para incorporar elementos y personajes que no tienen una relación aparentemente directa, pero sí una fuerte carga simbólica, la forma es ya el mensaje significante; por ejemplo, algunos de los personajes parecen sacados de sueños, de la fantasía, o de realidad, juego con la forma, primero para descontextualizarla, distanciándola de su lectura inmediata, luego entonces, le doy significantes que desbordan su realidad. Por ejemplo, en la pieza: "Contrastes", la zapatilla-pez o el pez-apatilla, alude a la feminidad como modo de existencia interior y oculta; el medio acuoso en el que se proyecta toda la escena, amenaza la vida del pez sujetado por la cola, tal

cual el instante orgásmico, en el que la mujer se encuentra: una muerte pequeña, el pez-apatilla extiende el cuerpo de la mujer, a partir del color: mimesis de la pigmentación de sus piernas, la zapatilla elemento que culturalmente remite a la condición femenina, finalmente huye del puño que presagia el ser extirpado del medio que se conoce.



*A la luz del crepúsculo*  
 Siligrafía / Papel algodón  
 42 x 28 cms.  
 2005

Las emociones y los estados de ánimo, como la melancolía, la angustia, el miedo, y el erotismo, tratados en la obra, son un hilo conductor que lleva abiertamente a una propuesta expresionista, como manifestación de los estados del alma, los temperamentos, las pasiones y las pulsiones. Así mismo, existe un cierto Neomanierismo, por la predilección en el manejo de la figura humana y sus grados de clasicismo que intento procurar en la proporción y la forma.

### El espacio

El Komplejo, es una construcción de época, data de principios del siglo XX, los techos de la casa son altos, y las habitaciones medianamente amplias; el sótano: lugar del montaje de las piezas, es de baja altura, poca ventilación, falta de luz solar, acabados en piedra y sumamente húmedo; aproveche estas condiciones con la intención de propiciar tensión en el espectador, sensaciones como angustia, claustrofobia, incertidumbre, entre otras, dadas por el espacio, apoyaron para enfatizar la intensidad temática.

Trabaje la atmósfera a partir del juego con la luz de color y negra, creando un impacto en el espectador, situándolo en la lógica de encierro, al mismo tiempo que evocaba un cierto misticismo, un mundo posible en el que se suspende el tiempo y espacio ordinarios, con lo cual aludo a la dimensión del tiempo fractal, todo ello se concreta en cada pieza.

La lectura total de la exposición estaba abierta a la manera en cómo el espectador se conducía por el espacio, no tenía un guión curatorial determinado y ceñido, pues cada sala se comunicaba con las demás, al mismo tiempo de estar unida con ellas, una dejaba ver a la otra y viceversa; es decir, el conjunto de las piezas era la totalidad del discurso, es por ello que el guión curatorial se propuso a partir de la ley # 7: de la corriente, una nueva percepción, en este sentido es que el espacio subrayaba la participación necesaria de los espectadores para completar el círculo de la propuesta, de modo que cada espectador propuso su propio orden, posibilitando así, el establecer un diálogo entre las piezas, el espectador y yo, como artista. Este diálogo hizo vivir a la obra completando su significación en un universo abierto donde ficción y realidad -si es que existen- permanecieron vinculadas.



Galería *El Zócano de la Kasa*  
*Del Complejo Cultural*

## Las salas

Utilicé las salas de la galería en la lógica de un tiempo-espacio laberintos ya que cada sala estaba intercomunicada, es decir, una generaba a la otra y viceversa, la disposición del espacio me permitió establecer un juego de identidad y parentesco, sin condicionar la distribución de las piezas, pero reforzando su discurso.

### Sala # 1

Estaba conformada por *Leteo*, xilografía de 80 x 120 cms, sobre papel algodón, realizada en el 2001, decidí colocarla como atractor extraño en correspondencia directa con el trabajo en *Physis*, en ésta, la autosemejanza es el concepto primordial desarrollado, con respecto de la investigación teórica, es el modelo recurrente, en que sin tenerlo conciente ya me encontraba trabajando el caos; *Leteo* es la conexión y el por qué de la temática. La acompañe por cuatro *Physis aladas*, las cuales dirigían la mirada hacia cuatro piezas, entre ellas se encontraban: *Determinando un destino*, pieza elaborada en siligrafía y xilografía sobre papel algodón y *La mirada del destino*, xilografía sobre papel algodón.

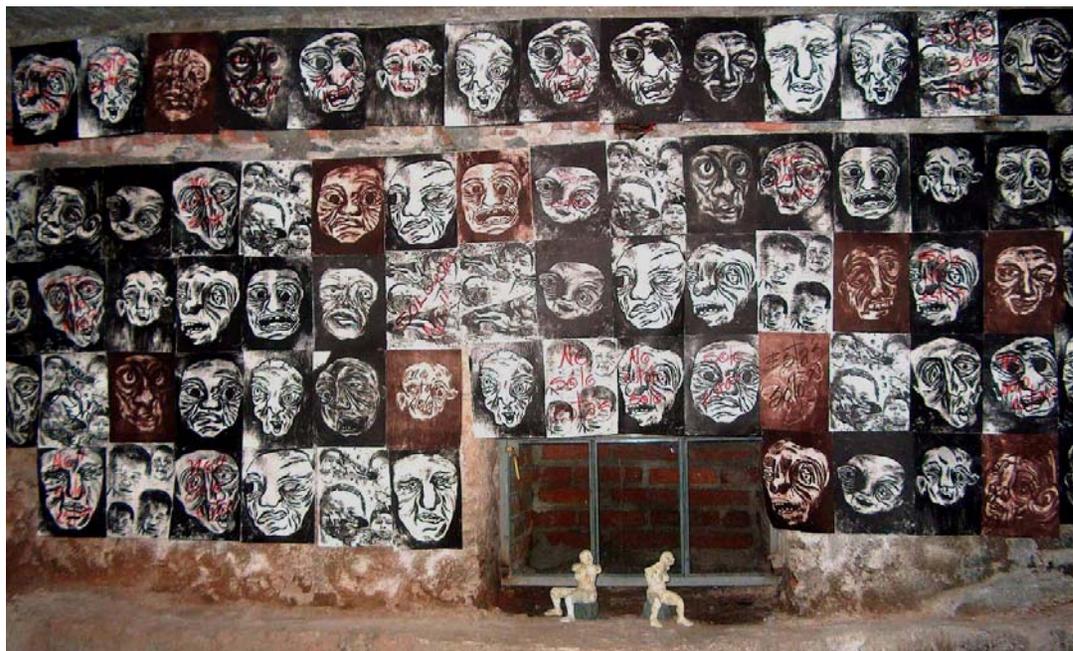


#### *Physis Alada*

Cerámica con engobe  
 5 con alas impresas (17 x 25 cms)  
 siligrafía / papel algodón  
 18 x 9 x 11 cms.  
 2006

**Sala # 2**

Lo característico de esta sala fue un muro semi-dividido por una pequeña ventana que servía como nicho y que daba a un cubo cerrado, los cimientos altos en un muro, y un nicho real a mediana altura, fueron las disposiciones idóneas, para ubicar la instalación *Siguiendo la corriente*, la cual se conformó por 120 siligrafías impresas en papel de algodón, de diferentes rostros con variadas expresiones, coloque una luz infrarroja dirigida a ellas; en la ventana-nicho coloque dos Physis y un caracol natural de 35 X 18 X 12 cms., en otro ángulo de la misma sala, había un nicho pequeño y a mediana altura, donde coloque a Physis emplumada, ésta se iluminó con luz amarilla de muy poco voltaje para que no interfiriera con la roja, estas dos propuestas estaban unidas por un camino de caracoles naturales pequeños, de mi colección, para enfatizar el rizo o bucle, encima de ellos estaba una pieza mixta titulada *La angustia del ser*, y en los dos muros restantes ubiqué dos piezas más.



*Physis Enplumada*  
 Cerámica con engobe  
 Alas de plumas de ganso teñidas  
 18 x 9 x 11 cms.  
 2006

*Siguiendo la corriente*

Instalación  
 120 impresiones de 30 x 25 cms.  
 Siligrafía. P/A y luz infrarroja  
 2006



***Influencia sutil***

Grabado en relieve (cartón) y plantilla, acrílico sobre tela translúcida anaranjada y luz negra.  
160 x 400 cms.  
(28 impresiones)  
2006

**Sala # 3**

Es una de las dos salas más grandes (350 x 420 cms.). Uno de los muros más grandes, era corrido, en él coloqué *Influencia sutil*, tela translúcida color anaranjado con impresiones de diversos torsos de tamaño infantil con motivos de plantas en acrílico; el otro muro estaba dividido por un vano, en cada uno de sus lados dispuse *Lo simple y lo complejo*, instalación con impresiones de diversos grabados y gráficas realizadas durante la investigación, dispuestos en diversas direcciones sobre una estructura irregular de madera, las dos estaban iluminadas por luz negra.



***Lo simple y lo complejo***

Instalación  
Siligrafía, xilografía, hueco grabado y transfer, estructura de madera y luz negra  
200 x 80 cms. Y 200 x 210 cms  
2006

**Sala # 4**

Es una sala mediana, uno de sus muros, también, está semi-dividido por una pequeña ventana que da a un cubo, en uno de sus extremos coloque *Sustine y abstine (soporta y abstente)*, y en el otro *Sublata corda (suprimidos los corazones)*, las dos piezas de arte objeto con gráfica, una en siligrafía y la otra en xilografía; en otro muro de la sala coloque *La salvación*, xilografía sobre papel de algodón, con una pequeña luz blanca que solo iluminaba a la pieza con la intención de que no interfiriera en la apreciación de las dos anteriores.



*Sustine y abstine (soporta y abstente)*

Caja de madera pintada en blanco con luz blanca.

Siligrafía y transfer s obre papel traslucido.

60 x 75 x 50 cms.

2006



*Sublata corda (suprimidos los corazones)*

Caja de madera pintada en negro con impresiones de xilografía y luz negra.

70 x 80 x 70 cms.

2006

**Sala # 5**

Una de las más pequeñas y la única con una puerta pequeña que daba al exterior, pero que se encontraba clausurada, sólo permitía la entrada de luz natural, en ella coloqué la instalación titulada *Renovación Colectiva*, dividida en dos partes, una de ellas se conformaba por 9 fetos de cerámica con engobe, con alas impresas sobre papel de algodón y un feto alado con plumas negras, todos suspendidos en el espacio, a diversas alturas, soportados por una estructura de madera; la otra parte, era similar, se diferenciaba por estar formada por 18 fetos de cerámica con engobe, con alas elaboradas con plumas teñidas en diversos colores.

En el umbral de la puerta de la sala ubiqué un solo feto de cerámica con engobe, suspendido. La sala por la noche estaba iluminada con luz azul.



***Renovación Colectiva***

Instalación

1er. Parte

10 Ángeles de cerámica c/ engobe,  
alas en siligrafía/ papel de algodón

2da. Parte

18 Ángeles de cerámica c/ engobe,  
alas de plumas teñidas

190 x 150 x 80 cms. Cada una.

2006

**Sala # 6**

Es una de las salas más grandes, en ella coloqué la instalación *Uniéndose al todo*, igual que la anterior estaba dividida en dos partes, cada una de ellas estaba formada por dos rizos de tela, contenían igual número de impresiones de grabados en xilografía, se diferenciaban por el color de la tela y la tinta, uno era blanco y el otro negro, y por la dirección, se iluminaron por la parte de atrás con luz amarilla, debajo de cada uno de ellos, en los cimientos altos, coloqué cuatro Physis, a las que les alcanzaba la misma luz.

En la misma sala se encontraba otro nicho con un pequeño tragaluz, en él coloqué otra pequeña instalación *El sinsentido del sentido /el sentido del sinsentido*, integrada por un caracol confeccionado en fibra de vidrio, en cuyo interior resguardaba un rollo de papel de algodón con dibujos, transfers y sellos, ubicada sobre una base de madera pintada con acrílico.



*Uniéndose al todo*

Xilografía, plantilla y acrílico  
Sobre tela, luz y cerámica  
60 x 240 cms.  
2006



***El sinsentido del sentido/el sentido del sinsentido***

Instalación.

Caracol de fibra de vidrio pintado con acrílico,  
 rollo de papel algodón con dibujo  
 (carbón y aguadas), transfer y sello, tinta, (12 x 110 cms.),  
 sobre base se madera y troncos pintados con acrílico y cerámica.  
 2006

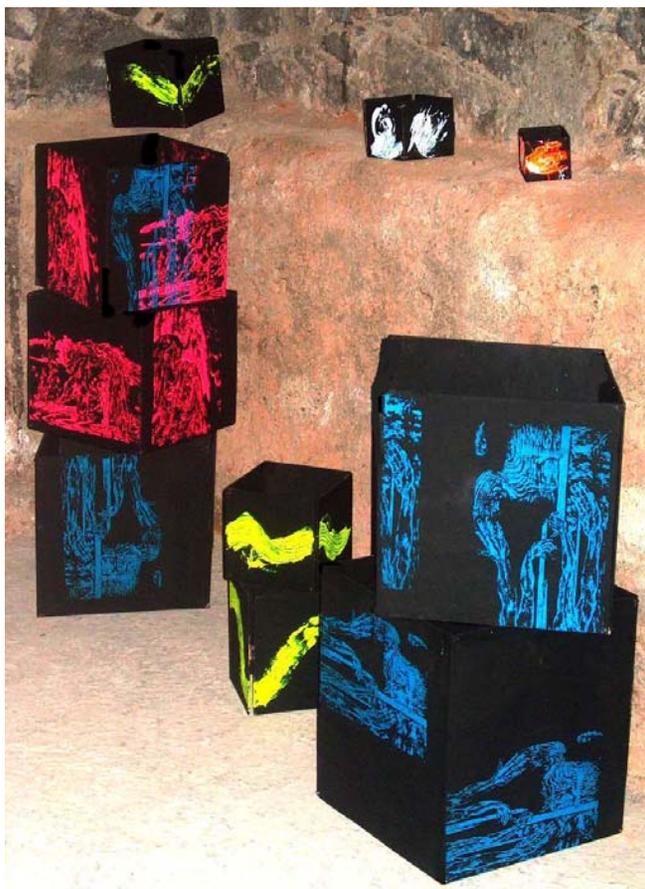


***Uniéndose al todo***

Xilografía, plantilla y acrílico  
 Sobre tela, luz y cerámica  
 60 x 240 cms.  
 2006

**Sala # 7**

La instalación *Vivir dentro del tiempo*, formada por cubos de madera, de diversos formatos, pintados con pintura acrílica negra, impresos por sus cuatro lados en serigrafía con tinta blanca y fluorescente en anaranjado, amarillo, azul y rosa, estaban dispuestos en el suelo, unos sobre otros; el público podía tomarlos y reubicarlos según su criterio. En los muros coloqué varias mariposas de plástico fluorescente de forma indistinta; sólo en un muro coloqué el políptico *Las dimensiones del ser*, xilografía impresa en tela sobre bastidores en módulos, la sala estaba iluminada por luz negra.



***Vivir dentro del tiempo***

Instalación.

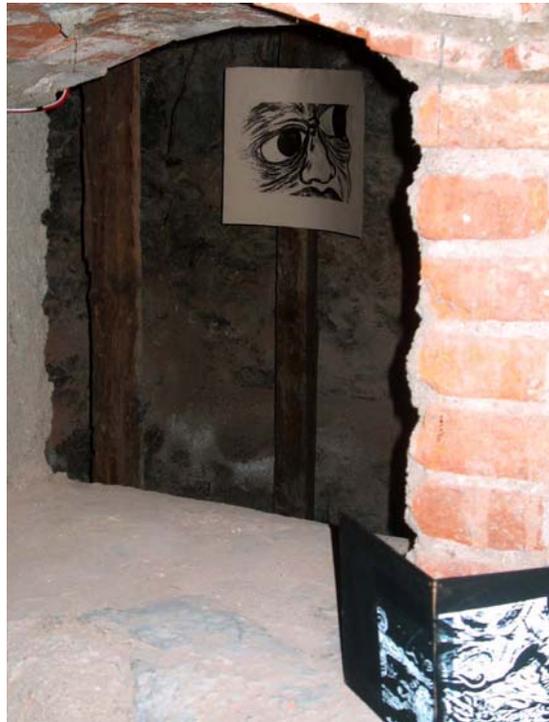
26 cubos de madera pintados en negro con impresiones en serigrafía, y mariposas de plástico fluorescentes y luz negra  
Formatos indistintos.  
2006



***Las dimensiones del ser***

Xilografía / Tela / Bastidores  
90 x 80 cms. Políptico  
2006

Esta sala conducía a una sala pequeña y clausurada, que únicamente tenía acceso visible por un pequeño vano, este espacio estaba apuntalado con escombros y objetos en desuso del lugar, en ella solo coloqué *La mirada*, iluminada por luz infrarroja, esta pieza es la interpretación de la ley 7,1325 , La ley de la ausencia



*La mirada (Ley 7,1325)*  
Siligrafía sobre papel algodón  
con luz infrarroja  
35 x 50 cms.  
2006

## ***CONCLUSIONES***

La concepción caótica del mundo, de alguna manera, se encuentra muy arraigada en la mayoría de los seres humanos, debido, en gran parte, a la idea de la corriente occidental sobre la génesis de nuestros sistemas y galaxias, la cual gira en torno a una organización del universo precedida por una gran oleada de infinitos desordenes y destrucciones. Desde esta lógica, el orden se entiende como producto de un desorden anterior, perspectiva fatalista con la que el ser humano ha intentado resolver sus más íntimos conflictos, los cuales, en la mayoría de las veces, se han presentado como un caos, por lo que a menudo se considera que la destrucción y el desorden, son, quizás, la manera en que el presente se relaciona con el pasado.

En efecto, a nivel mental, a partir de los mecanismos subjetivos con que cada quien vive y se desvive, cuando descubrimos algo o encontramos alguna novedad, a la larga terminamos relacionando o reconociendo lo nuevo en algo ya

conocido. De manera que, el acercarme, de modo personal, a la Teoría del Caos y a sus propuestas, me llevó a realizar asociaciones con mi proceso creativo y mi quehacer plástico -la gráfica- y más tarde, con el ámbito del arte.

Mis inquietudes incrementaron cuando las relaciones se hacían cada vez más estrechas, al encontrar un sin fin de similitudes. Es decir, una vez conociendo los significados de los términos -destrucción y creación- en la Teoría del Caos, reflexioné sobre ellos y los relacioné, primero, con la historia del arte moderno, efectivamente encontré que, a partir de las ideas de algunos pensadores, se generó un caos, ya que se crearon nuevos parámetros y la sensación de que todo se venía abajo, se cuestionó el valor de la moral, se destruyó la idea del individuo, se subvirtió la ética y se puso en duda el conocimiento; el arte moderno a principios del siglo XX se involucró en estos cambios, y también, provocó el caos, la destrucción que originó se hizo a nombre de la creación, de tal modo que destruyó categorías, rechazó la

catalogación, celebró la existencia y la igualación de la vida y la muerte, el arte y la vida, acabó con la simetría de la belleza, levantó un altar al caos con el Dadaísmo, negó el valor de la civilización con el Arte Bruto, entre otras propuestas; así mismo, alrededor del segundo tercio del siglo XX, el psicoanálisis, el fin de la normalidad, la destrucción y el desorden se erigieron como principios rectores de la modernidad, los cuales, casi a finales del siglo, se cubrieron con la tecnología, el desarrollo; la creatividad se convirtió en patrimonio de la mercadotecnia, al servicio del consumo.

El caos del arte contemporáneo es, en parte, resultado de él, de modo que, no es de extrañar que desde finales de siglo pasado y principio del siglo XXI se haya formalizado, de alguna manera, la destrucción y el desorden como estrategia de la creación, actualmente el arte trabaja con el cuerpo desilusionado, es decir, el cuerpo como centro del conflicto y de la inestabilidad del mundo; la desfiguración, como la celebración de la fealdad y de la violencia inflingida en el rostro y en el cuerpo, abusados y dislocados hasta la monstruosidad; el caos, como el rompimiento con la materialidad de la obra, lo que provoca una relación caótica entre el motivo y el trasfondo de la obra; la abstracción de la ciudad, como la abolición de las distinciones entre pintura, escultura, arquitectura y diseño, para llegar a un arte total; la transición a lo horizontal, como la obra de arte basada en la modularidad, en la repetición y la expansión; la arquitectura y la escultura, como los medios para la dislocación del

espacio físico, al combinar los lenguajes y el informalismo material, y así reflexionar sobre cómo construimos la realidad y la verdad; la instalación, como la manera de hacer pedazos el sentido de unidad de la obra para convertirla en una diversidad espacio temporal; el cine, como la manera de romper el tiempo cronológico para construir un tiempo no lineal, negando la narrativa y convirtiéndolo en un elemento puramente relativo y por ende especulativo, que hoy día tiene su contraparte en el video experimental; el primitivismo, como uno de los modos de subvertir parámetros formales académicos; lo colectivo y lo anónimo, como la disolución del sistema, la preocupación por la existencia existencial, como el desmesurado modo de mirarse <<a sí mismo desde sí mismo>>. En este sentido, el arte no sólo toma contacto con la Teoría del Caos, por sus grandes posibilidades artísticas, sino con las ideas de pensadores que consideran el desorden como un hilo motriz.

En este sentido la investigación y sus resultados me permiten afirmar que la Teoría del Caos tiene mucho más que ver con la estética que con la ciencia. La Teoría del Caos no es arte, pero apunta a una dirección similar, es decir, la dirección del arte está contenida en sus propuestas, en las imágenes de la naturaleza, pero sobre todo, hacia la búsqueda de la **capacidad para transgredir los límites**, ya sean internos o externos, **para construir** y así poder contactar con ese secreto ingrediente del universo al que llamamos espíritu.

De manera que, la investigación significó un cambio de idea en torno a la gráfica y mi proceso creativo, es decir, a partir del análisis y reflexión de la realidad de estos, y la comprensión y consideración de las propuestas de la Teoría del Caos, es que pude ver de otra manera el cómo captan las imágenes y registran sus procesos de bifurcación y azar como un medio o fin de expresión plástica. Por lo que puedo concluir, en relación a estos que:

**1.-** La autosemenjanza a muchas escalas diferentes, se da también en las técnicas de la gráfica, es decir, cada escala (cada técnica) es única pero está dentro de otra escala, las cuales se relacionan (actualmente) por medio de la retroalimentación creativa y la autoconstrucción.

**2.-** La distinción, de la autosemenjanza, de las diferencias individuales y de la singularidad se da en el arte contemporáneo, porque éstas incluyen en un gran contexto de similitud, es decir, son propiamente la semejanza en la diferencia o la diferencia en la semejanza. Por lo que creo existe la posibilidad de que, todo el arte contemporáneo puede estar en una sola obra o en un simple trazo o al contrario. Las concordancias y las discordancias han conformado modelos que son siempre sorprendentes y significativamente autosemejantes y autodiferentes, las cuales reflejan el curioso misterio del arte y de nuestro ser en el mundo. Es la locura en la lucidez y la lucidez en la locura.

**3.-** La aleatoriedad puede ser una manera de enfrentar el desafío de la fenomenología de la creación, produciendo una dimensión paradójica con actos irrepetibles que posibilitan el azar y accidente en la creación dentro de la gráfica.

**4.-** La Gráfica posee una dimensión fractal, la cual es sólo una medida aproximada de su complejidad, de lo intrincado de sus

detalles, de su impredecibilidad, es decir, de sus grados de libertad y de su estética, incluyendo todos sus detalles y las relaciones con otras áreas del conocimiento humano.

**5.-** La gráfica contemporánea reúne, sin duda, y se sitúa significativamente en los planteamientos del arte contemporáneo y las propuestas de las siete leyes del caos, porque su diversidad y posibilidades dimensionan el enriquecimiento de las artes visuales al incorporar al análisis de la gráfica los procesos creativos, expresión, imaginación, reflexión, semiótica y semántica. Esta complejidad fenomenológica la lleva a dimensiones inusitadas de contenido estético, que refieren a la complejidad latente en toda obra humana.

**6.-** La transformación y el cambio perpetuo, son un proceso sin fin que transforma continuamente a la gráfica en una serie de entidades discretas, en una red de relaciones entre ideas e imágenes en constante fluir, por lo que, a ningún autor se le puede atribuir la totalidad del control.

**7.-** Las propuestas de las siete leyes del caos y el desorden constituyen otra manera de ver y sentir el mundo y su realidad no determinada. Posibilitan perspectivas para evaluar las posibilidades futuras de la gráfica y el arte contemporáneo a partir del redescubrimiento de la estética.

**8.-** La deconstrucción y el desorden son los medios para la creación y construcción en este convulsionado mundo; son, hoy por hoy, el reflejo de su estado y de la inestabilidad de su andamiaje, y de sus efectos en el sentido/sinsentido de éste, son el antes y el después de las confusiones irreversibles.

**9.-** Las leyes del caos, la deconstrucción y la filosofía de Deleuze, tienen concordancia con la amplitud de miras con que afrontamos la gráfica y su medio, así como con sus intenciones de poder definir su estructura metalingüística, considerándola parte constituyente y por lo tanto imprescindible de la totalidad de sus

conceptos, procedimientos y materiales, instrumentos y contextos, que en ella operan.

10.- La complejidad del mundo se refiere a lo universal, a una catarsis que se convierte en un placer estético donde se descargan las emociones y se puede aliviar el alma. Es quien dimensiona las posibilidades para visualizar nuestros pasados y futuros, desde donde el yo se desplaza constantemente, donde el universo dispone los flujos y reflujos que alimentan nuestras penas y alegrías, donde la catástrofe vivencial (la confrontación del yo) del ser humano se encuentra con la muerte, la soledad y la penuria o cualquier miseria parecida.

11.- El verdadero arte debe de ser fractal, trascender las limitaciones de nuestro estado de conciencia ordinario para obtener la unión del espíritu y la razón, debe contener como la naturaleza nidos de autosemejanza para definir su grandeza y lograr su fecundación y riqueza. En este sentido, el verdadero arte corresponderá a las capacidades y a los desafíos resueltos por el artista. Tal aspiración se hace presente en muchos artistas plásticos contemporáneos, aunque su realización no se hallé completada y comprobada.

Estas conclusiones son el reflejo de los objetivos alcanzados tras la investigación, se cumplió con lo propuesto, de manera que éste documento reúne el análisis, reflexión, descripción, explicación y documentación, así como la demostración de las potencialidades creativas de la propuesta del caos.

Sin embargo, la investigación y la realización de mi obra me orillan a considerar, también, que las teorías completas no existen, porque una teoría es únicamente una proyección mental sobre la

infinita complejidad de la naturaleza, que sólo pone énfasis en ciertos matices dentro del flujo de la existencia y de la incertidumbre, ya que el contexto, en el que nacen las teorías, cambia permanentemente, por lo que una teoría funciona durante un cierto tiempo y después parece estancarse, porque ya no responde a la “realidad actual” por lo que se acaba creando una nueva. En este sentido, las teorías deben de ser consideradas únicamente como herramientas teórico-conceptuales y deben poder ser modificadas cuando haga falta, sin olvidar el sumo cuidado para con ellas; independientemente de que, en algunas, ocasiones se crea que en ellas se haya una explicación tanto de “nosotros” (como seres humanos) como de la naturaleza (como entidad general), desconociendo la “realidad” hasta someterla y adaptarla a “nuestra teoría favorita”. No debemos convertirnos en esclavos de una teoría.

Por lo que **como grabadora**, investigadora y artista, **me avoqué** justamente **a la obra gráfica y exposición que presento**, asumiendo una distancia, en tanto que no abordé el tema como científico especialista de la Teoría del Caos. De manera que, ésta investigación contribuye directamente al devenir de la gráfica contemporánea, a su estudio histórico, teórico-conceptual, ya no solo técnico, y resulta en una propuesta concreta de otro modo de conocer y crear; el proceso creativo a partir del desorden, es decir, el modo en que le doy o le atribuyo un orden diferente (individual y singular) a mi quehacer gráfico desde lo intencional.

A partir de estos motivos es que se abren y provocan mis intereses teórico-plásticos para continuar desarrollando el tema desde otro lugar, principalmente, la experimentación tanto trans-disciplinaria como en el sentido trans-estético y conceptual, tomando en cuenta el contexto fenomenológico; en este sentido, considero que el tema todavía se puede explotar, ya que por ejemplo, la fractalidad, sus formas y representaciones son elementos con una gran riqueza teórico-conceptual, que quizá puedan satisfacer, de alguna manera, las necesidades propias del arte, de la gráfica, pero sobre todo de la época.

Sean pues estas palabras, testimonio de los desordenes que me han venido persiguiendo.

## Glosario

**Amplificación por fluctuaciones:** Elementos simples, al entrar en estado crítico pueden desencadenar procesos que cambian completamente las condiciones del sistema. (Concepto de Lorenz, Poincaré, Prigogine).

**Analogía:** consiste en la individualización del fenómeno de la complejidad y en concebirlo como fruto de la inestabilidad, polidimensionalidad, conflictualidad.

La diferencia está en:

- a) en los modelos favorecidos por la extensión a cualquier forma de complejidad –Para Prigogine , se trata de un modelo físico de la termodinámica, para Thom se trata de un modelo matemático, para Mandelbrot de un modelo geométrico, etc.-
- b) en el nivel de articulación favorecido por el análisis de los fenómenos – Thom se interesa por las estructuras profundas, Mandelbrot por las estructuras de superficie, Prigogine piensa en el espacio sistemático que provoca el fenómeno-.

**Artificialaza:** La naturaleza está deviniendo en artificialaza, el ámbito de lo natural se agota amplificándose bajo el impulso de una creatividad humana que más que eliminar construye una nueva realidad dentro de esta. (Concepto de Laszlo, Hayles).

**Autoorganización:** Tendencia constante y espontánea de un sistema, para generar patrones de comportamiento global, a partir de las interacciones entre sus partes constituyentes y a partir de las interacciones de estas con su entorno. (Concepto de Atlan, Haken, Maturana)

**Autopoiesis:** es un patrón general de organización común a todos los sistemas vivos. Autopoiesis significa "creación de sí mismo". Red autopiética es una red autoorganizadora de los sistemas vivos. Es una red de procesos de producción, en la que la función de cada componente es participar en la producción o transformación de otros componentes de la red. De este modo toda la red se "hace a sí misma continuamente". (Capra, F., "Modelos de autoorganización", pp. 115-116.)

**Autosemejanza:** es la simetría de escalas, esta propiedad significa, que el objeto en cuestión ofrece el mismo aspecto observado a distintas escalas; es decir: una parte de él es semejante al total., las formas reaparecen una y otra vez como réplicas semejantes, pero no idénticas, al total. En los puntos críticos, son figuras que no tienden a infinito, pero su longitud entre dos puntos es infinita./ Sibiemejanza o fractalidad. Escalas pautas o comportamientos que aparecen en una dimensión campo o condición, por diferentes que estos sean. (Concepto de Mandelbrot)

**Conectividad:** Todas las partes de un sistema complejo se afectan mutuamente a pesar de que no tengan conexión directa. Hay una pauta que todo lo conecta. (Concepto de Bateson). No importa tanto los objetos sino las relaciones. Las conexiones sean locales o n locales conforman un campo relacional.

**Connivencia:** Tolerancia de un superior para las faltas o transgresiones de sus subordinados. Acción de confavularse.

**Correlación:** No existen causas únicas, ni lineales, ni el tiempo fluye como lo sentimos. Parece haber más bien una correlación, una ocurrencia de fenómenos entre los cuales es difícil determinar los importantes. La casualidad en vez de cadena de acontecimientos es una figura compleja donde efectos y causas están entretrejididos. (Concepto de Bohm).

**Desorden:** Falta de orden, confusión reina del gran desorden, enredo, lío, embrollo, fugarro, revoltijo, desgobierno, trastorno, Babel.

**Flujicidad:** Los puntos de control del sistema y sus mecanismos de información están dispersos, difusos, en la estructura del sistema.

**Impredecibilidad:** El sistema va a derivar azarosamente por: a) una dependencia sensitiva de las condiciones iniciales; b) alta sensibilidad a ciertas situaciones.

**Metadimensionalidad:** Las leyes de la naturaleza se hacen simples y elegantes cuando se expresan en dimensiones más altas que son su ámbito natural. En dimensiones más altas tenemos suficiente sitio para unificar las fuerzas. Moverse hacia arriba (en un campo de batalla por ejemplo) permite tener una mejor posición para una observación más amplia. (Concepto de Kaku).

**Paradoja:** Cuando esperamos hallar la respuesta, nos topamos con la pregunta. Cuando creemos llegar al final, estamos al comienzo. Las cosas pueden ser y no ser a la vez. (Concepto de Hofstadter, Bateson).

**Plegabilidad:** Los fenómenos son despliegues de la conciencia como la conciencia es despliegue de los fenómenos. El universo es implícito y explícito a la vez. (Concepto de Bohm, Deleuze).

**Potencialidad:** Existe un potencial en cada ser, en cada relación, en cada suceso. Hay más recursos abundantes que recursos cercanos. En términos de desarrollo social y humano deberíamos pensar más en Coeficientes de Potencial disponible (CPD) que en necesidades básicas. (Concepto de Elizalde, Max Neef).

**Resonancia:** Existe una íntima conexión entre sucesos y las cosas, que los hace a la vez causa y consecuencia, imagen y semejanza. (Concepto de Bateson, Sheldrake).

**Rizomas:** "Todo rizoma comprende líneas de segmentariedad desde las que es estratificado, territorializado, organizado, significado... pero también líneas de desterritorialidad por las que se escapa sin cesar. El rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin general, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados." (Concepto de Deleuze, Guattari).

**Sistema:** Conjunto de principios verdaderos o falsos, reunidos entre sí de modo en que formen un cuerpo de doctrina, método de organización.

## ***Fuentes de Información***

Anderson, Perry. ***Los orígenes de la posmodernidad***. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.

Andreoli, Vittorino. ***El lenguaje gráfico de la locura***. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Arenheim, Rudolf. ***Arte y percepción visual***. Barcelona, Editorial Alianza, 1979.

***El Poder del Centro***. Barcelona, Editorial Alianza, 1984.

Bang Larsen, Lars ; Blase, Christoph ; Dziewior, Yilmaz. ***Art at the turn of the millennium, arte para el siglo XXI***. Madrid. Editorial Taschen. 2001.

Baudrillard, Jean. ***La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos***. Editorial Anagrama. Barcelona. 1991.

Bocola, Sandro. ***El arte de la modernidad, estructura y dinámica de su evolución, de Goya a Beuys***. Trad. por Rosa Sala, España, Ediciones del Serval, 1999

Briggs, John, David Peat, F. ***Las 7 leyes del Caos, Guía práctica para una vida caótica***. México, Editorial Grijalbo, 1999.

***Espejo y reflejo, del caos al orden, guía ilustrada de la Teoría del Caos a la ciencia de la totalidad***. 3er edición. México.  
Editorial Gedisa, 2001.

Calabrese, Omar. ***La era neobarroca***. Madrid, Editorial Cátedra, 1994.

***El Lenguaje del arte***, España, Editorial Paidós, 2003.

Cesarman, Eduardo. ***Orden y Caos, El complejo orden de la naturaleza***. España, Ediciones Gernika, 1982.

Deleuze , Gilles, Guattari, Félix, ***Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia***. Valencia. España. Editorial Pre-textos, 1988.

Eco. Umberto. ***Los Límites de la interpretación***. Barcelona, Editorial Lumen, 1992.

Ehrenzweig, Anthon. ***El orden oculto del arte***. Barcelona, Editorial Labor, 1973.

Felguérez, Manuel, Mayer Sasson, ***La máquina estética***, México, UNAM, 1983.

Freeland, Cynthia. ***Pero ¿esto es arte?*** Traducción de María Condor. Madrid. Ediciones Cátedra. 2003.

G. Cortés, José Miguel. ***Orden y Caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte***. Barcelona. Editorial Anagrama. 1997.

Grupo Mira, Pérez Vega, Jorge. et al. ***La Gráfica del 68, Homenaje al Movimiento Estudiantil***. 3er. Edición. México. Ediciones Zurda, UNAM, 1993.

Guasch, Anna María. ***El arte último del siglo XX***. España, Alianza Editorial, 1999.

- Habermas, J., Baudrillard, J., Said, E. **La posmodernidad**. 5ta Edición. Barcelona. Editorial Kairos, 2002.
- Hal, Foster, **El retorno de lo real, las vanguardias del siglo XX**, Barcelona, Akal, 2002.
- Kahler, Erich. **Desintegración de la Forma**. México, Editorial Siglo XXI, 1968.
- Krauss, Rosalind E. **La Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid. Alianza Editorial, 1996.
- Loaiza, Jiménez, Manuel, Coord.; **Gráfica actual**, AUM-I , México, 2000
- Losilla, Edelmira. **Breve historia y técnica del grabado artístico**. México. Editorial Universidad Veracruzana, 1998.
- Lotman, Iurii Mikhailovich. **Estructura del texto artístico**. Madrid, Editorial Istmo, 1978.
- Marchán Fiz, Simón. **Del arte objetual al arte de concepto**. 6ta. Edición, Madrid, Ediciones Akal, 1994.
- Martínez Moro, Juan. **Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)**. España. Editorial Creática, 1998.
- Morin, Edgar. **Método I, La naturaleza de la naturaleza**; Vol. I. 6ta. Edición. Madrid. Editorial Cátedra. 2001
- O. Revault D´allones. **Creación artística y promesas de libertad**. Barcelona. Editorial. Gustavo Gili. 1977.
- Pastor, Jesús. **Procedimientos de transferencia en la creación artística**. España. Edita Diputación Provincial de Pontevedra, 1997.
- Pérez Carreño, Francisco. **Modernidad y Posmodernidad**. México, Alianza Editorial, 1990.
- Planetario para el siglo XXI. **Nueva conciencia: Plenitud Personal y equilibrio**. Extra monográfico No. 22 de Integral, Barcelona. 1991
- Ramos Guadix, Juan Carlos. **Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo**. Madrid, Universidad de Granada, 1992.
- Rodríguez, Cristina. et al. **El grabado, historia y trascendencia**. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, 1989.
- Sametband Moisés José. **Entre el Orden y el Caos, La Complejidad**, México, F.C.E., SEP, CONACYT, 1999.
- Stangos, Nikos. **Conceptos de arte moderno**. Madrid, Editorial Alianza, 1986.
- Talanquer, Vicente. **Fractus, Fracta, Fractal**, México, F.C.E., SEP, CONACYT, 1999.
- Traba, Marta; **Los cuatro monstruos cardinales**, México, Editorial Era, 1975.
- Tibol Raquel. **Gráficas y neográficas en México**. México, Secretaría de Educación Pública, 1987.

## **Catálogos**

**Asfalto dulce**, Grabados de Jorge Herrera, Escuela Nacional de Artes Plásticas - Xochimilco. UNAM. 1988

**Bitácora, Jan Hendrix**, Centro de la Imagen, CONACULTA, 2000

**Botánica, Miguel Ángel Blanco, Jan Hendrix**. Museo Nacional de la Estampa, México; Calcografía Nacional, Madrid. CONACULTA, México; Ministerio de Educación, Cultural y Deporte, Embajada de España. 2003-2005

**Cicatrizada de arte la hoja**. Programa creadores en los estados, CONACULTA, FONCA, Dirección General De Vinculación Cultural, 2003, México.

**El transito del grabado a la electrográfica**. Arnulfo Aquino Casas.

**Gráfica**, Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Gráfica. Instituto Nacional de Bellas Artes, 1981

**Gráfica de bolsillo II**, Pinacoteca 2000, Presentación de José M. Springer.

**Jan Hendrix**, CONACULTA, 1993

**Las galerías de autor en México: ¿Trampolines o síntoma de desesperación?** Mónica Mayer

**La huella del artista: Grabado y Mixografía**. Una presentación cultural de los Estados Unidos de América. Museos Del Palacio de Bellas Artes.

**Sembrar-cosechas-multiplicar, gráfica contemporánea del Centro de Occidente**. Fondo Regional para la Cultura y las Artes, Zona Centro Occidente, CONALCULTA. 2004

**Tótem**, Gustavo Monroy, Universidad Autónoma Metropolitana, Coordinación General de Difusión Cultural, 2004

## *Simposios*

2do. Simposium de Gráfica, **Medios Digitales Aplicados**. Museo Grabado, Zacatecas, Zacatecas, México, jueves 28 de octubre de 2004

1er. Simposio: **Las nuevas tecnologías y su inserción en la plástica tradicional**. UNAM-POSGRADO en Artes Visuales. Sede Facultad de Arquitectura. Sala Enrique Yañez. 16-18 de noviembre de 2005

2do. Simposio: **Imágenes visuales y expresión en la actualidad: sus implicaciones culturales, educativas y teóricas**. UNAM-POSGRADO en Artes Visuales. Sede Facultad de Arquitectura. Sala Enrique Yañez. 6-8 de noviembre de 2006

## *Páginas Web*

<http://www.accpa.org/numero3/virilio.html>

<http://www.antroposmoderno.com>.

<http://www.architectum.edu.mx>

<http://www.cibernous.com>

<http://www.colciencias.gov>.

<http://www.copyright.limited.to/>.

<http://www.eltinetero.ruv.itesm.mx>

<http://www.fractal.com.mx/F16armes.html>

<http://www.francachela.org/Fv1213.htm>

<http://www.javeriana.edu.co>

<http://www.mecard.org/e-journal/archivo/numero4/art3.htm#3>

<http://www.morfonet.cl/secciones/conocimiento>

[www.mty.itesm.mx/dhcs/deptros](http://www.mty.itesm.mx/dhcs/deptros)

<http://www.netcom.es>

<http://platea.pntic.mee.es/~jdelucas/teoriacaos.htm>

<http://www.personales.ciudad.com/art/Derrida/ilegible.html>

<http://www.psiquiatria.com/psicologia/vol1num1/artc.6.htm#1>

<http://www.replica21.com/archivo/articulos>

[http://www.umayor.cl/biblioteca109\\_boletin02\\_09.html](http://www.umayor.cl/biblioteca109_boletin02_09.html)

<http://ya.com>

## ***Películas***

***PI: El orden del Caos***, Estados Unidos, 1998; Director: Darren Aonofsky; Reparto: Sean Gullette, Mark Margolis, Ben Shenkman, Pamela Hart, Stephen Pearlman; Guión: Darren Aonofsky, Sean Gullette, Eric Watson; Música: Brian Enrich

***El efecto mariposa I, (The Butterfly Effect)***, Estados Unidos 2004; Dirección y Guón: John R. Leonetti; Reparto: Eric Lively, Erica Durante, Dustin Milligan, JR. Bourne Música: Michael Suby; Fotografía: Matthew F. Leonetti; Dirección artística: Shannon Grover Duración: 113 min.; Productor: Chris Bender, J.C. Spink.

***El efecto mariposa II, (The Butterfly Effect)***, Estados Unidos 2006; Dirección y Guón: Eric Bress y J. Mackye Grubrer; Interpretes: Evan Treborn, Kayleigh Millar, Eric Stoltz (George Miller), William Lee Scout; Música: Michael Suby; Fotografía: Matthew F. Leonetti; Dirección artística: Shannon Grover Duración: 113 min.; Productor: Chris Bender, J.C. Spink.

***¿Y tú qué sabes? I (What the βλεπ de πχ (κ) πω!?)***, Estados Unidos, Canada, 2004; Director: Mark Vicente, William Arntz, Betsy Chasse; Guión: Christopher Franke; Fotografía: Mark Vicente, David, Bridges.

***¿Y tú qué sabes? II (What the βλεπ de πχ (κ) πω!?) 2***, Estados Unidos, Canada, 2006; Director: Mark Vicente, William Arntz, Betsy Chasse; Guión: Christopher Franke; Fotografía: Mark Vicente, David, Bridges.

***La ciencia del sueño (La Science des rêves)***, Francia, México, 2006; Director: Michel Gondry; Reparto: Gael garcía Bernal, Jean.Michel Bernard, Emma de Caunes, Alain Chabat, Charlotte Gainsbourg; Gión: Michel Gondry; Productora: Warner Independent Pictures; 107 min.