



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

EL LENGUAJE MODULADO DE LA PINTURA COMO TEJIDO O COMPLEJO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
EMILIO LAMEIRAS ZAVALA

TUTOR:
MTRO. RAUL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY
(ENAP)

SINODALES:
MTRO. JAVIER ANZURES TORRES (ENAP)
DRA. BLANCA GUTIERREZ GALINDO (ENAP)
MTRO. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA (ENAP)
MTRO. DARIO MELENDEZ MANZANO (ENAP)

MÉXICO, D.F. MARZO DE 2014



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.

Agradecimientos:

Primeramente quiero agradecer a la ENAP-UNAM, institución que me brindó la plataforma académica y el sustento para realizar la investigación.

Son varios los maestros (todos relacionados con la ENAP-UNAM), que influyen decisivamente en la presente. A Arturo Miranda, mi asesor, le debo algo que, en retrospectiva, considero de los mayores beneficios que puede otorgar un asesor: el entender y respetar la relatividad de cada proceso de desarrollo y el de brindar su confianza en todo momento. Las clases y ejercicios de Luis Ernesto Serrano me condujeron a la reorganización general de los conceptos y capítulos de la investigación. A Darío Meléndez le agradezco su comunicación cálida y al mismo tiempo su inteligente puntualización de aspectos medulares desde el punto de vista del productor contemporáneo. A Blanca Gutiérrez le agradezco su lectura atenta y experta, su revisión y su consejo final me ayudaron a ubicar los límites de la presente tanto como sus posibles continuaciones. Finalmente, a Javier Anzures le agradezco la opinión del pintor experimentado, de pocas pero concisas palabras que me llevaron a advertir otras facetas de mi proceso.

Por otro lado, quiero agradecer especialmente a mi madre, no sólo por su apoyo y entusiasmo vital, sino también por su apasionada lectura de cada párrafo de la tesis: haciéndome notar cada palabra de más y cada coma de menos.

INDICE

Introducción	1
Capítulo 1. <i>Modulación en la pintura.</i>	6
1.1. El concepto de <i>modulación</i> como clave del lenguaje analógico de la pintura	7
1.2. La <i>modulación</i> del color en la pintura de Tiziano Vecellio	13
1.3. <i>Modulación/articulación</i> de fuentes y modelos visuales en pintores postmodernos como David Hockney y George Baselitz.	21
Capítulo 2. Perfiles del concepto de <i>complejidad.</i>	30
2.1. Vínculo al <i>pensamiento Complejo</i> de Edgar Morín.	31
2.2. Interacción entre <i>funciones, conceptos y perceptos/afectos</i> : otra perspectiva de la complejidad.	37
2.3. La complejidad como correspondencia de <i>funciones.</i>	47
Capítulo 3. Uso del lenguaje modulado de la pintura como complejo conectivo.	57
3.1. Devenir con el paisaje: la pintura como conexión de multiplicidades o <i>mapa.</i>	58
- 3.1.1. La perspectiva de las llamadas <i>ciencias del paisaje.</i>	64
- 3.1.2. La <i>reterritorialización</i> como <i>remediación.</i>	72
3.2. Aterrizaje en un contexto cultural contemporáneo.	75
-3.2.1. La necesidad de educar las emociones estéticas siguiendo a Chantall Maillard.	78
3.3. <i>Complejidad dialógica</i> en la pintura: entre el azar y la organización, entre el cliché y el hecho pictórico.	94
Conclusiones	117
Referencias bibliográficas (sistema APA)	124

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo apostamos por conjugar tres ámbitos que, aunque diferenciados, en nuestro proceso interactúan constantemente: el autobiográfico-vivencial; el de la experiencia haciendo pinturas; y el ámbito teórico que constituye lecturas y referencias conceptuales. Por ejemplo, un primer esbozo o sospecha de lo *complejo* (término fundamental para nuestra investigación), se nos fue revelando en el ámbito de las actividades cotidianas, como consecuencia de la negociación con el ambiente y sus variados personajes y estímulos: percepciones y pensamientos contrapuestos que se hacía necesario considerar conjuntamente para valorar posibles sentidos, interpretar, tomar decisiones e incluso jugar.

Posteriormente, en la bitácora de titulación de la licenciatura titulada *Configuraciones simultáneas a partir de mi entorno*, desarrollamos una línea de exploración pictórica basada en el acto de combinar imágenes provenientes de dos áreas de percepción y registro fotográfico distintas pero convergentes en mi panorama biográfico: la ciudad de México y la Península de Yucatán. La exploración sembró la apuesta por utilizar la pintura como una zona de traslado, combinación y edición más o menos gradual de relaciones cromático-formales colectadas en el paisaje. Así mismo, reforzó nuestra tendencia a buscar una lectura heterogénea y contrapuesta en las imágenes: humor/nostalgia, planeación/improvisación, figuración/abstracción; éstas y otras categorías debían convivir y solaparse.

Lo que se establece durante la presente investigación es la continuación de dichos experimentos pictóricos de conexión de fuentes y estados, pero ahora con el correlato de la *complejidad* como concepto y como perspectiva teórica que nos conduce a pensar la pintura no sólo como un lenguaje que posibilita la mezcla y la reorganización como proceso creativo, sino como postura filosófica que admite y promueve la diferenciación simultánea a la asociación, entre otros procesos de interacción <complejos> o <entretnejidos>.

De esta manera, la tesis que proponemos es el uso de la pintura como vía para la generación de un lenguaje de las interfaces, predominios o gradientes, más que de las unidades o estados excluyentes, y por lo tanto el uso de la pintura como aproximación a lo complejo en tanto relación de sensaciones y pensamientos mixtos o en tránsito.

Por otro lado conviene aclarar que, aunque este trabajo se asume como una investigación, no debe esperarse de aquí el análisis objetivo de ninguna cosa u objeto externo que no esté mediado por nuestro propio proceso creativo y de búsqueda epistemológica. Creemos profundamente en lo provechoso que puede ser la investigación en el campo de la artes visuales, pero nuestra concepción de la investigación, al menos en este caso, no se basa en algún estado o plano de realidad al cual hacer referencia como si fuese independiente a nuestro propio acercamiento y construcción del mismo. La manera en que definen el *libro* Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Rizoma* (1994), constituye nuestro principal fundamento al método y concepción de la investigación. Ellos plantean el *libro* no como un interior cerrado que busca hacer una imagen o fotografía del mundo; sino como una *composición maquínica* que enlaza y se enlaza con aspectos y flujos del mundo. Es decir, el libro funciona en la medida que se compone también de exteriores y hace conexiones entre ellos. El libro es parte y *hace* mundo. En ése sentido, nuestro elemental objetivo en la presente tesis es el engranaje entre el campo de las experiencias perceptivas cotidianas, con el ejercicio pictórico, y con una serie de conceptos/autores. Es decir, el armado de un campo consistente de conexiones, siguiendo a Deleuze y Guattari. Más específicamente, nuestro objetivo es llevar aquella intuición informal de lo complejo en la vida cotidiana, a su investigación y formalización como perspectiva teórica, pasando y aterrizando (de vuelta) en la pintura como lenguaje análogo que modula y genera bloques de sensaciones.

La empresa conectiva transcurre de la siguiente manera: en el primer capítulo se abordan términos y ejemplos fundamentales para aclarar nuestro uso y concepción de la pintura, como la operación por *modulación*, que de acuerdo con

Gilles Deleuze caracteriza el lenguaje analógico de la pintura distinguiéndolo de los lenguajes que operan por *articulación*. La diferencia está en que la *modulación* es una operación continua: la variación de una misma onda o sustancia. Para transmitirse, la analogía por *modulación* requiere *relaciones de dependencia* entre los implicados. La *articulación*, en cambio, caracteriza a los lenguajes codificados: sintaxis entre unidades predefinidas y excluyentes cuyo funcionamiento requiere *convención*. Esta diferenciación, abordada en el apartado 1.1, será clave para el sentido general del capítulo uno y de la investigación.

En cuanto a procesos constructivos específicos de la pintura, no podíamos dejar de asumir zonas de diálogo con autores de la historia de la misma: la obra de Tiziano es retomada en el apartado 1.2 como antecedente de un operar por *modulación* del color, por superposición de manchas cromáticas que constituyen el principal índice del mundo representado.

En el apartado 1.3, la obra de David Hockney se aborda como otro ejemplo de *modulación*, pero ahora relativa al desplazamiento entre los modelos visuales preexistentes en un contexto histórico y contemporáneo. En otras palabras, Hockney nos acerca a una *modulación* consciente del posible tránsito a la *articulación* (dada la formación de ciertos códigos o patrones de lectura en las imágenes en relación al contexto social, tecnológico, etc.). También se retoma en este apartado la obra del neo expresionista alemán George Baselitz, con la finalidad de ejemplificar un empleo de la pintura como lenguaje contradictorio: conservador pero irreverente, figurativo pero desfigurado. Contradicciones que apostamos se pueden producir gracias y mediante el doble uso *modulación/articulación* en un lenguaje que contrapone los modos y las formas específicas con sus respectivos usos y sentidos convencionales.

Durante el capítulo dos nos concentraremos en el sentido filosófico hacia el que nos proponemos orientar la *modulación/articulación* del lenguaje de la pintura: hacia el significado y el uso de lo *complejo*, o la *complejidad*. En el apartado 2.1 nos basamos en las ideas expuestas por Edgar Morin en su *Introducción al pensamiento complejo* (2005) y en su *Inteligencia de la Complejidad* (2004), textos

donde retoma una serie de contraposiciones halladas tanto en las ciencias físicas como en las humanidades, para posteriormente situar y proponer tres fundamentales *principios de complejidad*: el dialógico, el hologramático, y el de recursividad organizacional.

En el apartado 2.2, abordaremos lo *complejo* en tanto diferenciación y a la vez *junción* de las tres formas de pensamiento que Deleuze y Guattari plantean en *¿Qué es la Filosofía?* (1997): la creación de *conceptos* por la filosofía, de *funciones* por parte de la ciencia, y de *perceptos/afectos* por parte del arte. Éste texto resulta clave para nuestra ubicación de la pintura como bloque de sensaciones, que pueden aludir a ciertos conceptos como el de *complejidad* pero sólo en tanto modulación de *perceptos/afectos*.

Para finalizar el capítulo dos, nos metemos en el problema de abordar cómo se enfoca la *complejidad* desde el ámbito científico, lo cual implica un proceder específico basado en la comprobación experimental y en la numeración de un plano de referencia para crear *funciones*. El objetivo de éste apartado es hacer un ejercicio de diferenciación y comparación con una perspectiva diferente, que sin embargo informa nuestra pintura con definiciones claves como la de la posible *superposición* de las ondas de luz/color en términos físicos, o el de la posible *complementariedad* entre ondas y corpúsculos.

En el capítulo tres aterrizamos finalmente al medio ambiente concreto en donde recolectamos imágenes para poder efectuar nuestra propuesta de pintura. Por ello hacemos un posicionamiento previo sobre nuestra manera de entender el término *paisaje*. Nos servimos una vez más de Deleuze y Guattari y su noción de *multiplicidad*, o *multiplicidades* a conectar, considerando que en nuestro ejercicio conectivo cada selección de imágenes frente al paisaje constituye una acotación o resta de lo múltiple. Derivado de lo anterior, en el apartado 3.1, retomamos también el concepto de *reterritorialización*, fundamental en nuestra investigación como el puente operativo entre la acción de recolectar motivos visuales en nuestro entorno y su *remediación* en la pintura. La *reterritorialización* constituye también un modo específico de hacer mezclas donde no se trata de sumar unidades, sino

de obtener emergencias a partir del encuentro entre líneas que traspasan las unidades.

El apartado 3.2 lleva la actividad de *reterritorializar* percepciones e imágenes recolectadas en el paisaje de la ciudad de México a su comparación con dos posturas dentro del arte contemporáneo que tocan el uso masivo de imágenes y su relatividad al contexto: la apuesta por la *posproducción* de Nicolás Bourriaoud, y la crítica a la orientación *Kitsch* de las emociones estéticas de Chantall Maillard.

El tercer y último apartado del capítulo tres, traslada finalmente los principios de complejidad de E. Morin a los procesos y modos concretos que proponemos en la pintura, como el tránsito y/o apareamiento entre distintos modelos cromático-formales. Así mismo, a través del capítulo tres se desarrolla y ejemplifica con mapas y registros fotográficos la propuesta de utilizar la doble operación *modulación/articulación* como vía para explorar interfaces estético-semióticas en la pintura.

La interrelación general de la investigación se puede abreviar considerando el capítulo uno como una definición y ejemplificación de la pintura por su operar por *modulación*. El capítulo dos por el abordaje y problematización del concepto de *complejidad*. Y el capítulo tres como el encuentro de los procesos concretos de *modulación* y *articulación* de fuentes recolectadas en nuestro contexto perceptivo, con lo complejo como principio de interpretación y sentido.

CAPITULO UNO: *MODULACIÓN* EN LA PINTURA

1.1. El concepto de *modulación* como clave del lenguaje analógico de la pintura.

En las clases impartidas en la Universidad de Vincennes que quedaron asentadas en el libro *Pintura: el concepto de diagrama* (2007), Gilles Deleuze hace un intento por definir la pintura, se pregunta qué tipo de lenguaje es y cómo funciona. Para resolverlo, en el apartado V distingue los lenguajes articulados o codificados de los analógicos o no articulados: “Parto de una primera aproximación. El código digital implicaría <convención>. El diagrama analógico o el lenguaje analógico sería un lenguaje de <similitud>” (2007, p.129). Deleuze se apoya en la clasificación *peirciana* de los iconos y los símbolos; donde los primeros funcionan por similitud y los segundos por convención: “... los iconos son una cuestión de similitud, que un icono está definido por su similitud con algo. Por el contrario, un símbolo es inseparable de una regla convencional” (2007, p.129).

Concediendo que la pintura, en tanto icono, constituye un lenguaje analógico, Deleuze nota que ésta caracterización *peirciana* no es suficiente para distinguir la analogía de los códigos: “Yo diría, muy rápidamente, que por dos razones esta dualidad similitud/convención no es en absoluto satisfactoria. Por una parte, porque hay fenómenos de similitud en los códigos. Por otra, porque la similitud no basta para definir lo analógico (2007, p.130).”

Un ordenador puede hacerles un retrato. No tienen más que codificar los datos del modelo en función de un código puramente binario hecho de 0 más 1, de 1-0. Sistema binario. Vuestro ordenador puede ser programado de modo que les provea el retrato (2007, p.131).

Un retrato hecho por una computadora que construye una similitud final (en la suma de píxeles) con el modelo resulta claro ejemplo del primer caso de confusión que Deleuze advierte en cuanto los lenguajes codificados también presentan fenómenos de similitud. Pero la razón que más nos interesa aquí es la que alude al interior de la analogía ¿Cómo se define la analogía más allá de la similitud?

Para empezar el autor reconoce que en efecto la analogía común opera con un transporte de similitud, aunque es provechoso aclarar que lo que se transporta son las relaciones: “La analogía común es el transporte de las relaciones de semejanza”. La fotografía análoga lo ejemplifica en tanto transporta las relaciones de luz del espacio exterior al negativo, y posteriormente del negativo al papel). No se transporta la luz directamente sino sus relaciones, por ejemplo las distancias entre una zona de luz y otra se traspasan a nuevas distancias (generalmente menores ya en el negativo) conservando su relación proporcional. Algo similar sucede con los tonos, se conserva la relación jerárquica entre ellos aunque la escala e incluso la intensidad pueden cambiar.

Lo que llamo figurativo no lo es para nada en la medida en que se asemeja a algo, lo es en la medida en que la imagen es producida por un transporte de relación similar, por una similitud de relación, pudiendo ser esta similitud, en última instancia, relajada tanto como ustedes quieran (2007, p.133).

Sin embargo, está claro que para Deleuze lo anterior sólo es una forma de hacer analogía, y la pintura requiere otras formas, otros medios o capas de analogía. Para poder explicarlos se apoya en Gregory Bateson y su función *mu*, o <*miaou*>, que por irrisorio que parezca efectivamente refiere al maullido de un gato. La idea es que cuando el gato maúlla ante su dueño emite una señal que atañe a su particular relación de dependencia: el *miaou* puede querer decir <quiero comer>, <quiero untarme en ti>, o simplemente: <ya me fastidie y quiero salir>. Pero en todos los casos lo que está claro es fundamentalmente la relación de dependencia entre emisor-receptor y las distintas variantes del mensaje podrán ser interpretadas gracias a dicha relación-costumbre vivida de los implicados. “Los estados de cosas son fundamentalmente deducidos de las relaciones, de las relaciones de dependencia. Es así como Bateson define el lenguaje analógico (p.138)”.

Por el contrario:

...en nuestro lenguaje codificado, convencional, el lenguaje designa estados de cosas por convención y de allí se inducen funciones analógicas. En el

lenguaje analógico es casi lo inverso: el lenguaje expresa directamente relaciones analógicas de dependencia y de allí se deducen los estados de cosas (2007, p. 139).

Pero aún resulta insuficiente distinguir así la analogía de los códigos, puesto que los códigos requieren a su vez de metacontextos analógicos que les den sentido (y por tanto también presentan relaciones de dependencia). Parece que la diferencia estriba más puntualmente en el proceso constructivo. De allí que Gilles Deleuze encontrará finalmente otra clave del lenguaje analógico que tiene que ver con la forma misma de operarlo y producirlo, y es allí donde se llega al importante concepto de *modulación*. Tanto el maullido del gato, como la comunicación entre otros mamíferos (Bateson estudia el particular caso de los delfines), como los acentos en la voz, como las pinceladas-vibraciones de luz/color, todos casos tipificados como lenguajes analógicos, se *modulan* en vez de *articularse* como los lenguajes codificados.

La diferencia es que *articular* implica sintaxis de unidades predefinidas y disyuntivas, y *modular* implica el desplazamiento o manejo continuo de una misma sustancia u onda. Proponemos para entenderlo figurativamente la comparación entre una sucesión de puntos o posiciones delimitadas que pueden generar una dirección o sentido (articulación), y un desplazamiento o variación en una misma línea continua sin saltos o cortes, que sin embargo también pueden generar tendencias y sentidos (modulación). El operar por modulación es gradual y continuo, el operar por articulación es disyuntivo y suma partes.

Así pues tenemos un primer punto de partida en nuestra investigación: el concepto de *modulación* nos parece necesario para definir el lenguaje analógico de la pintura en tanto modula las ondas de luz/color. Un proceder diferente al de los lenguajes articulado-codificados.

Sin embargo es importante aclarar que esta clasificación no pretende ser totalmente restrictiva, como suele pasar con el pensamiento Deleuziano, siembra una diferenciación muy específica para finalmente romper la dicotomía y reconocer zonas de intersección o continuidad:

El diagrama es modulador, exactamente como el código es matriz de articulación. Y no hay ninguna imposibilidad de lanzarse a la extraña empresa de pasar por una fase de código si eso hace ganar algo al diagrama, si hace ganar algo al lenguaje analógico... (2007, p.145)

Entendemos con esto que la pintura puede jugar a codificarse tanto como podríamos intentar <modular> un lenguaje codificado. Cabe aclarar que el mismo Peirce ya advierte la posibilidad de inserción de un código en lo analógico y viceversa (Peirce ve esta posibilidad en el álgebra).

Otro buen ejemplo del tránsito y la imbricación de un tipo de lenguaje en otro se encuentra en Rousseau y su *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (citado por Deleuze, 2007, p.145). La voz, señala Rousseau, en sus orígenes no estaba articulada: cantos o entonaciones sin palabras, intensidades, gemidos; significaban sin necesidad de codificación. Significaban a partir de la *modulación* y de las relaciones de dependencia concretas de los agentes y su contexto. Rousseau dice que probablemente cuando los pueblos del norte de África fueron necesitando de una producción industrial, fueron necesitando a su vez codificar su lenguaje porque requerían modos y términos más eficaces para el trabajo. Siendo notorio que, de acuerdo con Fernando Zamora Aguila y su *Filosofía de la Imagen* (2007, p.31), a pesar del predominio de los ideales de la Ilustración (razón, logocentrismo y por tanto articulación), Rousseau haya defendido la riqueza de la antigua modulación analógica de la voz.

En suma, las lenguas modernas son un ejemplo de lenguaje articulado montado sobre flujo analógico modulado: se construyen a partir de fonemas y unidades de sentido predefinidas que sin embargo siguen teniendo entonaciones, intensidades y acentos que evidentemente cuentan en la comunicación y que constituyen su ámbito analógico.

En nuestra investigación de la pintura nos interesa la *modulación* en tanto la posibilidad de manejar las ondas de color con variaciones en el gradiente o frecuencia estableciendo más bien tendencias que estados de cosas delimitados a la manera de la *articulación*. Es decir, de acuerdo con Deleuze y Bateson, en tanto

analogía, buscamos operar un lenguaje de las relaciones más que un lenguaje de los estados de cosas.



San Jorge peleando contra el dragón. Oleo/tela. K. H. Hodicke

La anterior pintura, representativa del neoexpresionismo alemán de los ochenta, la proponemos como ejemplo de operación del lenguaje *modulado* en la pintura precisamente porque juega y se confronta con el lenguaje *articulado* de su título: “San Jorge peleando contra el dragón” supone evidentemente un tópico del imaginario europeo tradicional, relato medieval que posteriormente fue pintado por Rafael en el Renacimiento y por Rubens en el Barroco, entre otros. Sin embargo, está claro que la pintura de Hodicke se presenta como una caricatura de los

cánones de una posible continuidad histórico-académica. Lo que para su título codificado es, para el tratamiento modulado de la forma-color puede ser lo contrario, más aún, puede ser en parte sí y en parte no: la composición sí sigue las diagonales y direcciones de la tradición (por ejemplo la dirección de la lanza corre paralela a la diagonal del cuadro), pero dicha organización fuerza la anatomía de San Jorge haciéndolo ver como un títere; el gesto de la brocha es típicamente expresionista, pero el color no tanto (no hay contrastes tan fuertes o estridentes). Los lenguajes analógicos pueden moverse fácilmente entre los límites, en las zonas intermedias del significado. El motivo lleva por un lado a las tradiciones anteriores de la pintura europea y, por otro, por su *modulación*, se mueve entre el gesto expresionista y el humor de las caricaturas.

1.2. La *modulación* del color en la pintura de Tiziano Vecellio.

Si bien se reconoció al final del apartado anterior la posibilidad de insertar códigos o fragmentos de códigos en lo analógico y viceversa, y por tanto una posible complementariedad entre *modular* y *articular*, ahora nos preguntamos: ¿podemos hablar de un momento en la historia de la pintura, donde la tendencia a *modular* en vez de *articular* fue más patente e incluso constituyó una redefinición de la pintura? Consideramos que la pintura de Tiziano Vecellio constituyó ése momento, pero antes de entrar de lleno a su propuesta nos parece necesario contextualizar en la llamada Escuela Veneciana.

A juzgar por las variables temporales y estilísticas de sus exponentes, la pintura de la *Escuela Veneciana* está asociada más al contexto histórico-geográfico de la llamada *Serenísima República de Venecia* y a su desarrollo cultural desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, que a una rigurosa definición teórico-práctica de su pintura. También es cierto que la *Escuela Veneciana* se reconoce comúnmente por el modo de resolver el espacio de la pintura caracterizado por un tratamiento de la luz y el color relativamente más sensual, cálido y exótico, que identificaba a la ciudad de Venecia diferenciándola de Roma o Florencia, los otros grandes núcleos del Renacimiento Italiano.

Santiago Arroyo Esteban, en la nota al lector de su edición de *Lodovico Dolce, Diálogo de la Pintura* (2010), establece:

No es una novedad afirmar que en Venecia se carecía de una tradición teórico-pictórica similar a la Florentina, como tampoco lo es que este hecho no implicaba que la pintura lagunar no poseyera una personalidad artística consciente. A la matriz intelectual con que se revistió al *disegno* (dibujo) en la teoría toscano- romana, la pintura veneciana presentó como alternativa un entendimiento del color que invitaba a una contemplación más sensitiva de la pintura (2010, p.24).

Es común que se atribuya al contexto (simbiosis de la geografía, arquitectura y política comercial) la germinación de la tendencia veneciana. A continuación citaremos dos autores diferentes que recurren a situar y describir la ciudad de Venecia para fundamentar las características de la pintura veneciana:

Kennedy:

En el siglo XVI, Venecia era como París en la Belle Époque, una ciudad invadida por la luz. Por encima de los inevitables barrios bajos y miserables, los palacios y edificios públicos resplandecían con mármoles extraídos de todo el Mediterráneo y cuyo brillo se intensificaba gracias a los reflejos de la luz en los canales y las lagunas (2006, p.16).

J. Antonio Gaya Nuño:

Se diría que Venecia, más que ciudad, ha procurado ser siempre una donosa escenografía teatral exigida por sus circunstancias topográficas, que no siempre son gratas pero sí perpetuamente hermosas. El poderío de su luz, la policromía natural, la significativa situación oriental de la que fuera república serenísima, su afición al lujo y a la diversidad de vestimentas, son otros tantos factores a considerar (1991).



Pintura de Canaletto. *Bacino di san Marco* (1738-40). Óleo/tela, 125 x 204 cm.



Tiziano Vecellio. *El Rapto de Europa* (1560-62). Oleo/tela. 178 x 205 cm.

En la pintura esta identidad <veneciana> se consolida con el desarrollo de obra de Tiziano Vecellio (alumno de Giorgione), y el consiguiente reconocimiento de un modo diferente de pintar. En principio, el recurso técnico consistió en iniciar fondeando con ocre y rojos en lugar de delimitar las figuras con líneas previas (nótese en la imagen de arriba como quedan evidentes fragmentos de ocre rojizo en el horizonte bajo).

Comenzaba siempre-dice Palma-por aplicar sobre sus telas una masa de colores, que servía de fondo a las figuras que quería representar...A esto le llamaba Tiziano hacer el lecho de la pintura...Con frecuencia, el espacio que iba a ser después ocupado por un cielo azul lo pintaba, en

esta primera etapa, con ocre rojo o tierra de siena clara. Este primer fondo de colores cálidos puede apreciarse aún en las obras de Tiziano, por la influencia que conserva en los colores de la capa definitiva (Comamala, 1979, p.17).

Retomar a Tiziano porque daba importancia al color y a lo sensitivo global de la pintura por sobre el dibujo previo es sólo una parte de los objetivos de este apartado. Más allá del hallazgo y la innovación técnica, el método de Tiziano apunta a otra manera de concebir y hacer mundo en la pintura: en lugar de ver los colores como elementos separados que rellenan los cuerpos, los ve como tránsitos más o menos sutiles de una misma atmósfera que se modula según pasa por los cuerpos. Desplazándose incluso de los grises ópticos al predominio de un pigmento u otro, pero siempre en términos de gradientes (típica modulación). Se puede pensar que esto es más parecido a lo que pasa en la realidad y que responde a la naturaleza de los colores como rebote de las ondas de luz en distintas superficies, pero esto ya sería meternos en problemas de interpretación científica, y la luz misma es un concepto aún difícil de delimitar (como se verá en el apartado 2.3).

De acuerdo con Santiago Arroyo, esta manera de pintar también trasciende como una postura filosófica diferente a la de la escuela *toscano-romana*, que acostumbraba ir construyendo la anatomía de los cuerpos literalmente articulada y delimitada por un canon métrico que se basaba en la línea.

En el contexto de la discusión en torno a la primacía de las escuelas pictóricas italianas y de las dos alternativas estilísticas fundamentales, la que, basándose en el estudio de la escultura de antigüedad y en la exaltación del estudio y dibujo previo (disegno), pretendía dotar de un contenido eminentemente intelectual a la actividad artística, y la que se fijaba sobre todo en el estudio más directo de la naturaleza, y la importancia de la luz y el color y confería a sus resultados de mayor sensualidad. Mientras la primera tendencia encontraba el punto de partida

de la creación en la <idea> mental, la segunda confería mayor importancia y significado al <proceso> y a la <observación> directa de la naturaleza. (Arroyo, 2010, p.5-6).

Aun concediendo esta cualidad de mayor observación de la naturaleza (resulta relativo: digamos que Tiziano ve una naturaleza atmosférica cromática-cambiante mientras que Miguel Ángel (representante de la escuela toscano-romana) ve una naturaleza en el seguimiento de la forma muscular-anatómica), en cuanto al uso del color como vía naturalista encontramos una condición paradójica o al menos doble. Félix de Azúa, en su *Diccionario de las Artes*, la expone en tanto lo efímero y relativo de los colores, apoyándose en una cita al tratado de Brusatin:

Todos los sabios de talento filosófico han observado los colores con una mirada desconfiada porque encarnan las leyes de la mutación, de la no-verdad, de la seducción, lo imprevisto del fenómeno contrariante y del destino efímero (Brusatin citando en Azúa, 2002, p.101).

Y posteriormente Azúa aclara:

Es difícil escapar a la convicción de que los colores no son nada más que un espectro de nombres. Cada cultura nombra sus colores de un nombre distinto y nunca coinciden. Los griegos y romanos, por ejemplo, nunca vieron el mar de color azul; o bien era oinopos, o sea, color de vino, o bien era caeruleus, que viene a ser un verde oscuro. Los colores son engañosos y no en vano Iris es la madre de Eros, el dios estéril cuya actividad se reduce a complicar la existencia de los mortales atrayéndolos entre sí con varia fortuna (2002, p.101).

En efecto, regresando a la lectura de Santiago Arroyo y su *Diálogo de la pintura*, si bien el autor continua enfatizando la capacidad de Tiziano para imitar la naturaleza a través del color, menciona también el potencial del color para engañar al espectador por la correspondencia del lienzo pintado con la realidad.

El colorido, capacidad exclusiva de Tiziano, con la que ha conseguido superar a Miguel Ángel y a Rafael y convertirse en el artista más grande de todos los tiempos, parte de los presupuestos vertidos por Plinio, que, en este sentido, es referencia de total autoridad, gracias a la descripción de los colores empleados por Apeles, y de los populares engaños que provocó la aplicación del color, al ser a través de él como se plasma la naturaleza en los lienzos. Por ello se entiende que el mito que se nos va forjando de Tiziano, vea, como fuerza de valor, la correspondencia entre el arte del pintor y la naturaleza (2010, p.33).

Hablaríamos entonces de una doble operación, por una parte el emparentamiento con la naturaleza (en ése sentido Tiziano corresponde a un ideal renacentista), y por otra, el reconocimiento del artificio constructivo de Tiziano donde lo que hace también es engañar: modular el color para hacer surgir presencias ambientales en la pintura que incluso sustituyen al referente. Una suerte de <artificio de naturalidad> conseguido por la interacción de los colores del cuadro.

Finalmente, el reconocimiento de ése artificio constructivo es a nuestro juicio completamente positivo, retomando otra vez a Félix de Azúa:

No hay artista, de Da Vinci a Delacroix, de Durero a Goya, que no haya dejado noticia de sus invenciones cromáticas. Son notas de un lirismo tan inmediato que nos hacen sonreír. Pero sobre ellas descansa la posibilidad misma de la pintura porque los colores no son cuerpos, sino figuras, según he anotado al comienzo, y un pintor sin su propia y original leyenda cromática, sin un color significador del mundo, un color capaz de hacer mundo, carece de todo interés. No existe (2002, p.103).

Como el lector observará, en la perspectiva de Azúa ya no se está hablando del valor o no del cromatismo según su correspondencia con el mundo, sino de la posibilidad de construir una versión o versiones de mundo con el color. Pero este

tránsito de la consideración del sujeto como imitador de un mundo dado al del sujeto como constructor de interpretaciones se abordará en el capítulo dos.



Tiziano. *El castigo de Marcías* (1575-1576). Óleo sobre lienzo, 212 x 207 cm.

En ésta obra tardía de Tiziano se puede notar cómo los límites o bordes de los cuerpos representados es bastante más laxo o ambiguo en comparación con lo recomendado por la escuela toscano-romana. En cambio, la sensación de flujos atmosférico-cromáticos es fuerte y parece inundar el espacio con sus gradientes de color. Matices compartidos pero también diferentes entre las figuras y el espacio.

Así pues, lo que intentamos retener en este apartado es el concepto de *modulación* aplicado, en el caso de Tiziano, a una nueva manera de concebir y tratar la construcción de la pintura, y por consiguiente, la emisión de una señal-espacio donde los estados de cosas representados no se excluyen sino que se comunican e implican atmosféricamente: los colores de las figuras y el fondo se imbrican continuamente.

1.3. *Modulación/articulación* de fuentes y modelos visuales en pintores postmodernos como David Hockney y George Baselitz.

Luego de abordar la construcción atmosférico-modulada del color en la pintura de Tiziano como antecedente, trataremos en el presente apartado de adentrarnos en procesos de asociación de fuentes y modelos visuales en el ámbito del siglo XX. La intención no es hacer una revisión histórica progresiva, sino más bien escoger determinados casos y ejemplos que nos ayuden a enarbolar un sentido y una problematización específica de la pintura. En este caso se trata de que la modulación de colores implica no sólo un diálogo con referentes atmosféricos, sino que implica una relación con modelos visuales preexistentes que influyen en la concepción del espacio. Más aún, se trata del momento en que las fuentes que intervienen en la construcción de las imágenes se imbrican tanto que pierden la distinción dual o jerárquica de sus componentes.

En el caso de David Hockney, artista inglés nacido en 1937, este ejercicio de conexión de fuentes y autores en el espacio de su obra se presenta muchas veces como un juego asumido. Podríamos pensar que el cambio modernista que describe Artur Danto en *Después del fin del arte* (1997, p.29), que consiste en sustituir la consideración clásica de la obra como <representación del mundo> al de la obra como un <estudio de los propios medios y formas de representación>, siembra un precedente fundamental. Sin embargo, nos parece que con Hockney, ya en el contexto de la segunda parte del siglo XX, el juego es doblemente programado, ya no sólo se trata sólo de jugar con la representación relativa de los objetos, sino con una suerte de re-representación. Es decir, el espacio de la pintura no sólo asume un diálogo -tan interactivo o autónomo como se quiera- con el mundo y sus objetos, sino también con otros espacios y procesos de representación. Siguiendo con la introducción de *Hockney's pictures*: "Pictures are pictures first of all, before they are pictures of or about anything else, and the way pictures have been made influences other pictures (2004, p.9)." (Las imágenes son imágenes más que todo, antes que ser de o acerca de alguna cosa,

y la forma en que las imágenes se han hecho influencia otras imágenes) (traducción mía).

Lo anterior no quiere decir que en la antigüedad o en el primer modernismo no hubiera <influencias> de una pintura en otra, sino que en el caso de Hockney estas influencias se convierten en los signos prioritarios del discurso.

De cualquier manera, no podemos dejar de ahondar en el antecedente que el mismo Hockney reconocía en Picasso, no sólo retomándolo como referencia en cuanto las constantes citas de sus obras y formas, sino como precursor del uso del *collage* como proceso generador de imágenes más allá de la acción de recortar y pegar fragmentos materiales. En *Arte desde 1900: Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad* (Foster, Krauss, Bois y Buchloh, 2004), se aborda el cuestionamiento de los cambios en la obra de Pablo Picasso y si éstos se deben a factores externos (acomodo político y social en Francia) o a razones internas a su propio desarrollo creativo. Sobre ésta segunda hipótesis se dice:

El principio que este bando ve en juego –interno al propio cubismo- es el collage: el injerto de material heterogéneo en la superficie hasta entonces homogénea de la obra de arte. Si el collage podía pegar libritos de cerilla y tarjetas de visita, muestras de papel de empapelar y papel de prensa al campo del Cubismo, razonan, ¿por qué no puede extenderse esta práctica al injerto de toda serie de estilos <extraños> a una obra en desarrollo, de modo que se rehaga a Poussin en el estilo de la escultura griega arcaica, o las composiciones realistas del pintor del siglo XVII Le Nain se presenten a través de los alegres confetti del puntillismo de Seurat? (Foster et al. 2004, p. 162).

Si bien en Picasso todavía es discutida la razón de este cambio de estilos, en el caso de Hockney el matrimonio o encuentro de diferentes recursos y estilos fue una de las características representativas de su obra desde el principio, incluso de un modo evidente debido a la decisión de hacer estos encuentros en una misma imagen. Como aclara *Hockney's pictures* (2004) refiriéndose a la primera parte de su retrospectiva: “A Marriage of styles” explores different “styles”

of representation that are open to the artist, and presents some of Hockney's experiments with combinations of styles within a single picture (p.9)". Traducción mía: "<El matrimonio de estilos>, explora diferentes <estilos> de representación que están disponibles al artista, y muestra algunos de los experimentos de Hockney que consisten en combinar estilos en una misma imagen."



Three Chairs with a Section of a Picasso Mural, 1970

Este tipo de juegos de reciclaje de imágenes podría tener un correlato teórico importante en el concepto de simulacro, siguiendo a Jean Baudrillard en *Cultura y Simulacro* (1978) "la suplantación de lo real por los signos de lo real". De acuerdo a *Arte desde 1900*, los críticos vinculados con el Postestructuralismo ven en el Pop, claramente ejemplificado por la obra de Andy Warhol, la intención de una cultura del simulacro: "...proponen que el mundo de Warhol pertenece al universo de las imágenes, y que en general las imágenes Pop sólo representan otras imágenes" (Foster et al. 2004, p.486). Aunque cabe aclarar que mientras que Baudrillard hace una crítica a una situación que parece considerar <alienante> y generalizada, Hockney (vinculado al Pop y a Andy Warhol en los 60) parece celebrar estas condiciones y aprovecharlas sin menoscabo.

En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes —peor aún: con su resurrección artificial en los

sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias (1978, p.7).

Por otro lado, si bien Hockney inicia su desarrollo siguiendo algunos de los recursos del pop: colores brillantes, planos, formas sintéticas, y en general un proceder más articulado (unidades de forma delimitada) que modulado, con el tiempo su obra derivó en ecuaciones de recursos a nuestro juicio más difusa pero también más íntima: si en varias de las pinturas realizadas por el autor en la década de los 60 y 70 la apropiación de referencias es evidente mostrando distintos cortes estilísticos en el área tratada, como en *Three Chairs with a Section of a Picasso Mural* (2004, p.10); en las acuarelas de 2002-2004 (paisajes realizados durante un viaje por el norte de Europa: Noruega, Islandia y especialmente por su natal Yorkshire, Inglaterra) las referencias son mucho menos ilustrativas, se han imbricado completamente y sin embargo persisten. Lo que era un juego de articular a Picasso con Masaccio o con el modelo lujoso de las residencias americanas, se vuelve una unión de ingredientes con orígenes y tránsitos más sutiles, más indiscernibles, e incluso presentados por Hockney como enfrentamientos con el paisaje vivido.



Untitled, 2004. Sketchbook page, serie *Space and light Yorksire*.



Trees and Puddles, 2004. Sketchbook page, serie *Space and light Yorksire*.

Siguiendo las propias frases de Hockney adjuntas a las imágenes en la serie *Space and light*, otorga particular importancia a la percepción directa del paisaje (se instala y pinta en los lugares). Un paisaje que está lleno para él de evocaciones a su juventud y que a veces parece presentarse como un mero disfrute representacional y vivencial del medio (en este caso la acuarela) en respuesta al ambiente.

Sin embargo, pensamos que subyace a la superficie de sus acuarelas el recorrido por la historia del arte y sus modelos que él mismo ha desmenuzado en otros tiempos y que ahora se combinan ayudándolo a traspasar el espacio tridimensional de las presencias al espacio bidimensional de la representación. Orientalismo en cuanto trazos tan cargados de energía como precisos; encuentros de mancha-forma que generan composiciones inusitadas al estilo Picasso; diferenciación con la fotografía y el video (los usa o no los usa pero la conciencia de ellos está presente ya sea como acercamiento o como distinción); la perspectiva renacentista vs una pre o post-renacentista (a veces toca la primera pero evidenciando la superposición-acumulación de planos); más recuerdos, gestos y demás acomodados analógicos que se imbrican –modulándose- a través de las manchas aguadas de acuarela.

Vayamos ahora a otro ejemplo de *articulación/modulación* de fuentes pero con un carácter y un contexto diferente, se trata del pintor neo expresionista alemán George Baselitz (1938-).

En *Arte desde 1900* (2004, pp. 475-479) se plantea la obra de Baselitz como un re encadenamiento con la pintura y la identidad del expresionismo alemán anterior a las guerras, pero al mismo tiempo como una muestra de la imposibilidad de retomar sagazmente una tradición figurativa más que desfigurándola, abortándola al propio tiempo que buscándola. Frente a connacionales contemporáneos como Gherard Richter y Sigmar Polke, quienes desafiaban los límites entre lo artesanal y lo mecánico y usaban la pintura dialogando con los parámetros de los medios de comunicación de masas; Baselitz decide aferrarse a la potencia artesanal-gestual de la pintura (y en ése sentido se dice que es conservador) pero al mismo tiempo la rearma con formas y referentes que ya no se fundamentan en estrategias figurativas como las antecedentes.

Si se compara la distorsión anatómica de las figuras de Baselitz con los expresionismos anteriores a las guerras encontramos ya una distancia considerable. Una figura de Matisse, por ejemplo las de *La Danza*, si bien rompe las proporciones canónicas hacia lo primitivo, conserva cierto optimismo de la condición rítmica-sensual-unitaria del cuerpo. Dicho en otras palabras, el personaje pictórico que enarbolaba la libertad, la experimentación y el juego, el <danzante africano> que alguna vez usó Picasso, Matisse o Nolde, ha devenido híbrido y contrahecho con Baselitz: un nuevo personaje de la pintura que es engendro artificial pero con excrecencias; natural pero con mutaciones o torpezas genéticas.



Baselitz. *Die Grosse nacht im Eimer* (1962-63). Óleo/tela.

En efecto podemos notar que, desde un horizonte cultural contemporáneo, las relaciones formales que podemos encontrar en la obra de Baselitz resultan impuras. La figura del personaje creado en 1962-63 en *Die Grosse nacht im Eimer* (*La gran noche se jodió*) no dista demasiado de la apariencia del llamado <muñeco diabólico> o <Chucky>, la película de terror que se estrenó en 1988. El problema es que la figura también podría vincularse con un De Kooning (su serie *Woman* tomaba de pretexto las fotos-clichés de rubias en las revistas y las

convertía en desgarrados trazos expresionistas tan abstractos como pop). Incluso podríamos relacionar el cuadro con el proceso pictórico de uno de Rembrandt, en tanto los trazos de materia-carne como luz deviniendo de un fondo oscuro.

No omitimos que, por otro lado y de acuerdo con *Arte desde 1900*, la estampa de algunas de las figuras de Baselitz remite a los hijos o juventudes hitlerianas (en el caso de *Die Grosse nacht im Eimer* parece un adolescente masturbándose) con uniformes o restos de uniformes “harapientos” (p. 478). Por lo que su obra tiene una dimensión simbólica fuerte en relación al contexto de la Alemania de posguerra.

Pero lo que nos interesa notar aquí es un problema muy particular del proceso pictórico: ¿cómo puede Baselitz generar una reafirmación de la pintura y al mismo tiempo ser subversivo con la misma? ¿Cómo puede resultar una pintura conservadora y al mismo tiempo innovadora, grotesca o por lo menos impura? A nuestro juicio lo puede hacer sólo a través de una mezcla constante de *modulación* con *articulación*. Emociones y flujos analógicos de forma-color conviven con relaciones históricas codificadas, sólo así es como puede afirmar y negar al mismo tiempo; exhibir el naufragio de la pintura –al menos como tradición antropomórfica complaciente- pero al mismo tiempo mostrar una sincera y terca pasión por la pintura y por el cuerpo.

En conclusión, interpretamos la obra de Baselitz como un ejemplo del uso de la pintura como lenguaje apto para la contradicción.

Las contradicciones inherentes al acercamiento de Baselitz a la pintura resultan manifiestas, pero sólo en la misma medida en que tales contradicciones también afectan a los intentos históricamente sobre determinados de resolver los conflictos presentes en la cultura de la segunda mitad del siglo XX en general, y en la pintura alemana de posguerra en particular (*Arte desde 1900*, p.478).

CAPÍTULO DOS: PERFILES DEL CONCEPTO DE *COMPLEJIDAD*

2.1. Vínculo al *pensamiento complejo* de Edgar Morin.

En este apartado entraremos de lleno al perfil filosófico que atraviesa la presente investigación, se trata del concepto de lo *complejo*, o la *complejidad*, basándonos para ello en la *Introducción al Pensamiento Complejo* y en la *Inteligencia de la complejidad* del filósofo francés Edgar Morín. Elegimos particularmente su perspectiva porque consideramos una empresa meritoria y necesaria el relacionar áreas de investigación diferentes como las ciencias, la filosofía y el arte. Para lograr ésta relación, Morín coloca el concepto de *complejidad* como eje temático, extendiendo problemas internos de diversas disciplinas hacia a ámbitos de interés y cuestionamiento común. En nuestro caso, lo que nos proponemos es retomar los principios de complejidad ya situados por Morín para posteriormente trasladarlos e informar el ámbito de nuestra pintura.

Empezaremos transcribiendo el contexto teórico antecedente que el propio Edgar Morín sitúa antes de aventurarse a sus definiciones de complejidad:

Pero a la complejidad le ha costado emerger. Le ha costado emerger, ante todo, porque no ha sido el centro de grandes debates y de grandes reflexiones, como por ejemplo ha sido el caso de la racionalidad con los debates entre Lakatos y Feyerabend o Popper y Kuhn. La cientificidad, la falsabilidad son grandes debates de los que se habla; pero la complejidad nunca ha sido debatida. La bibliografía sobre la complejidad es, al menos por lo que yo conozco, muy limitada. Para mí, la contribución importante es el artículo de Weaver, colaborador de Shannon, como ustedes saben, en la teoría de la información, quien, en 1948, escribió el artículo "Science and complexity" en el *Scientific American*, artículo que es un resumen de un estudio más extenso. Es von Neumann quien, en la teoría "On self reproducing automata" aborda con una visión muy profunda esa cuestión de la complejidad de las máquinas, de los autómatas naturales en comparación con los autómatas artificiales (*Introducción al pensamiento complejo*, 2005, p.87).

El argumento de Edgar Morín parte de revisar recientes cuestionamientos en la ciencia del siglo XX, situando y agrupando algunas paradojas latentes aún en los campos que se creían más sólidos o determinados en los siglos precedentes. Esto es, se plantea la necesidad de cambiar el paradigma *Cartesiano* de simplificación y disyunción que marca la era moderna, por un paradigma de *complejidad*. En sus propias palabras sustituyendo “La visión unidimensional por la multidimensional”.

Así es que el paradigma de simplicidad es un paradigma que pone orden en el universo, y persigue al desorden. El orden se reduce a una ley, a un principio. La simplicidad ve a lo uno y ve a lo múltiple, pero no puede ver que lo Uno puede, al mismo tiempo, ser Múltiple. El principio de simplicidad o bien separa lo que está ligado (disyunción), o bien unifica lo que es diverso (reducción). (Introducción al pensamiento complejo, 2005, p.89).

Si bien hemos revisado algunas fuentes complementarias tales como *La estructura de las revoluciones científicas* de Tomas, S, Kuhn, donde se analizan estos cambios o cortes paradigmáticos en la historia de las ciencias; en lo sucesivo nos permitiremos citar directamente ejemplos de estos planteamientos científicos ya interpretados por Morín, aclarando que nuestro objetivo aquí es aprovechar su perspectiva de la complejidad para conectarla con la pintura, y no hacer una radiografía de problemas <complejos> desde una perspectiva científica.

Algunos de los principales ejemplos que Morín retoma de la ciencia para rastrear los principios de complejidad son los siguientes.

- El 2º principio de la termodinámica:

...en el siglo XX tuvo lugar este acontecimiento mayor: la irrupción del desorden en el universo físico. En efecto, el segundo principio de la termodinámica, formulado por Carnot y por Clausius, es, primeramente, un principio de degradación de energía. El primer principio, que es el principio de la conservación de la energía, se acompaña de un principio que dice

que la energía se degrada bajo la forma de calor. Toda actividad, todo trabajo, produce calor; dicho de otro modo, toda utilización de la energía tiende a degradar dicha energía. (...) Luego nos hemos dado cuenta, con Boltzman, que eso que llamamos calor es, en realidad, la agitación en desorden de moléculas y de átomos (...) El desorden está, entonces, en el universo físico, ligado a todo trabajo, a toda transformación (2005, p.92).

- Nuestro universo se organiza y conforma siendo el efecto o eco de una gran explosión (desintegración y desorden máximo): “Vemos cómo la agitación, el encuentro al azar, son necesarios para la organización del universo. “Podemos decir que el mundo se organiza desintegrándose. He aquí una idea típicamente compleja.” (2005, p. 93)
- La vida de nuestro cuerpo se efectúa con la muerte y renovación cotidiana de sus moléculas y células. La <máquina> es estable gracias a la volatilidad de sus partes: “Vivir, de alguna manera, es morir y rejuvenecerse sin cesar. Dicho de otro modo, vivimos de la muerte de nuestras células, así como una sociedad vive de la muerte de sus individuos, lo que le permite rejuvenecer” (2005, p.95).
- La concepción del átomo se desplaza de: ladrillo o unidad elemental de la materia; a la de frontera con el vacío y la incertidumbre. Como lo narra Morín en la siguiente cita:

La misma obsesión ha conducido a la búsqueda del ladrillo elemental con el cual estaba construido el universo. Hemos, ante todo, creído encontrar la unidad de base en la molécula. El desarrollo de instrumentos de observación ha revelado que la molécula misma estaba compuesta de átomos. Luego nos hemos dado cuenta que el átomo era, en sí mismo, un sistema muy complejo, compuesto de un núcleo y de electrones. Entonces, la partícula devino la unidad primaria. Luego nos hemos dado cuenta que las partículas eran, en sí mismas, fenómenos

que podían ser divididos teóricamente en quarks. Y, en el momento en que creíamos haber alcanzado el ladrillo elemental con el cual nuestro universo estaba construido, ese ladrillo ha desaparecido en tanto ladrillo. Es una entidad difusa, compleja, que no llegamos a aislar (2005, p.90).

En la mayoría de estos ejemplos reconocemos el tipo de complejidad que Morin denomina *dialógica*. Esto es, la de términos aparentemente antagonistas que terminan siendo complementarios o incluso sin separación factual entre uno y otro: por ejemplo entre el orden/desorden, la materia/vacío, la vida/muerte. Nótese como el principio dialógico hace converger opuestos y por tanto propone un quiebre de la lógica tradicional de contrarios: se hace posible la afirmación al mismo tiempo que la negación de una cualidad o estado.

Pero pasemos al siguiente principio de complejidad que Morín reconoce:

El segundo principio es el de recursividad organizacional. Para darle significado a ese término, yo utilizo el proceso del remolino. Cada momento del remolino es producido y, al mismo tiempo, productor. Un proceso recursivo es aquél en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce (2005, p.106).

Un ejemplo recurrente de este principio es el que en *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro* (1999) Morín denomina el problema del bucle: individuo/sociedad/especie:

Los individuos son el producto del proceso reproductor de la especie humana, pero este mismo proceso debe ser producido por dos individuos. Las interacciones entre individuos producen la sociedad y ésta, que certifica el surgimiento de la cultura, tiene efecto retroactivo sobre los individuos por la misma cultura (1999, p.52).

Lo que este principio trata de ampliar es la noción lógica de causa-efecto, productor-producto, en tanto lo segundo retroactúa sobre lo primero y viceversa, haciendo difícil determinar qué es primero y qué después linealmente.

Finalmente, Edgar Morin denomina *hologramático* a su tercer principio de complejidad:

... En un holograma físico, el menor punto de la imagen del holograma contiene la casi totalidad de la información del objeto representado. No solamente la parte está en el todo, sino que el todo está en la parte. El principio hologramático está presente en el mundo biológico y en el mundo sociológico. En el mundo biológico, cada célula de nuestro organismo contiene la totalidad de la información genética de ese organismo. La idea, entonces, del holograma, trasciende al reduccionismo que no ve más que las partes, y al holismo que no ve más que el todo (2005, p.107).

Hasta aquí se desarrolló el concepto de complejidad a partir de ejemplos y principios particulares. En general, Morin define así la complejidad:

¿Qué es la complejidad? A primera vista es un tejido (complexus: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. (2005, p.32)

El autor explica más adelante que no se trata solamente de un problema de interferencia entre gran cantidad de factores, incluso tampoco de un azar total, sino que el problema es “la incertidumbre en el seno de los sistemas ricamente organizados.”

(...). La aceptación de la complejidad es la aceptación de una contradicción, es la idea de que no podemos escamotear las contradicciones con una visión eufórica del mundo.

Bien entendido, nuestro mundo incluye a la armonía, pero esa armonía está ligada a la disarmonía, es exactamente lo que decía Heráclito: hay armonía en la disarmonía, y viceversa. (2005, p.95)

Interpretando a Morin: si en una organización rica el orden está ligado al azar, lo complejo no residiría en algo excesivamente azaroso o caótico, sino

justamente en el problema de lo semi-aleatorio o lo semi-ordenado. Las zonas intermedias que no permiten adjetivar o delimitar sin caer en la parcialidad, exigiendo asimilar lo contradictorio, o lo que proponemos llamar como un posible *sí/no* simultáneo en la valoración.

En éste punto nótese cómo lo hipotéticamente <complejo> de los fenómenos se traspasa y se asienta como un problema de interpretación y de lenguaje. En su *Inteligencia de la complejidad*, Edgar Morin advierte en más de una ocasión que “Nuestras visiones del mundo son traducciones del mundo. Traducimos la realidad en representaciones, nociones, ideas, después en teorías.” (2004, p.15). Es decir, el panorama de lo complejo que siembra Edgar Morin tiende a generar juegos de contradicciones por lo menos en términos lingüísticos y de lógica clásica: algo lleno pero vacío, aleatorio pero organizado, independiente en tanto dependiente, etc. Pero todas estas contraposiciones dependen a su vez de la articulación <codificada> del lenguaje escrito como medio de enunciación.

Es aquí donde encontramos pertinente enarbolar una exploración de lo complejo desde el particular lenguaje analógico-modulado de la pintura, que como se pudo leer en el capítulo uno se nos presenta precisamente como la posibilidad de desplazarse en zonas intermedias del significado, en estados relativos y contradictorios pero también en evidentes tendencias o predominios.

2.2. Interacción entre *funciones*, *conceptos* y *perceptos/afectos*: otra perspectiva de la complejidad.

Una vez planteado el concepto de *complejidad*, y desembocado en la consideración de ésta como un asunto de variación de perfiles y lenguajes, en este apartado nos centraremos en el libro *¿Qué es la filosofía?* (1997) de Deleuze y Guattari, con la finalidad de adentrarnos en la distinción y al mismo tiempo en la relación de lo que crea la ciencia, la filosofía y el arte.

A primera vista Deleuze y Guattari (en adelante D y G) establecen zonas excluyentes entre la filosofía y la ciencia:

La filosofía sólo puede hablar de la ciencia por alusión, y la ciencia sólo puede hablar de la filosofía como de una nube. Si ambas líneas son inseparables, es en su suficiencia respectiva, y los conceptos filosóficos intervienen tan poco en la constitución de las funciones científicas como las funciones intervienen en la de los conceptos. (1997, p.161)

Por el contrario, cuando un objeto está científicamente construido por funciones, un espacio geométrico por ejemplo, todavía hay que encontrar su concepto filosófico que en modo alguno viene implícito en su función. Más aún, un concepto puede tomar como componentes los funtores de cualquier función posible sin adquirir por ello el menor valor científico (1997, p. 114).

Como ejemplo de lo anterior, podemos notar que aunque el propio Edgar Morin (apartado 2.1) retoma autores reconocidos plenamente por sus aportaciones en el ámbito científico, sus *principios de complejidad* son más bien reconocidos como filosofía. Lo anterior se entiende en la medida en que Morin no crea ninguna <función>, sino que en todo caso interpreta las funciones de la ciencia como alusión para crear conceptos; en tanto filósofo, lo que le interesaría es crear conceptos.

Pero tratemos de abordar más a fondo la clasificación de D y G, ¿cómo se distinguen conceptos, funciones y perceptos/afectos? ¿Qué tan restrictivos o conexos son estos campos?

D y G empiezan tratando la filosofía, aclarando la importancia de abordar ¿Qué es? ¿Qué hace? Tienen la premisa de que la filosofía crea conceptos. Y en primera instancia es importante el término crear, porque “no están dados”, no “se descubren” sino que “hay que crearlos.” Esto nos conduce a una de las bases que determinan los conceptos en comparación con los funtores de la ciencia; los conceptos se auto-posicionan. Esto es, si bien requieren de un medio ambiente y de personajes que los cultiven [como el personaje *amigo-rival* de la filosofía griega deviniendo en el mediterráneo (p.9)], los conceptos construyen planos de inmanencia y no planos de referencia, no son referenciales.

A nuestro juicio, lo anterior no quiere decir que los conceptos no permitan establecer relaciones o resonancias con otros o con experiencias vividas (lo que los autores llaman exoconsistencia), sino que para valorarse requieren construir su propio plano de sentido, sus propios engranajes. Son no referentes en tanto no dependientes de algo dado. Más aún, gracias a ellos podemos concebir ese <algo> como algo dado. Al respecto D y G se apoyan en Nietzsche:

Pero oponer el conocimiento mediante conceptos (...) en la experiencia posible o en la intuición, está fuera de lugar. Pues, de acuerdo con el veredicto nietzscheano, no se puede conocer nada mediante conceptos a menos que se los haya creado anteriormente, es decir construido en una intuición que les es propia: un ámbito, un plano, un suelo, que no se confunde con ellos, pero que alberga sus gérmenes y los personajes que los cultivan (1997. p.13).

Lo anterior es relevante porque de ese modo se rompe la tradicional dicotomía entre lo objetivo como lo externo o como lo <real>, y lo subjetivo como

lo sólo interno y por tanto en buena medida ilusorio. Para D y G en el caso de los conceptos “lo más subjetivo será lo más objetivo”.

Cuanto más creado es el concepto, más se plantea a sí mismo. Lo que depende de una actividad creadora libre también es lo que se plantea en sí mismo, independiente y necesariamente: lo más subjetivo será lo más objetivo (1997, p.16).

Lo anterior puede parecer contradictorio, y en efecto lo es pero no deja de ser relevante e incluso conectable con algunos de los planteamientos de la complejidad, como el de la paradoja de los seres vivos según la cual entre más abierto al ambiente es un organismo más autónomo es: clausura y apertura como operación conjunta y no como dicotomía. En este caso el concepto no deja de tener un medio ambiente y un creador pero éste debe construir su propio sentido: virtual para acceder al acontecimiento, objetivo en tanto subjetivo.

Siguiendo con la caracterización de los conceptos de D y G es importante aclarar que en la creación de conceptos no basta con hacer cualquier engranaje o cualquier relación de componentes, sino que es necesario formar un todo al que no le sobre ni le falte un componente, una suerte de molécula (en sentido figurado) cuyo retiro de un componente generaría otra molécula diferente.

Todo concepto tiene un perímetro irregular, definido por la cifra de sus componentes. Por este motivo, desde Platón a Bergson, se repite la idea de que el concepto es una cuestión de articulación, de repartición, de intersección. Forma un todo, porque totaliza sus componentes, pero un todo fragmentario. Sólo cumpliendo esta condición puede salir del caos mental, que le acecha incesantemente, y se pega a él para reabsorberlo (1997, p. 20).

Una de las claves que esclarecen la clasificación de D y G está cuando tratan las distintas maneras de enfrentarse al caos: la ciencia desacelerándolo y extrayendo fórmulas para poder hacer corresponder aspectos constantes aunque

parciales; la filosofía sobrevolándolo con sus propios planos de inmanencia; y el arte metiéndose en él para capturar sus afectos y perceptos.

En palabras de D y G:

En estas condiciones, la primera diferencia estriba en la actitud respectiva de la ciencia y de la filosofía con respecto al caos. El caos se define menos por su desorden que por la velocidad infinita a la que se esfuma cualquier forma que se esboce en su interior. Es un vacío que no es una nada, sino un virtual, que contiene todas las partículas posibles y que extrae todas las formas posibles que surgen para desvanecerse en el acto, sin consistencia ni referencia, sin consecuencia) Es una velocidad infinita de nacimiento y de desvanecimiento. Ahora bien, la filosofía plantea cómo conservar las velocidades infinitas sin dejar de ir adquiriendo mayor consistencia, otorgando una consistencia propia a lo virtual. El cedazo filosófico, en tanto que plano de inmanencia que solapa el caos, selecciona movimientos infinitos del pensamiento, y se surte de conceptos formados así como de partículas consistentes que van tan deprisa como el pensamiento. La ciencia aborda el caos de un modo totalmente distinto, casi inverso: renuncia a lo infinito, a la velocidad infinita, para adquirir una referencia capaz de actualizar lo virtual (1997, p.20).

Resumiendo: los conceptos dependen de la congruencia intrínseca de su construcción, y no hay referente para un concepto hasta que éste se crea y permite notarlo. Esto en tanto los conceptos tratan de acontecimientos y no de estados de cosas. Los acontecimientos implican el cambio: lo virtual del caos (son inmateriales, incorpóreos). Por su parte, las funciones de la ciencia se valoran como verdad en tanto establecen un plano de referencia a estados de cosas. Se accede a los estados de cosas desacelerando el caos, extrayendo o registrando datos que luego desembocan en proposiciones:

En el caso de la ciencia, es como una detención de la imagen. Se trata de una desaceleración fantástica, y la materia se actualiza por desaceleración, pero también el pensamiento científico capaz de penetrarla mediante proposiciones (1997, p.21).

Una partícula tendrá una posición, una energía, una masa, un valor de spin, pero siempre y cuando reciba una existencia o una realidad física, o «aterrice» en unas trayectorias que unos sistemas de coordenadas puedan recoger. Estos límites primeros constituyen la desaceleración dentro del caos o el umbral de suspensión de lo infinito, que sirven de endorreferencia y que efectúan un recuento: no son relaciones, sino números, y toda la teoría de las funciones depende de los números. Así por ejemplo la velocidad de la luz, el cero absoluto, el cuanto de acción, el Big Bang: el cero absoluto de las temperaturas es de 273,15 grados; la velocidad de la luz de 299 796 km/s, allí donde las longitudes se contraen hasta el cero y donde los relojes se detienen (1997, p.118).

Ahora bien, ¿Cómo caracterizan D y G al arte? ¿Por qué se dice que el arte crea perceptos y afectos? Está es probablemente la zona más intrincada o metafórica de la caracterización, pues al parecer su manera de explicar qué es un *percepto/afecto* es recurriendo de entrada a los ejemplos del propio arte. Esto es, siguiendo su propio lenguaje, D y G generan un concepto aludiendo a los *afectos/perceptos* que han detectado o sentido con todo y firma de autor: como el afecto <Cezanne> cuando <entra> en el paisaje y captura las fuerzas geológicas. Como suele pasar con los intentos de definir el Arte, se vuelve difícil pensar que sin los casos representativos mencionados se pueda extender la misma definición para otras obras de arte con la misma pertinencia. Sin embargo, la intentaremos retomar y profundizar aquí dado que constituye una definición importante y acorde a nuestro objetivo de posicionar la pintura como creación de bloques de sensaciones.

Los autores comienzan notando que si algo hace el arte es conservar “Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos” (1997, p.163).

Para D y G esta <conservación>, aunque de hecho depende de la duración o estabilidad y características del material, se refiere más a la capacidad de una obra, una pintura por ejemplo, de volver a generar o transmitir una sensación cada que es vista, a través del tiempo, vuelve a generarla, ya independientemente de su modelo e incluso de su autor. La pintura sobrevive porque ha logrado capturar una especie de *fuerza*, re-emitirla, y por tanto conservarla.

Los autores distinguen que los *perceptos/afectos* ya no equivalen a las percepciones de objeto y a la afecciones de un sujeto, sino que son su versión sustantiva, por decirlo de algún modo. Proponemos la siguiente explicación: las percepciones vividas se pueden adjetivar: rojo, rugoso, tibio, etc. Pero cuando se habla de <extraer el percepto de las percepciones de objeto> se trata de convertir o crear algo sustantivo (un ser de sensación) que entró en contacto con los adjetivos (con las percepciones) pero que ahora forma un compuesto particular que puede provocar nuevos devenires perceptivos ya independientemente de las fuentes originales. De ahí que se dice: obtener un percepto de las percepciones, un afecto de las afecciones: en ambos casos se trata de generar compuestos particulares que el arte captura tanto como crea. Digamos que la creación de *perceptos/afectos* es receptiva y activa al mismo tiempo en tanto surge con la ruptura de la dicotomía sujeto perceptor/objeto a percibir.

Como complemento a esta caracterización del arte como composición de *perceptos/afectos*, en el capítulo tres nos remitiremos a la concepción de un devenir de fuerzas e intensidades sin sujetos ni objetos como el que proponen Deleuze y Guattari en *Rizoma*.

Por ahora lo que intentamos plantear es que, en principio, para D y G el arte, incluso el arte conceptual, no crea conceptos (habría que preguntarse en qué obra está pensando cómo arte conceptual, por la descripción parece que se refiere

a Kosuth), sino que en todo caso genera el afecto/percepto de un concepto. “Y es que el concepto como tal puede ser concepto de afecto, igual que el afecto puede ser afecto de concepto”.

Lo anterior por un lado aterriza el arte a su condición de sensación estética (aisthesis), y por otro lo hace moverse en lo que D y G llaman <zonas de indiscernibilidad>. Es decir, tendría sentido el arte precisamente porque se adentra en lo híbrido y no distinguible (entre el sujeto y el ambiente, entre la doxa y el caos). La Dra. Gonzalez Valerio resume contundentemente los planteamientos de Deleuze y Guattari al respecto:

La intención principal del texto aquí discutido es diferenciar la filosofía del arte y de la ciencia. Para lo que es menester delimitar y definir no sólo la Filosofía, sino también sus pares. Esto quiere decir que el problema del arte queda enmarcado en el de la filosofía, es decir, que en la pregunta acerca de qué es la filosofía se juega también la de qué es el arte. A esta última interrogante los autores dan una definición contundente: “Composición, composición, esa es la única definición del arte. La composición es estética, y lo que no está compuesto no es una obra de arte”. A esta idea hay que agregar que la obra de arte es un bloque de sensaciones, un compuesto de perceptos y afectos; así como el que la obra se sitúa entre el caos y la opinión en la medida en que intenta hacer sensible al primero y separarse de la segunda (p.9).

A modo de organización y resumen de las características de cada forma de pensamiento proponemos los siguientes campos numerados:

1) Filosofía: creación de conceptos:

- Autorreferencial: los conceptos se auto posicionan.
- Endoconsistencia: componentes interiores inseparables (saturados); y exoconsistencia: puentes, resonancia a otros conceptos.
- No es proposicional: no constituye una doxa.

- Trata del acontecimiento y no del estado de cosas.
- Intenta sobrevolar lo infinito. Otorga una consistencia propia a lo virtual
- Necesita personajes conceptuales, como el amigo/rival en la filosofía griega.
- No se mide por su <verdad> sino por su relevancia, si es interesante, si notable, si vale la pena, si novedoso (categorías del espíritu).
- Un concepto puede tomar como componente una función sin adquirir valor científico por ello (como el caso de Edgar Morin y su concepto de *complejidad dialógica* que toma en cuenta los resultados de las funciones atómicas pero sigue siendo filosofía).

2) Ciencia: creación de funciones

- Tiene estados de cosas como referente.
- Renuncia al infinito pero conquista la referencia, y la actualiza mediante funciones.
- Desacelera el caos: selecciona un intervalo finito poniéndole límites y ordenadas para poder medirlo e intervenirlo.
- Usan instrumentos para extraer datos o ver o registrar lo que los sentidos no podrían, es decir <sensibilia no sentidos> o <datos sensoriales diferentes de toda sensación>.
- Las funciones se presentan posteriormente como proposiciones dentro de sistemas discursivos.
- Los conceptos no vienen implícitos en las funciones, habría que crearlos.

3) Arte: creación de perceptos y afectos.

- Una obra de arte es fundamentalmente un bloque o compuesto de sensaciones.
- Son <seres de sensación>; estos a su vez son variedades.

- Se encarga de arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, así como arrancar el afecto de las afecciones.
- El material es la condición de hecho de la obra, pero se traslada por completo a la sensación. Se dice que la sensación no está coloreada, “es coloreante”.
- Captura las fuerzas.
- En el caso de la Pintura no hay transporte de similitud, sino que se reconstruye la sensación por otros medios, por los propios medios de la pintura y del pintor (analogía por modulación).
- No se trata de estar frente al mundo, sino de devenir con él, entrar en él.
- Vive de las zonas de indeterminación.

Si bien analizamos el diferente proceder de la ciencia, la filosofía y el arte, es relevante reconocer que los tres son considerados formas de pensamiento. Los mismos autores reconocen más de una vez que: “Pensar es pensar mediante conceptos, o bien pensar mediante funciones, o bien mediante sensaciones, y uno de estos pensamientos no es mejor que el otro, o más pleno, o más completo”. O: “No es que el arte piense menos que la filosofía, sino que piensa por afectos y perceptos”.

Es claro entonces que al final de cuentas D y G ven en las tres formas de creación acercamientos a planos diferentes pero también convergentes como actividad cerebral. Siendo relevante para nosotros que desde el plano del arte se reconoce como parte del pensar las facetas afectivas de la experiencia. Así mismo, ya en las conclusiones los autores sitúan las tres formas de pensar con zonas de sombra común, es decir la no-filosofía, la no-ciencia y el no-arte, o bien se entregan al caos completo o bien se quedan en la opinión. Entendiendo que esta última se emplea en sentido peyorativo como el abandono de la búsqueda por la estandarización de una proposición dogmática.

La filosofía hace surgir acontecimientos con sus conceptos, el arte erige monumentos con sus sensaciones, la ciencia construye estados de cosas con sus funciones. Una tupida red de correspondencias puede establecerse entre los planos. Pero la red tiene sus puntos culminantes allí donde la propia sensación se vuelve sensación de concepto o de función, el concepto, concepto de función o de sensación, y la función, función de sensación o de concepto. Y uno de los elementos no surge sin que el otro pueda estar todavía por llegar, todavía indeterminado o desconocido. Cada elemento creado en un plano exige otros elementos heterogéneos, que todavía están por crear en los otros planos: el pensamiento como heterogénesis. Bien es verdad que estos puntos culminantes comportan dos peligros extremos: o bien retrotraernos a la opinión de la cual pretendíamos escapar, o bien precipitarnos en el caos que pretendíamos afrontar. (1997, p.200)

En éste sentido, definir la *complejidad* como la distinción, paralela a la posible interacción (heterogénesis) de conceptos, funciones, y perceptos/afectos: encuentra un eco en las propias ideas de Edgar Morin sobre las relaciones disciplinarias:

En fin, no es sólo la idea de íter y de transdisciplinariedad lo que es importante. Debemos "ecologizar" las disciplinas, es decir, tomar en cuenta todo lo que es contextual comprendiendo las condiciones culturales y sociales, es decir, ver en qué medio ellas nacen, plantean el problema, se esclerosan, se metamorfosean. Es necesario también lo metadisciplinario, el término "meta" significando superar y conservar. No se puede quebrar aquello que ha sido creado por las disciplinas; no se puede quebrar todo encierro, hay en ello el problema de la disciplina, el problema de la ciencia como el problema de la vida: es necesario que una disciplina sea a la vez abierta y cerrada (Morin, *Sobre la interdisciplinariedad*, p.8).

La postura de Morin es también clara en tanto la necesidad de conjuntar y a la vez respetar las diferencias disciplinarias.

2.3. La complejidad como correspondencia de *funciones*.

Con el propósito de investigar la noción de complejidad desde más de una línea o campo de pensamiento, abordaremos la orientación de este término en textos de autores con formación científica.

Aclaramos que la investigación esmerada aunque inevitablemente parcial de la noción de complejidad nos lleva a advertir que si bien puede ser provechoso distinguir aspectos entre la ciencia, la filosofía y el arte (como se realizó en el apartado anterior), no hay que perder de vista que a su vez cada una de estas líneas de pensamiento tiene sus diferencias internas. Dentro del ámbito científico hay opiniones también divergentes o con diferentes énfasis, tampoco debemos homogeneizar la filosofía y menos aún el arte y su diversidad. Se trata en todo caso de perspectivas y ejemplos particulares que se buscan entrecruzar.

En la colección de artículos agrupados en el libro *Río de tiempo y agua, procesos y estructura en la ciencia de nuestros días* (2010), Pedro Miramontes nos ofrece un panorama general de ciertas señales de complejidad reconocidas por la Física y las Matemáticas como son los procesos <no lineales>.

Para nosotros, propongo, “lineal” significa que el resultado de una acción es siempre proporcional a su causa: al doble de fuerza, doble de trabajo; a grandes males, grandes remedios. Al factor constante que media entre la causa y el efecto se le llama “factor de proporcionalidad”. Cualquier fenómeno que no satisfaga la premisa anterior se llamará “no lineal” (2010, p.5).

Hay fenómenos que inicialmente presentan un factor de proporcionalidad, pero que eventualmente cambian. El momento en el que se rompe dicho factor de proporcionalidad (lo que hace que un fenómeno deje de ser lineal) se denomina punto crítico:

En física, un punto crítico es aquél en el cual un sistema cambia radicalmente de estructura o conducta; por ejemplo, el de punto de transición líquido-sólido. En ambos casos existen uno o más parámetros de

control que el experimentador o estudioso puede cambiar o ajustar para alcanzar el equilibrio o el cambio de estructura o comportamiento (2010, p.5).

Ahora bien, lo complejo en esos casos no reside sólo en el cambio de comportamiento que amerita un cambio en la función o ecuación que lo registre, sino en que esos cambios pueden ser autónomos y no provocados por un factor externo: son auto-organizados.

Como contraparte, existen sistemas que alcanzan un estado crítico sin controles externos, únicamente llevados por su dinámica interna o por las interacciones cooperativas de sus componentes. En este caso, se dice que tenemos un sistema con criticalidad autoorganizada (2010, p.5).

Para entender formalmente lo anterior recomendamos el ejemplo de la pila de arena y su manera de crecer auto-organizándose, descrito por Pedro Miramontes (p.6-7). Enseguida el autor historia el caos como término y como problema de la ciencia. Frente al determinismo Laplaciano y a los intentos de predecir y <descubrir el orden total del universo>, cita los hallazgos de Henri Poincaré y posteriormente de Edward Lorenz, claves en el estudio de comportamientos caóticos (la lista de nombres es más larga). Miramontes describe de esta manera la conclusión del hallazgo de Poincaré en cuanto al movimiento de los cuerpos en el espacio y sus interacciones gravitatorias:

El tercer cuerpo seguía una trayectoria aperiódica, irregular e impredecible, pese a estar sujeta a leyes deterministas. El pasmo no era para menos: Poincaré se encontró de frente con un comportamiento dinámico que desafiaba todo lo que los matemáticos y físicos habían creído hasta ese momento; algo que parecía una criatura mitológica, una mezcla inconcebible de orden con desorden, de determinismo con aleatoriedad, de armonía y confusión. Ese monstruo se llama Caos... (2010, p.30).

Posteriormente reconoce a Edward Lorenz el re-descubrimiento ya ampliado y tácito de comportamientos caóticos como el llamado <efecto mariposa>: “una pequeñísima perturbación —el aleteo de una mariposa en el

Amazonas— podría desencadenar un efecto mayúsculo —un tornado en Texas” (p.31). O en otras palabras la “sensibilidad de un sistema a sus condiciones iniciales”. Miramontes resume así los hallazgos de Lorenz:

Resumamos. Lorenz encontró que un sistema determinista puede producir resultados aperiódicos e impredecibles, esa paradoja que relaciona dos comportamientos considerados hasta ese momento como incompatibles: determinismo y azar, se llama ahora caos determinista. Antes se pensaba que el azar surgía como resultado de nuestra ignorancia acerca de la totalidad de causas que se involucran en la evolución de un sistema; en pocas palabras, que el mundo era impredecible por ser complicado. Recientemente se ha descubierto una serie de sistemas que se comportan de manera impredecible, pese a que las causas que los gobiernan son completamente conocidas, y a que son relativamente simples (2010, p.33).

De esta manera resulta claro que para el autor la complejidad va directamente relacionada con la noción de <caos>, la <impredecibilidad> y <no linealidad> de los fenómenos físicos.

Por su parte, Alejandro Frank, físico nuclear miembro C3 (Centro de Ciencias de la Complejidad de la UNAM) aborda la complejidad desde la física cuántica (en una exposición dentro del Seminario Interdisciplinar titulado *Sistemas Compuestos y Complejos*). En general coincide con el panorama ya citado por Edgar Morin en el apartado 2.1, en cuanto la dificultad de determinar cómo se comporta y conforma el átomo, pero vale la pena adentrarse un poco más en la especificidad de su perspectiva científica.

El problema que introduce a la exposición de Frank se sitúa en el estudio del comportamiento ambivalente de la luz: la dualidad o versatilidad que ha presentado ésta en tanto onda a la vez que en tanto corpúsculo. Conviene aclarar la distinción de estos términos apoyándonos en el texto *Física Cuántica* de Étienne Klein, físico del comisariado para la energía Atómica (CEA) de Francia:

La física clásica distingue fundamentalmente dos clases de objetos, que en un sentido se oponen entre sí, y que pertenecen al dominio de los conceptos

familiares: se trata, por una parte, de los corpúsculos, y, por la otra, de las ondas. Esta dicotomía se apoya en dos sencillas consideraciones: los corpúsculos son entidades puntiformes, es decir, localizadas en una zona muy restringida del espacio, como granos de arena cuyo tamaño podría reducirse hasta cero; ellos describen trayectorias definidas, a lo largo de las cuales su posición y su velocidad están así mismo perfectamente determinadas en todo momento. Las ondas, por el contrario, carecen de una localización precisa; ellas ocupan, si no todo el espacio, por lo menos cierta extensión espacial, y no tienen más trayectoria que la que posee la marejada del Atlántico que llega a nuestras costas (2003, p.17).

Ahora bien, dada la diferenciación clásica entre onda y corpúsculo, el problema que intrigará posteriormente a los Físicos de acuerdo con Frank y también con Klein, es que la luz se comporta, en determinadas condiciones experimentales, como una onda; y en otras condiciones experimentales, como corpúsculo. Como veremos, la intriga se agravará cuando, no sólo sea la luz la que presente este comportamiento dual y relativo al experimento, sino los átomos en general, y por consiguiente lo que se considera <la base de la materia> pueda ser onda y/o corpúsculo.

Continuando con la exposición del doctor Frank sobre Física Cuántica, y una vez introducido al problema de determinar qué es la luz (si onda o corpúsculo), el autor describe el célebre experimento atómico que consiste en intentar determinar cómo se comportan y mueven los átomos (el experimento se puede hacer también con partículas subatómicas como los electrones). Buscando mayor precisión en los términos, nos apoyaremos en el texto *El Enigma Cuántico*, de Rosenblum y Kuttner (2010) que aborda el mismo experimento, aclarando que cada explicación verbal del experimento amerita traslados o modos de explicación particulares pero basados en el mismo formalismo físico y matemático.

El experimento consiste en disparar o lanzar átomos e intentar seguir su “trayectoria”, para lo cual se coloca un circuito con dos “puertas” o “rendijas” por donde pudieran pasar los átomos disparados y posteriormente chocar con una placa fotosensible al final del recorrido. Rosenblum y Kuttner (p.95) recurren a una

analogía para explicar lo que sucede en el experimento: como en un juego de feria en donde alguien mueve rápidamente unos cubiletes y de pronto pregunta -¿en cuál de los dos quedó el guisante?- en el experimento se preguntan -¿en cuál de las rendijas o compartimentos pasó el electrón?-. En el mundo macroscópico (el del juego de los cubiletes) el participante elige uno de los cubiletes y el guisante se encuentra en uno, o bien en el otro. Pero el problema es que en el mundo microscópico o mejor dicho cuántico, el átomo se puede encontrar en un cubilete o en el otro, pero sólo si el observador se “asoma” a comprobarlo. Si el observador no “verifica” y deja que el átomo continúe su recorrido, por los registros obtenidos en la placa final (presenta interferencias típicas de las ondas) se concluye que el átomo pasó por las dos rendijas a la vez. Simultaneidad que resulta intrigante.

Más aún (y en eso concuerdan tanto Frank como Rosenblum y Kuttner), lo intrigante es que su comportamiento -que pase por una de las dos rendijas o simultáneamente en las dos- depende del observador y de la pregunta que éste realice. Si éste verifica “destapando uno de los cubiletes”, el átomo se comporta como corpúsculo y aparece en éste o bien en el otro de los cubiletes (igual que en el juego del mundo macroscópico). Pero si el observador no verifica, el átomo se comporta como onda y se encuentra en las dos posiciones simultáneamente.

Aquí cabe aclarar que el término <verificación> por parte del observador en el experimento descrito, consiste en el envío de un haz de luz que permita registrar el paso del átomo en una o en otra rendija, por lo que de acuerdo a Etienne Klein son estos nuevos fotones los que *interfieren* o *influyen* en el resultado del experimento. Hasta la fecha no se ha podido sortear la influencia del haz de luz sin que, o bien afecte al objeto de estudio (el átomo), o bien no podamos saber por dónde pasó; lo cual se traduce como la imposibilidad de conocer a la vez la posición y el impulso del átomo. Klein resume así el problema:

En resumen, si procedemos de manera que nos permita saber por cuál ranura pasan los electrones, entonces dejaremos de observar interferencias, como si se tratase de otro experimento. Recíprocamente, si observamos interferencias,

la pregunta “¿por cuál ranura pasó el electrón?” Se torna indeterminable (2003, p.26).

Regresando a la exposición del doctor Frank, lo que él reconoce como más desconcertante es que “si medimos o no medimos pasan cosas distintas”, refiriéndose a que al intentar medir la trayectoria del electrón éste cambia su comportamiento y por tanto se hace imposible certificar su trayectoria más que en términos probabilísticos. Para Frank (abiertamente seguidor de Einstein, quien no aceptaba del todo las consecuencias teóricas de la física cuántica) lo anterior no desemboca en la aceptación extensiva de la influencia del observador en lo observado, ni en el condicionamiento del diseño experimental en el tipo de información-realidad). Bruce Rosenblum y Fred Kuttner, comentan al respecto:

Pero la aleatoriedad no era el problema más serio de Einstein con la mecánica cuántica. Lo que incomodaba tanto a Einstein como a Schrödinger, y a más gente hoy, es su aparente negación de la realidad física ordinaria (o lo que quizá sea lo mismo, la necesidad de incluir la elección del observador en la descripción del mundo físico) (2010, p.100).

Por otro lado, de acuerdo con Etienne Klein y también con Rosenblum y Kuttner, Niels Bohr y la escuela de Copenhage sí interpretan como consecuencia que lo que muestra un experimento así es la interacción del objeto de estudio con el aparato macroscópico de medición, y por lo tanto de allí en adelante no se trata de la realidad en sí, sino sólo en relación al observador y sus aparatos de medición. Rosenblum y Kuttner van más allá y reconocen abiertamente que la física cuántica hace inevitable el encuentro con el problema de la *conciencia* humana.

De cualquier manera, en lo que los cinco autores consultados concuerdan, tanto los mexicanos Alejandro Franck y Pedro Miramontes (éste último también aborda el tema en *Río de Tiempo y Agua*), como el francés Etienne Klein y los norteamericanos Rosemblum y Kuttner, es que este tipo de problemas y experimentos atómicos terminan por romper el concepto de *trayectoria* típico de la

física clásica, y por tanto requieren ampliar la concepción mecanicista y lineal de la realidad.

En nuestro caso, nos quedamos con el repaso de ciertos términos que respaldan y representan el extracto de nuestra búsqueda de una noción de complejidad desde la ciencia:

Simultaneidad: en el citado experimento cuántico se refiere a que el átomo puede pasar o estar en dos posiciones a la vez.

Superposición: se menciona que los átomos (y los consecuentes estados de la cadena, véase el caso del gato de Schrodinger en *El Enigma Cuántico*, p.141-168) están “superpuestos”, es decir “abiertos y cerrados”, “vivos y muertos”. Por otro lado la superposición es una característica elemental de las ondas: éstas se pueden <superponer>, como por ejemplo los efectos y direcciones generados en el agua por dos piedras que caen pueden formar a su vez un tercer efecto o dirección mixta resultante del encuentro entre las dos anteriores. “Las ondas comparten, independientemente de la materia que constituya su soporte, el hecho de que tienen la capacidad de superponerse (Klein, 2003, p.47)”. Recordando el inicio de la investigación, los colores, en tanto ondas que se modulan, pueden superponerse y por tanto enviar señales <superpuestas>.

Complementariedad: se refiere a los dos estados posibles de los fenómenos físicos: onda y corpúsculo, pero al mismo tiempo a la imposibilidad de registrarlos juntos en un mismo experimento (caso típico de antagonismo/complementario dicho a la manera de E. Morin). Veamos la explicación de Klein:

La complementariedad explica que los fenómenos físicos no son expresables del todo por la imagen de la onda o por la del corpúsculo. Esas dos representaciones son lógicamente incompatibles, si bien corresponden a diferentes condiciones experimentales (2003).

Con los anteriores enunciados, todo parecería indicar que pudiéramos hacer compatible los principios de *complejidad* de Edgar Morin con la *complejidad* física descrita por los autores de ciencia. Sin embargo, y como veremos en adelante, en

el fondo son conclusiones diferentes porque devienen de procesos de pensamiento y ejercicios diferentes. Así como Morín cita temas de la ciencia pero no crea función científica alguna, los físicos nos explican (más no crean conceptos o planos de inmanencia autónomos) lo que científicamente tiene valor en tanto ecuaciones y operaciones muy específicas. La fórmula moderna de la ecuación de la mecánica cuántica desarrollada por Erwin Schrödinger, por ejemplo, integra la doble variable del recorrido del electrón y funciona sin necesidad de un discurso o conceptualización de la complejidad a la manera de Morin. Esto es, en tanto *función* logra <determinar la indeterminación> presentándola como una ecuación matemática que la alberga y la traduce a probabilidades de una manera muy precisa.

Además, concordamos con Etienne Klein en que la exposición de éstos tópicos en el lenguaje meramente verbal (como en nuestro caso) tiene un dejo de incompleta e imprecisa:

La física cuántica se respalda en un formalismo matemático poderoso, pero muy árido, que resulta imposible trasponer en frases que pertenecen al lenguaje común. De aquí que parezca ambicioso, e incluso ilícito, pretender exponerla únicamente de palabras (2003, p. 15).

Lo anterior nos hace pensar que la *complejidad* para la ciencia se refiere puntualmente al armado de ecuaciones con gran cantidad de variables. O en otros términos, a hacer corresponder distintas funciones.

Por otro lado, regresando al apartado 3.2 y a *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari advierten el detalle de que en la ciencia no se trata de la *relatividad de la verdad*, sino de la *verdad de la relatividad*. Lo que marca un desencuentro en la manera de considerar los procesos, los medios y los modos de pensamiento: el caos determinista es considerado por Pedro Miramontes (por ejemplo) una verdad comprobada. Los experimentos, la precisión de los números, y todo lo que constituye el modo de operación y verificación científico sigue asumiéndose como la vía <real> por algunos autores de dicho ámbito. O en otras palabras, entender la complejidad como correspondencia de funciones entre la

biología y la física, o como salto de funciones lineales a no lineales, etc. Mantiene para el ámbito científico el postulado de que la manera de comprender o verificar lo real es a través de funciones. El uso de <conceptos> en la ciencia tiene poco que ver con los <conceptos> a los que se refieren Deleuze y Guattari. Siguiendo al propio Etienne Klein, en la ciencia:

Y es que, como explica Niels Bohr, el sentido de un concepto sólo puede definirse por medio de un experimento concreto. Sólo este último puede decidir si es o no posible utilizar tal o cual concepto para describir la información obtenida. Los conceptos carecen de sentido en lo absoluto. Su definición es exclusivamente operacional. Para decirlo con otras palabras, no estamos en libertad de utilizar estrictamente un concepto que ha recibido su definición a partir de un experimento concreto con objeto de dar cuenta de cualquier otro experimento (p.30-31).

Ante éste tipo de desencuentros disciplinarios como el uso de términos idénticos pero con distintas implicaciones procesuales (como la palabra *concepto*) que a la larga desembocan en conclusiones bien diferentes, nos parece importante insistir en que la noción de *complejidad* no sólo debe ser tratada como cualidad de los fenómenos empíricos en sí (como lo hacen por ejemplo Pedro Miramontes y Alejandro Frank desde la formación científica); sino también considerar la *complejidad* en tanto reconocimiento de los propios modos y perfiles de acercamiento. Esto es, las diferentes mediaciones, inteligencias y lenguajes con los que podemos o no aproximarnos a los fenómenos.

En este enfoque procesual, por lo tanto, abordar relatos sobre *complejidad* desde algunos autores filosóficos y también científicos, nos sirve justamente para intentar una operación doble y quizá contradictoria: por un lado retomar algunos términos claves que informen el ámbito de la pintura (como por ejemplo el de *superposición* o el de *complementariedad*), y por otro desmarcar la pintura hacia una zona de manipulación de las sensaciones que, siguiendo a Deleuze y Guattari, sólo toca los conceptos desde los perceptos/afectos que se puedan crear <modulando>.

En ése sentido, seguiríamos vinculándonos fundamentalmente a una noción de la *complejidad* como la propuesta por Edgar Morin, la cual implica que términos contrarios como lo cerrado y lo abierto en el fondo son complementarios: una disciplina necesita en cierto sentido cerrarse para poder profundizar tanto como abrirse. Es claro que gracias a la obstinación de analizar y reducir el caos a *funciones* bajo un pensamiento determinista aún de lo indeterminado (como en el caso de la ciencia física) se ha llegado a paraderos únicos que además de la utilidad tecnológica (que es muy importante aunque también cuestionable), aporta incluso nuevas zonas de alusión e información a la filosofía y al arte.

CAPITULO TRES: USO DEL LENGUAJE MODULADO DE LA
PINTURA COMO COMPLEJO CONECTIVO.

3.1. Devenir con el paisaje: la pintura como conexión de multiplicidades o mapa.

La *modulación* como clave de un lenguaje de la pintura que busca recrear lo *complejo* en tanto sensaciones superpuestas, necesita a su vez desenvolverse y alimentarse en una plataforma perceptiva y vivencial, en un ambiente y bajo una edición inevitable de las fuentes a considerar del mismo. Es así como surge nuestra necesidad de conceptualizar el paisaje, o más específicamente, a nosotros deviniendo con el paisaje. Esta última idea ya se adhiere intencionalmente a una perspectiva teórica como la propuesta por Deleuze y Guattari (D y G) en *Rizoma* (1994).

La concepción del mundo como *multiplicidad* o *multiplicidades* conectables tiene sentido en principio como una apertura del pensamiento que desborda los modelos dicotómicos y jerárquicos como el de sujeto/objeto o el consecuente libro (o representación)/mundo. En cambio, la alternativa es contundente: el cuerpo o el sujeto ya constituyen una relación de componentes, una red de líneas o fuerzas que se conecta por lo menos parcialmente con las fuerzas del ambiente generando una red, un tejido de interacciones donde ambos ámbitos se informan, devienen juntos.

Dicho de otra manera, para D y G las unidades de sentido se trasladan de los sujetos y los objetos a las fuerzas e intensidades en abstracto que los afectan, componen o descomponen.

Esta concepción aprovecha en buena medida las ideas del filósofo holandés del siglo XVII Baruch Spinoza. Como el mismo Deleuze aclara en *Spinoza: Filosofía Práctica* (2001), Spinoza fue de los primeros en proponer el problema del cuerpo como modelo desde donde abordar la ética (p. 27-30). Pero el cuerpo allí se considera como algo que escapa a la conciencia que de él tiene su portador, se considera ya como una <relación de composiciones> susceptible de entrar a su vez en relación con el ambiente y con otros cuerpos y transformarse.

Cuando un cuerpo <se encuentra con> otro cuerpo distinto, o una idea con otra idea distinta, sucede o bien que las dos relaciones se componen formando un todo más poderoso, o bien que una de ellas descompone a la otra y destruye la cohesión entre sus partes. En esto constituye lo prodigioso tanto del cuerpo como del espíritu, en estos conjuntos de partes vivientes que se componen, y se descomponen siguiendo leyes complejas. El orden de las causas es así un orden de composición y descomposición que afecta sin límite a la naturaleza entera (2001, p.29).

Por consecuencia, en *Rizoma*, para Deleuze y Guattari el concepto de *multiplicidad* no funciona como adjetivo sino como sustantivo, es decir, no es la suma de elementos generados por crecimientos binarios: "...Uno que se convierte en dos, luego, dos que se convierte en cuatro (1994, p.46)", no se trata de lo múltiple designando una cantidad de unidades sumadas, sino que funciona como intensidades y dimensiones abstractas sin sujeto ni objeto. Lo múltiple como líneas continuas que traspasan las unidades conectándolas en redes.

El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo múltiple. No es el Uno que se convierte en dos, ni tampoco que se convertiría directamente en tres, cuatro o cinco, etc. No es un múltiple que deriva del Uno, ni al que se añadiría el Uno (n más 1). No se compone de unidades sino de dimensiones. (1994, p.46)

Una vez asimilada esta concepción de lo múltiple indiferenciado y continuo cabe preguntarse ¿Por qué la analogía a los rizomas, qué es lo distintivo de esta forma de operar? En principio se trata de hacernos notar la diferencia con el modelo de pensamiento *árbol-raíz* (aunque como se aclara posteriormente ambos modelos no son necesariamente disyuntivos y pueden imbricarse). Para D y G la figura *árbol-raíz* representa el modelo tradicional (en Occidente) del crecimiento genealógico donde se requiere un padre o pivote principal como centro y eje original desde donde se desprenden los "hijos", "múltiplos" o "ideas" derivadas. Es una forma de pensar o proceder que depende de un origen y un centro para organizarse. La analogía está entonces en

equiparar la forma en que crecen las raíces de los árboles: con un tronco principal de donde se desprenden bifurcaciones o *raicillas*.

Del modelo *árbol-raíz* se deriva también el modelo que los autores llaman tipo *raicilla*: se han desprendido del tronco pero aún recurren a su relación jerárquica original, es decir perdura la lógica del crecimiento dicotómico y jerárquico. La idea de un sujeto o cuerpo frente a una serie de objetos diversos, por ejemplo, conformaría un sistema *raicilla*, una falsa multiplicidad en donde se seguiría recurriendo a una dimensión superior o única (el sujeto) desde donde se desprende lo diverso (los objetos). En cambio, lo múltiple-rizomático implica que también se pierda la unidad del sujeto, que éste también desaparezca como tal en la trama de lo múltiple. Las líneas de los hilos de una marioneta enlazándose con las de un sistema nervioso y éstas con las del ambiente serían un buen ejemplo:

Una multiplicidad no tiene sujeto ni objeto, sino tan sólo determinaciones, grandezas, dimensiones, que no pueden crecer sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación crecen pues, mediante la multiplicidad). Los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la voluntad, que se supone es única, de un artista o de un pensador, antes bien a la multiplicidad de las fibras nerviosas que, a su vez, forman otra marioneta, siguiendo otras dimensiones conectadas a las primeras: “Los hilos o los troncos que mueven a las marionetas -llamémosle la trama. Podríamos objetar que su multiplicidad resida en la persona que la proyecta en el texto. Sea; pero sus fibras nerviosas forman a su vez, una trama. Y ellas se sumergen a través de la masa gris, la retícula, hasta lo indiferenciado... El juego se acerca a la pura actividad de los tejedores, aquella que es atribuida por los mitos a las parcas y a los nornes.” Una composición es, precisamente, este crecimiento de las dimensiones en una multiplicidad que cambia inevitablemente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones (1994, p.18).

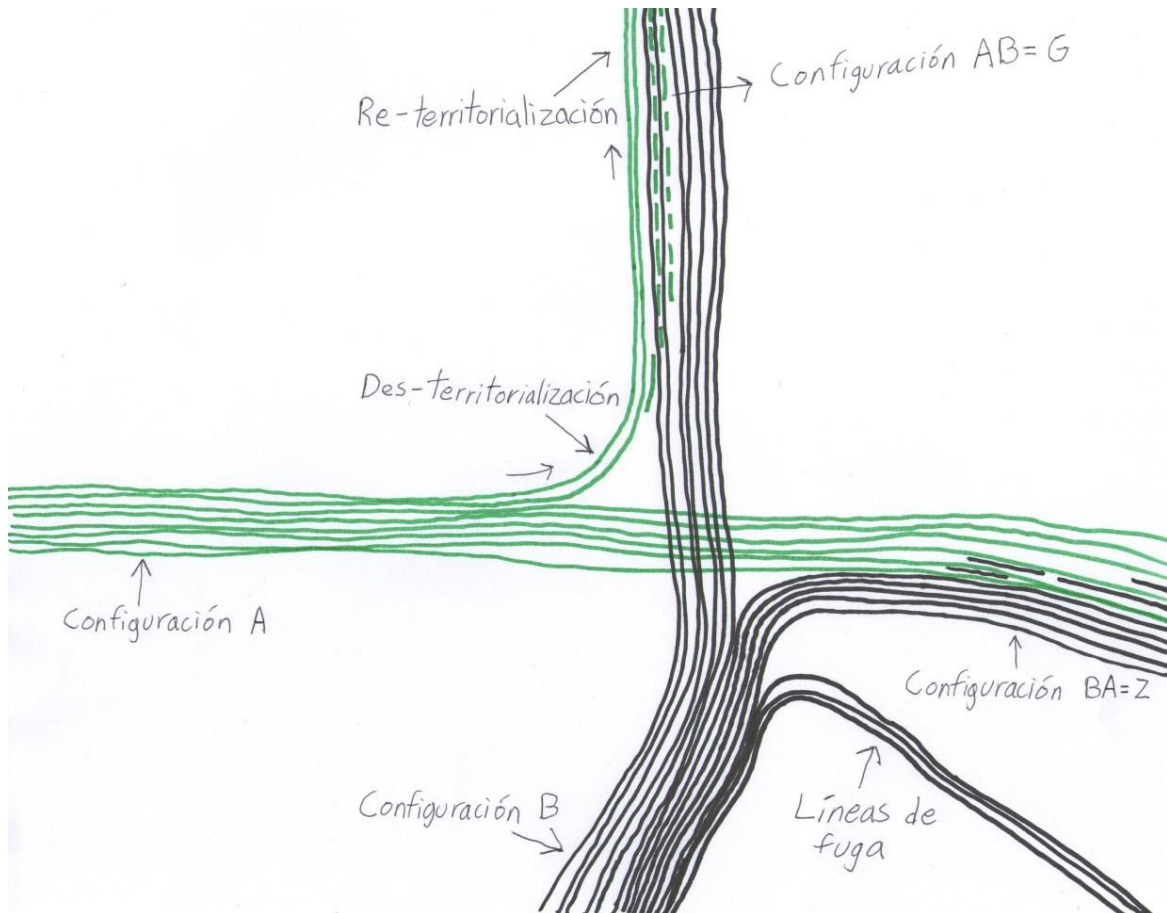
Estas conexiones son descritas posteriormente en tanto líneas de fuga, que son las que pueden *desterritorializar* o *reterritorializar* una configuración o un cuerpo en otro, y es por eso que en el fondo los cuerpos pueden ser vistos como más y como menos que uno, porque su aparente unidad se somete todo el tiempo a los influjos proyectados o <fugados> por otros aparentes interiores y exteriores: “Las multiplicidades se definen por lo externo: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización conforme la cual transforman su naturaleza al conectarse con otras.” Un buen ejemplo de un proceso específico de *desterritorialización* y *reterritorialización* se encuentra en los virus y su reproducción, siguiendo a Deleuze y Guattari:

En ciertas condiciones, un virus puede conectarse a células germinales y el mismo transmitirse como gen-celular de una especie compleja: aún más, podría huir, pasar a las células de otra especie cualquiera no sin llevarse “informaciones genéricas” provenientes del primer huésped (de esta suerte son las investigaciones de Penveniste y Todaro acerca de un virus del tipo C, en su doble conexión con el ADN del babuino y el ADN de ciertas especies de gatos domésticos). Los esquemas de evolución ya no se harían únicamente según modelos de descendencia arborescente, yendo del menos diferenciado al más diferenciado, sino, según un rizoma, actuando de inmediato en lo heterogéneo y saltando de una línea ya diferenciada a otra (1994, p.24).

En consecuencia, en esta concepción que se representa mejor con líneas continuas que convergen o divergen que con puntos o posiciones delimitadas y excluyentes, enfocar o estudiar algo por separado es necesariamente un acto de sustracción, un recorte voluntario:

Lo múltiple hay que hacerlo, no precisamente añadiendo siempre una dimensión superior, antes bien, por el contrario, lo más sencillamente posible a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre $n - 1$ (sólo así es como el uno forma parte de lo múltiple, estando siempre sustraído). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituir; escribir a $n - 1$. (1994, p.14)

A su vez esta acción es definida como un proceso de empoderamiento subjetivo, siguiendo con los autores: ...“La noción de unidad nunca aparece, hasta que se produce en una multiplicidad una toma de poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivación...” (1994, p. 19)



Proponemos este esquema para ilustrar un proceso de *desterritorialización* y *reterritorialización*. Se dibujan las líneas que conforman una configuración A (en verde) y las líneas de una configuración B (negro). Al entrecruzarse algunas de las líneas de A se desprenden y se *reterritorializan* en el flujo de B, y algunas de las líneas de B se *reterritorializan* en A. Sin embargo, la nueva combinación AB produce G; y la nueva combinación BA produce Z. “Cambian su naturaleza al conectarse con otras”.

Así pues, lo provechoso de la concepción rizomática es que finalmente se regresa a pensar la unidad, sólo que, una vez entendido lo múltiple como sustantivo, la unidad surge como un recorte voluntario, como una acotación. Como dicen los autores “Al lector corresponde llegar a la fórmula mágica que todos buscamos. Pluralismo=Monismo, pasando por todos los dualismos que son el enemigo, pero enemigo completamente necesario, el mueble que no cesamos de desplazar” (1994, p.46). Algo similar sucede con la ubicación de los sistemas *árbol-raíz*, al final termina abierta la posibilidad de enlazarlos con los sistemas *rizomas* y con las *raicillas*: no hay dicotomía, no hay exclusión, pero la diferenciación previa siembra las bases para entender ya de otra manera la red de interacciones y tránsitos entre un modelo y otro.

Una composición en su multiplicidad trabaja a la vez forzosamente sobre flujos semióticos, flujos materiales y flujos sociales (independientes de la recuperación que puede hacerse en un corpus teórico o científico). Ya no se está ante una tripartición de un campo de realidad, el mundo, un campo de representación, el libro, y un campo de subjetividad, el autor. Si no que una composición pone en conexión determinadas multiplicidades tomadas en cada uno de estos órdenes... (1994, p. 49).

Esto es importante porque siguiendo lo ya visto en *¿Qué es la filosofía?* (1997) en tanto lo que se busca es el *acontecimiento* y no los *estados de cosas*, la analogía a la forma de los rizomas tiene más que ver con un modo de crecer, de operar o de cambiar (de sobrevolar el caos); que con un estado de cosas que se quiera determinar y fijar. Es por ello que es difícil acercarse a esta concepción si se busca una delimitación del tipo científico donde se requieren unidades-referentes: si la unidad no es el cuerpo-sujeto... Se diría: ¿se trata de átomos? ¿de moléculas? Y si no hay un objeto determinado probablemente quedaría descartado desde el punto de vista científico como un pensamiento <mágico>.

Más que intentar resolver el problema anterior, lo que nos importa retomar aquí es la propuesta de trazado, la forma de operar que D y G nombran como

actividad de hacer *mapa* en vez de hacer *calco*, o en todo caso llevar el *calco* sobre el *mapa*, y no al revés. Esto es, en lugar de reproducir algo a partir de un origen o unidad fundamental (*calco*) se trata de conectar líneas entre lo múltiple sin jerarquías (*mapa*) asumiendo las unidades como acotaciones artificiales (n-1) y las dicotomías como procesos necesarios pero desmontables.

El rizoma es una antigenealogía. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, picadura. Por oposición al grafismo, al dibujo o a la foto, por oposición a los calcos, el rizoma se remite a un mapa que debe producirse, construirse, siempre desmontable, conectable, invertible, modificable, con entradas y salidas múltiples (1994, p.47).

Partimos de esta intención de hacer *mapa* como una manera de abordar el paisaje-entorno y los juegos de desplazamiento, acotación y conexión que pretendemos hacer en él. Ahora bien ¿De qué manera podemos aterrizar los planteamientos de *Rizoma* con el paisaje sensible y concreto en donde habitamos?

3.1.1. La perspectiva de las *ciencias del paisaje*.

Aunque el texto *Rizoma* está lleno de alusiones a formas biológicas y territoriales: rizomas, raíces, madrigueras; los autores apenas y mencionan el término paisaje, en todo caso buscan su propio término: se habla de planicies: “Llamamos *planicie* a toda multiplicidad conectada con otra por tallos subterráneos para formar y extender un rizoma.” (1994, p. 47). Parece ser que los autores deciden mantener con cierto grado de abstracción éste término dada la intención de que pueda funcionar desde lo filosófico hacia lo biológico, lo psicológico e incluso político. Sin embargo, es claro que cuando D y G piensan en el arte, o más específicamente en la pintura, como en el caso de la caracterización que hacen en *¿Qué es la filosofía?* (1997) no dudan que los *perceptos* y *afectos* que consigue capturar Cezanne o Van Gogh tienen que ver con <entrar en el paisaje>.

y es allí donde se generan las zonas de indiscernibilidad entre el sujeto y su ambiente.

Favorablemente para nuestros objetivos, el pensar el paisaje como *multiplicidades* a conectar, no está demasiado lejos de lo que proponen ciertas teorías de las llamadas *Ciencias del Paisaje*, como la *Ecogeografía* y el *Paisaje Integrado*. Luis Cáncer, investigador del Departamento de Geografía y Ordenación del Territorio de la Universidad de Zaragoza, en su artículo titulado *Aproximación crítica a las teorías más representativas de la ciencia del paisaje*, explica retomando a la doctora María de Bolós:

...El estudio del paisaje, o de un lugar o territorio, debería consistir en el análisis de la estructura y funcionamiento de todo el mosaico en conjunto, de su aspecto global (BOLOS, 1992 a), superando los aspectos parciales llevados a cabo por especialistas de las diferentes ciencias (...) En la actualidad, las escuelas paisajísticas más representativas y de mayor predicamento están de acuerdo en este concepto globalizador, síntesis de muy variados elementos, que representa el paisaje. Desde éste punto de vista, sería la devolución de lo disociado (por la compartimentación y superespecialización de las ciencias territoriales) en algo asociado. (Bolós, 1994, citada por Cáncer, 1994, p.2)

Queda claro que el paisaje se considera también aquí como una zona mixta tanto material como teóricamente, lo cual resulta congruente con la noción de flujos híbridos (semióticos, biológicos, sociales) de Deleuze y Guattari.

Posteriormente Luis Cáncer retoma la definición de paisaje de Tricart y Killian y su doctrina *Ecogeográfica*, que implica la relación de la ecología y la geografía, y por tanto la conjunción de factores bióticos, abióticos y antrópicos:

En la doctrina ecogeográfica conviene destacar varios aspectos que interesan a los temas paisajísticos y territoriales en general: En primer lugar, es necesario olvidar esa supuesta separación existente –para

algunos- entre la naturaleza y el hombre. “El hombre, al igual que los restantes seres vivos, es un elemento de la naturaleza, a la cual está unido por múltiples vínculos de interdependencia (...). Así que es parte integrante de los ecosistemas (...). (Tricart y kilian 1982, citados por Cancer 1994, p.21)

De acuerdo con Cancer, la perspectiva ecogeográfica puede ser compatible y complementaria con la teoría de paisaje integrado del geógrafo Francés G. Bertrand, quien propone la siguiente definición:

El paisaje no es la simple suma de elementos geográficos separados sino que es –para una cierta superficie espacial- el resultado de las combinaciones dinámicas, a veces inestables, de elementos físicos, biológicos y antropológicos que, engarzados dialécticamente, hacen del paisaje un cuerpo único e indisoluble en perpetua evolución” (Bertrand, 1968, citado por Cancer, 1994, p. 23).

En suma, para perspectivas como la *ecogeografía* y el *paisaje integrado*, si bien hablar de paisaje no implica necesariamente la ruptura de las relaciones dicotómicas sujeto/objeto o representación/mundo, en términos filosóficos como los de *Rizoma*, sí enfatiza las interrelaciones y la implicación mutua: un espacio dinámico y multifactorial en el que las unidades y lo plural se codeterminan y retroactúan. Como aclara Cancer no se trata sólo de una suma de elementos: “El análisis integrado del paisaje tiene la gran virtud de aproximarse a la complejidad del espacio geográfico, superando la mera visión de suma de elementos yuxtapuestos” (Cancer, 1994, p.24).

Así pues, una vez conceptualizada nuestra relación con el entorno desde *Rizoma*, especialmente por la actividad o la intención de *hacer mapa*. Y desde la *ecogeografía* y el *paisaje integrado*, en tanto el paisaje como un complejo dialéctico y cambiante que nos incluye. En lo sucesivo se intentará aterrizar al campo de las percepciones y sitios visuales específicos que nos introducen ya a

la propuesta práctica: *el uso del lenguaje modulado de la pintura como complejo que recicla y rearma sensaciones-entorno.*

En la página siguiente se muestran distintos registros del paisaje entorno a la estación del metro Atlalilco. Lugar por el que tránsito diariamente. En común, me interesa considerar cada registro como posible campo de relaciones cromáticas a volver a mediar en la pintura. Fila superior: dos fotografías de encuadres con influencia de impresos y productos publicitarios. Fila media: fotografías con toldos y demás construcciones a las afueras de la estación. Fila inferior: fotografías que identifican planos celestes y terrenos baldíos. Todas las fotografías se tomaron en los alrededores próximos a la salida del la estación del metro Atlalilco, sin embargo, el recorrido específico y la elección de encuadres condicionan la posible información semiótica y estética de los registros: inevitablemente se acota y se parcializa lo perceptivo múltiple.



Produciendo juegos relacionados con lo anterior podemos seleccionar y acotar modelos visuales divergentes que sin embargo se encuentran como facetas del mismo lugar. Abajo a la izquierda: portada de una película pornográfica de un puesto a las afueras del metro. Abajo a la derecha: encuadre de un fragmento del cielo tomado desde la misma estación.



Una vez acotados estos encuadres nos interesa estudiarlos como modelos estéticos que ya no se supeditan necesariamente al lugar en donde se recolectaron. Por ejemplo, la sensación que genera un plano celeste nos puede llevar a la recolección de otros planos celestes buscando identificar géneros o tipologías cromáticas. En la página siguiente (mapa 1) se contraponen matices de pieles que aparecen en las portadas de los puestos ambulantes con matices de cielos captados en el sureste de México, en donde crecí. Estas son las líneas de partida de lo que podemos denominar un proceso de *reterritorialización Cancún/Tlalpan*. Arriba y en medio de la página mostramos las principales fuentes cromáticas de la pintura (abajo). Lo que se trata de trasladar a la pintura son las sensaciones generadas en interacción con los motivos (mostrados en las fotografías como apoyo) buscando generar un nuevo bloque híbrido de sensaciones en la pintura.

Mapa 1.



Cancún /Tlalpan, acrílico/tela. 92 x146 cm. 2012

Aun cuando durante la recolección de motivos y atmósferas cromáticas nos desplazemos (presencial o virtualmente) entre zonas más y menos urbanas, no concebimos el paisaje como una dicotomía entre factores <naturales> y factores <artificiales>. Si se presenta en algún momento este tipo de contraste es sólo como parte de un necesario proceso de análisis. Reconocemos posibles tendencias de acuerdo al ámbito de donde provengan las imágenes, pero no estados puros-excluyentes. De acuerdo a la perspectiva ecogeográfica tratada, el paisaje es un conjunto de factores bióticos, abióticos y antrópicos en interacción: incluso en los mares lejanos a las ciudades, influyen consecuencias de lo antrópico como la alteración del PH del agua; los anuncios publicitarios en las ciudades son matizados por capas de tierra, polvo o humedad del ambiente.

3.1.2. La *reterritorialización* como *remediación*.

Los procesos de *reterritorialización* cromática y formal en la pintura que proponemos se pueden entender en tanto dos o más acotaciones se encuentran y se combinan produciendo una nueva configuración distinta aunque parcialmente parecida. Más, la *reterritorialización* se produce también considerando el traspaso de un medio a otro. Dicho de otra manera, en la sucesión de mediaciones de las imágenes: de la experiencia perceptiva directa a la fotografía y sus derivados, y de éstos a la pintura (la secuencia puede invertirse y retroactuar). Cada fase dista de ser pasiva y opera su propia recreación del espacio.

En éste sentido nuestra aplicación del concepto *reterritorialización* se efectúa en la pintura conscientes del problema de la *remediación*, término ubicado en la teoría de los medios de Arjen Mulder; quién considera la *remediación* como un proceso indispensable en la construcción del sentido de cada medio en relación a su medio anterior. Por ejemplo:

The content of photography is the old medium of painting, but conversely the content of painting since 1839 is, to a substantial degree, photography. All postphotographic painting confronts its direct descendant. There is two-way traffic- an exchange wich has been called "remediation". Remediaton is a depiction or imitation of one medium in another (Mulder, 2000, p.59).

El contenido de la fotografía es la pintura antigua, pero a su vez el contenido de la pintura desde 1839 es, en grado substancial, la fotografía. Toda la pintura posterior a la invención de la fotografía confronta sus consecuencias. Es un tráfico en dos sentidos, un intercambio llamado "remediación". La *remediación* es la representación o imitación de un medio en otro (traducción mía) (2000, p.59).

Ahora bien, más que la imitación, en este caso se asume el replanteamiento o la re-construcción del espacio cromático generado por un medio en otro que requiere identificarse pero también diferenciarse respecto al anterior. Pues como el mismo Mulder dice (2000, p.53), la pintura (como la fotografía) no sólo representa o imita neutralmente, sino que tiene que crear un espacio y una sensación a partir de sus propias herramientas y condiciones materiales (en éste punto compatible con la

definición de la pintura de Deleuze en tanto produce analogía por modulación, y no por transporte de similitud).

A continuación presentaremos un caso de *remediación* en el que un impreso publicitario del periódico (p. 74, arriba) se replantea en la pintura titulada *Hot cel* (p.74 abajo), pero ésta sólo retoma las generalidades de la paleta reconstruyendo una atmósfera cromática. En el tránsito del impreso a la pintura se pierde la información gráfica y figurativa del anuncio, volviéndose más un ejercicio de gesto y composición cromática abstracta que una copia pintada del anuncio.

Como lo planteó el expresionismo abstracto al usar la pintura diferenciándose radicalmente de la representación fotográfica, la *remediación* efectúa una dialéctica entre los medios no sólo por el posible parecido o aspecto común, sino también por las zonas de diferenciación y alejamiento. Lo que intentamos explorar en *Hot cel* son las zonas intermedias que permite la *modulación*: la reminiscencia o el parecido cromático con el anuncio, simultáneo a una distancia estratégica y mediática.



Hot cel, acrílico/tela, 55.5 x 45.5 cm. 2012

3.2. Aterrizaje en un contexto cultural contemporáneo.

Las teorías del paisaje retomadas del artículo de Luis Cancer nos aportan la concepción de un tablero, de una plataforma con interrelaciones que constituyen una noción cambiante e incluyente del paisaje. *Rizoma* de Deleuze y Guattari nos aporta no sólo una concepción más radical de flujos mixtos y múltiples sino un posible juego, algo que hacer sobre el tablero: conectar, acotar, componer y descomponer.

Pero en nuestro caso el tablero y el juego desembocan en la pintura, por lo que los distintos <flujos> y <fuerzas> en abstracto descritos por D y G, aún si se consiguen atraer al área de la pintura, se tienen a su vez que acotar a su ámbito social inevitable: la cultura, las imágenes y sus sentidos. Es por ello que consideramos imprescindible abordar el siguiente cuestionamiento ¿De qué manera posicionamos nuestro ejercicio pictórico-conectivo con el contexto cultural contemporáneo?

Partimos de una primera aproximación: la omnipresencia y saturación de imágenes intencionadas en las calles y escenarios de la ciudad en donde vivimos.

El crítico de arte contemporáneo Nicolás Bourriaud, en su texto *Postproducción* (2009) establece el recuento de algunos de los principales artistas contemporáneos que <postproducen>, esto es, asumen que las imágenes y sus roles o significados están siempre en relación con un contexto y un imaginario de producción ya dado, por lo cual eligen abordar directamente esa dialéctica en vez de trabajar con <materias primas>. Bourriaud explica refiriéndose a la obra de Pierre Joseph:

Nuestras vidas se desarrollan ante un fondo cambiante de imágenes, en medio de flujos de información que envuelven a la vida cotidiana. Toneladas de imágenes son formateadas como productos o destinadas a hacer que se vendan otros objetos; hay masas de información que circulan. El proyecto artístico de Pierre Joseph consiste en inscribir un

sentido en ese entorno; no se trata de una enésima postura crítica, sino de una práctica productiva análoga a la de quien se orienta en una red, establece un itinerario o surfea sobre ruedas. En primer lugar, trata sobre las condiciones de aparición y funcionamiento de las imágenes, partiendo del postulado de que en adelante estamos en el interior de una inmensa zona-imagen y ya no frente a las imágenes; el arte no es un espectáculo más, sino un ejercicio de recorte. Joseph desarrolla una relación lúdica instrumental con las formas, que manipula, contrasta o adapta a nuevos usos, estableciendo diferentes procesos de reactivación (2009, p.79).

Pensamos que efectivamente es necesario tomar en cuenta que las imágenes se miran en relación a otras y concordamos con Bourriaud en cuanto a que vivir, sobretodo en una ciudad, es estar casi todo el tiempo enfrentándose a tramas de imágenes, a propagandas, publicidades, modas, modos (porque también afecta las maneras de comportarse y manifestarse de los individuos, etc.). Por lo que más que partir desde cero o pensar en hacer imágenes <nuevas> es provechoso pensar en hacer un ejercicio de edición o reorganización de flujos visuales circundantes.

Por otro lado, en cuanto a la estrategia general planteada por Bourriaud en *Postproducción* y en su texto antecedente *Estética relacional*, nos parece que bien podría ser considerada divergente e incluso incompatible con la preocupación por la pintura en sí misma y autónoma. En cambio, se plantea la necesidad de enmarcar el contexto, no necesariamente del arte, sino de la producción y consumo de imágenes en general, para entonces si darle un sentido al arte como una edición o intento de reprogramación de dicho contexto o por lo menos de alguna de sus direcciones.

Sin embargo, de acuerdo con Katya Mandoki y su *Prosaica* (2006), tanto la postura del “arte por el arte” (discurso de autonomía) como la de un “arte comprometido” (que no es necesariamente la misma que la de Bourriaud pero si le siembra un precedente fundamental) no son tan disyuntivas en tanto de cualquier manera el arte sólo es considerado o rechazado como tal dependiendo de su

correlato o negociación social particular. Mandoki llama a este falso antagonismo como “el mito de la oposición arte/realidad y estética/vida cotidiana” (2006, p.26):

En el primer caso, el arte podía permitirse la total disociación de la realidad, mientras que en el segundo debía buscar los medios no sólo para vincularse a ella sino para transformarla. Ambas posturas resultan hoy igualmente ingenuas, pues el arte es y ha sido siempre un producto social y emerge directamente de la sociedad, por más elitista que sea. Hay invariablemente un compromiso social, aun en esa teología del “arte por el arte” donde el compromiso es no comprometerse con ciertos grupos, y por ende, permanecer tácitamente comprometido con otros (p.26 y 27)

Ahora bien, aterrizando a un episodio particular de la historia del arte, en *Arte desde 1900* (2004, pp.385-390) se plantea que en 1952-1955 el *Independent Group*, un equipo de artistas, críticos de arte y arquitectura, comenzaron a cuestionarse el contraste o la disolución entre las imágenes provenientes de las esferas de las llamadas bellas artes y las imágenes provenientes de los medios masivos y la cultura popular (noticias, descubrimientos científicos, publicidad). Diseñaban exposiciones donde convivían posters de Picasso y otros artistas de las vanguardias, con ampliaciones de fotografías científicas, publicidad y otros impresos. Además de ser el antecedente inmediato del arte Pop, a nuestro juicio lo anterior sembró un cuestionamiento influyente en casi todas las manifestaciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX. La cuestión de que el arte tenía que enfrentar o sortear de una u otra forma el contexto de producción de imágenes, que ya superaba en sus efectos, los terrenos y alcances del llamado arte. Refiriéndose a las exposiciones del *Independent Group* como <*Growth and Form*> (crecimiento y forma) o <*Parallel of Life and Art*> (paralelo entre la vida y el arte) *Arte desde 1900* plantea: “Implicaban que la ciencia y la tecnología habían tenido un impacto en la sociedad, la cultura, y de hecho, en el arte, mucho mayor que el del arte en sí” (2006, p.387).

A pesar de lo anterior, no consideramos necesaria la disyunción entre la apuesta por la <autonomía> de la pintura con la de la <posproducción> o

<reprogramación> de imágenes circundantes, sino al contrario, consideramos la posibilidad y la necesidad de revolver ambas líneas. Nuestro propósito es explorar la imbricación de imágenes recicladas de la percepción cotidiana de la ciudad, con procesos de remediación en la pintura que asuman su interés por la propia construcción del medio en tanto capas de color, densidades y contraposiciones formales.

Por otro lado, en cuanto al <ejercicio de recorte> propuesto por Bourriaud, parece funcionar como aplicación al mundo de las imágenes de la idea ya expuesta en el apartado 3.1, de enfocar algo entre lo múltiple sólo a través de un n-1, a través de una sustracción (*Rizoma*, 1994). Por lo que la *postproducción* como estrategia puede constituir un ejemplo y un antecedente de traslado y asimilación de conceptos deleuzianos.

3.2.1. La necesidad de educar las *emociones estéticas* siguiendo a Chantall Maillard.

Para otros autores como Chantall Maillard, la sobreproducción de imágenes y sus usos comerciales no sólo presentan un punto de partida o un contexto de producción ya dado, sino que implican la síntesis, la trivialización y la reducción generalizada a las formas Kitsch de la cultura.

La distinción que hace Chantall Maillard en el apartado *Emociones estéticas* de *Contra el Arte* (2009, pp.64-65) entre el placer <estético> que generan las *representaciones* comparadas con las *emociones ordinarias* (las que ocurren en la vida cotidiana) tiene cabida en esta situación de posible omnipresencia o sobre explotación de las imágenes circundantes.

Una primera contextualización importante para entender la postura de Maillard la encontramos en el apartado sobre kitsch y globalización (p. 19-39). Allí Maillard se posiciona claramente en la necesidad de recuperar decisión en cuanto a por qué y cómo emocionarnos. Esto implica depurar los sentidos frente a la

estandarización sintética que produce el kitsch como <arma> o estrategia visual del mercado-imperio globalizante: “Entiendo la cultura de la globalización como una cultura Kitsch. Una cultura que lo fagocita todo y lo devuelve empequeñecido, degradado, trivializado. Se adueña de las formas y las devuelve simplificadas, estereotipadas, serializadas” (Maillard, 2009, p.34). Y posteriormente sentencia: “Aprendemos a reír de lo que hay que reírse, a llorar por lo que hay que llorar. Delegamos nuestra capacidad de emocionarnos” (2009, p.35).

Lo anterior deja clara la inconformidad de Maillard con el uso de las imágenes orientadas ideológica o mercado-lógicamente a través del Kitsch, digamos en una dimensión de uso ordinario de la estética. Pero ¿qué pasa con las imágenes en tanto estetizadas por la representación del llamado arte? Para seguir la argumentación entremos de lleno al apartado *Emociones estéticas o ¿por qué vamos al cine a llorar* (2009, p.61-71). Allí se plantea que “vamos al cine a llorar” porque las emociones, cuando son estetizadas, son placenteras independientemente de su valor moral (claro ejemplo el del éxito de las películas de acción violenta, terror, etc.).

...En conseguir este placer consiste el arte de la representación. La emoción es la materia prima con que el autor trabaja. Propone una trama en la que el espectador es invitado a participar. El placer que hallamos en dicho juego es placer de la representación propiamente dicho. Llamar a esto <placer estético> es una opción, conveniente si adoptamos la etimología de la palabra “estético”, puesto que aisthesis significa “sensibilidad” y que las emociones son nodos, o modulaciones, de la sensibilidad. (Maillard, 2009, p.66)

Pero para Maillard el riesgo está en que es fácil (al menos para un espectador desprevenido) confundir este placer <estético> de la representación (ejemplificada por el teatro y posteriormente por el cine) con el de las emociones ordinarias de la vida cotidiana.

La confusión entre las emociones ordinarias de las que “trata” la obra, es decir, que son el contenido de la misma, y el placer propiamente estético que es

placer de la representación o recepción de la obra misma, lleva a menudo a graves errores de interpretación (2009, p.67).

Una vez hecha esta distinción entre las *emociones ordinarias* y las *representadas* y el consiguiente riesgo de que se manipule al espectador con “malas artes” (pone el ejemplo de las dictaduras que *convencen* con medios estéticos a sus súbditos de cometer crímenes), la autora pasa a aclarar que por su parte el *arte*, especialmente el contemporáneo, no necesariamente tiene el propósito de satisfacer el placer de las emociones estéticas: “Está claro que las expectativas de una satisfacción emocional en la recepción de la mayor parte de los productos del arte contemporáneo han de verse frustradas. La obra contemporánea, en su mayor parte, ya no “trata de” emociones, sino de conceptos. El referente ya no es emocional, sino conceptual.”

De esta manera Maillard señala, por un lado, la necesidad de educarnos como espectadores para poder discriminar y no engancharnos ideológicamente por artilugios estéticos; pero por otro lado, desprende al arte de su dimensión emocional-estética y lo acerca a su dimensión conceptual.

Si bien estamos en principio de acuerdo con Maillard, nuestra investigación plantea más bien la necesidad de no desmarcar los conceptos de lo estético o emocional, sino precisamente de modular las emociones estéticas hacía lo entretejido. Coincidiendo con Maillard en la pertinencia de orientar las emociones hacia su complejidad o su relatividad, en vez de a su reducción ideológica o Kitsch; pensamos que no conviene dejar de lado el aspecto estético en el sentido de ser capaz de emocionar o sentir, pues al menos en el caso de la pintura y derivados, es bien sabido que él o los conceptos se engarzan directamente con la forma de presentar o emitir la *aisthesis*. Recordemos que por otro lado, para D y G el arte crea *perceptos* y *afectos*, o en todo caso *perceptos/afectos* de conceptos, pero no conceptos puros.

Por otro lado, consideramos importante responder activamente a los estímulos de las imágenes que consumimos en el habitar ordinario del paisaje, y

que utilizan evidentemente estrategias estéticas. Como diría Katya Mandoki en su *Prosaica* (2006), la telaraña que tiende la estética sigue atrapando y conduciendo mirandas.

Ahora bien, si el factor estético omnipresente puede resultar fácil de aceptar y ejemplificar, en nuestra investigación práctica desembocamos en una pregunta más específica de la pintura: ¿Es posible hacer encuentros y generar interfaces entre la actividad de reciclar y readaptar fuentes codificadas (*postproducción*), y la creación de bloques de sensaciones indiscernibles (captura y emisión de fuerzas en abstracto)?

A continuación, en el mapa 2, presentaremos ejemplos de imágenes Kitsch en el sentido que plantea Maillard (p.82): apuntan a formas tipificadas y sintéticas que dirigen la reacción emotiva consecuente. Página siguiente, arriba: enternécete. Abajo: excítate. En medio a la derecha: espanto o humor necrófilo. Buscando imágenes divergentes a los productos Kitsch, acotamos dentro del paisaje cotidiano superficies que en principio son producidas con intención meramente utilitaria, como los suelos pavimentados de la ciudad, y sin embargo adquieren aquí un sentido estético en tanto momentos de neutralización de la información gráfica y surgimiento del gris como atmósfera pictórica (p.83).

Mapa 2.





Aquí cabe aclarar que no pretendemos estudiar los efectos emotivos de las imágenes (mapa 2) desde una perspectiva psicológica. Lo que nos proponemos es mapear los <modelos estéticos> que pueden generar emociones más o menos codificadas para posteriormente entretejerlos en la pintura a través de su imbricación o su comparación con otros modelos contrarios o divergentes. En la p.82, las tres imágenes presentan formas diferentes, sin embargo, comparten la estrategia general del exceso y la claridad del mensaje; en cambio, interpretamos las fotografías del pavimento (p.83) como un modelo más cercano a la contemplación de cualidades tonales o texturales en abstracto.

En cuanto a los límites entre lo estético y lo psicológico, nos apoyamos en uno de los episodios de la *Prosaica* de Katya Mandoki (2006), donde precisamente aborda lo que llama <miedo al psicologismo> como uno de los tantos miedos o problemas de demarcación de la estética. La autora reconoce que ambas disciplinas se tocan al tratar los sentimientos y las emociones, pero desmarca a la estética en tanto se ocupa más de los mecanismos o estrategias que los producen que de su tipificación o clasificación.

(...) para exorcizar el miedo al psicologismo, la estética debe dejar de preocuparse por cualificar los efectos emotivos generados por las estrategias estéticas. No es que tales efectos carezcan de importancia, la tienen, pero a la estética no le interesa tanto la especificidad de tales efectos, pues varían d una persona a otra, como los medios y las condiciones desde las que se producen y la aptitud del sujeto de generarlos y de vivenciarlos. En síntesis, podemos sortear el miedo al psicologismo si nos ocupamos, como propio de la estética, de los mecanismos o procesos de producción de efectos emotivos, y le dejamos a los psicólogos la naturaleza o tipificación de tales emociones (2006, p.56)

Ubicándonos en un enfoque estético como el que plantea Mandoki, aún queda aclarar que no sólo no intentamos clasificar las emociones consecuentes de las imágenes, sino que justamente nos interesa explorar la posibilidad de trasladar las percepciones estéticas recolectadas en la ciudad a zonas de modulación pictórica que desborden la articulación verbal de adjetivos disyuntivos.

Al respecto, Mandoki advierte cómo las categorías estéticas y sus posibles efectos emotivos son relativos y no siempre siguen la lógica kantiana:

Este nudo entre la teoría estética y la psicología se enreda más en cuanto se plantea la estética en términos de sus efectos emotivos. Kant, por ejemplo, habla de los efectos de placer y dolor como relevantes a la estética. Se habla de lo cómico como causa de risa, de lo trágico como causa de piedad y compasión, lo sublime de asombro y pasmo, lo grotesco de disgusto. Pero lo trágico puede provocar risa y lo cómico tristeza, lo sublime horror y lo grotesco placer. La clasificación de los efectos emotivos efectivamente incumbe a la psicología, no a la estética. A la estética le incumben los procesos para generar tales efectos, no la cualidad o naturaleza de tales efectos (2006, p.56).

Así pues continuaremos conectando fuentes y modelos visuales sin pretender hacer una tipología completa y unívoca de los efectos emotivos que generan, en todo caso se mencionan como puntos de partida que serán sometidos a la *remediación* y a la *reterritorialización* en la pintura buscando generar otros sentidos y sensaciones emergentes.

Retomando un modelo o punto de partida del apartado anterior (mapa 1), nos parece que la acotación de planos celestes en el paisaje cotidiano constituye una posibilidad de observación de atmósferas cromáticas espontáneas. Más, por otro lado, algunas de estas fases atmosféricas se han codificado culturalmente como modelos cargados de alusiones: *bienestar*, *divinidad*, *inmensidad*; lo *bello* o lo *natural* como un sueño al que se aspira desde la urbe. Por mencionar algunas de sus posibles codificaciones tan usadas por la publicidad como por las artes plásticas en general.

Abajo: publicidad de un hotel registrada en la ciudad de México. La selección de este tipo de imágenes también ejemplifica cómo el paisaje de una ciudad se nutre o contamina virtualmente de imágenes de otros lugares. Los azules del cielo, el mar y la alberca, parecen presentarse como señales importantes de atracción. El color (en éste caso el azul) es utilizado desde las convenciones culturales. Por otro lado, podemos pensar el color desde las sensaciones particulares no adjetivables. Más aún, lo podemos pensar en términos físicos como un episodio en el espectro de ondas de luz/color.



A continuación, en la obra titulada *Centro*, seguiremos explorando la doble posibilidad estética/semiótica de un modelo celeste, pero aterrizando en la modulación de matices más y menos azules y su eventual contaminación por otros referentes. Para efectuar estos desplazamientos cromáticos, el proceso inicial de la pintura se concreta fondeando con una paleta divergente y contrapuesta a los azules: retomamos las relaciones cromáticas de una pintura veneciana de Tiepolo (sin copiar el aspecto figurativo pero sí el color distribuido grosso modo en el espacio) con la finalidad de partir de una atmósfera cálida de ocre y naranjas que funcionen como posibles neutralizaciones o contrapuntos de los azules futuros. Posteriormente, ya secas las manchas de colores cálidos, se superpusieron matices y manchas apoyándonos en fotografías del plano celeste. Finalmente, se amalgamó lo anterior con áreas de trazos rosáceos y neutros cuyos matices se obtienen de pieles del periódico y de revistas pornográficas.

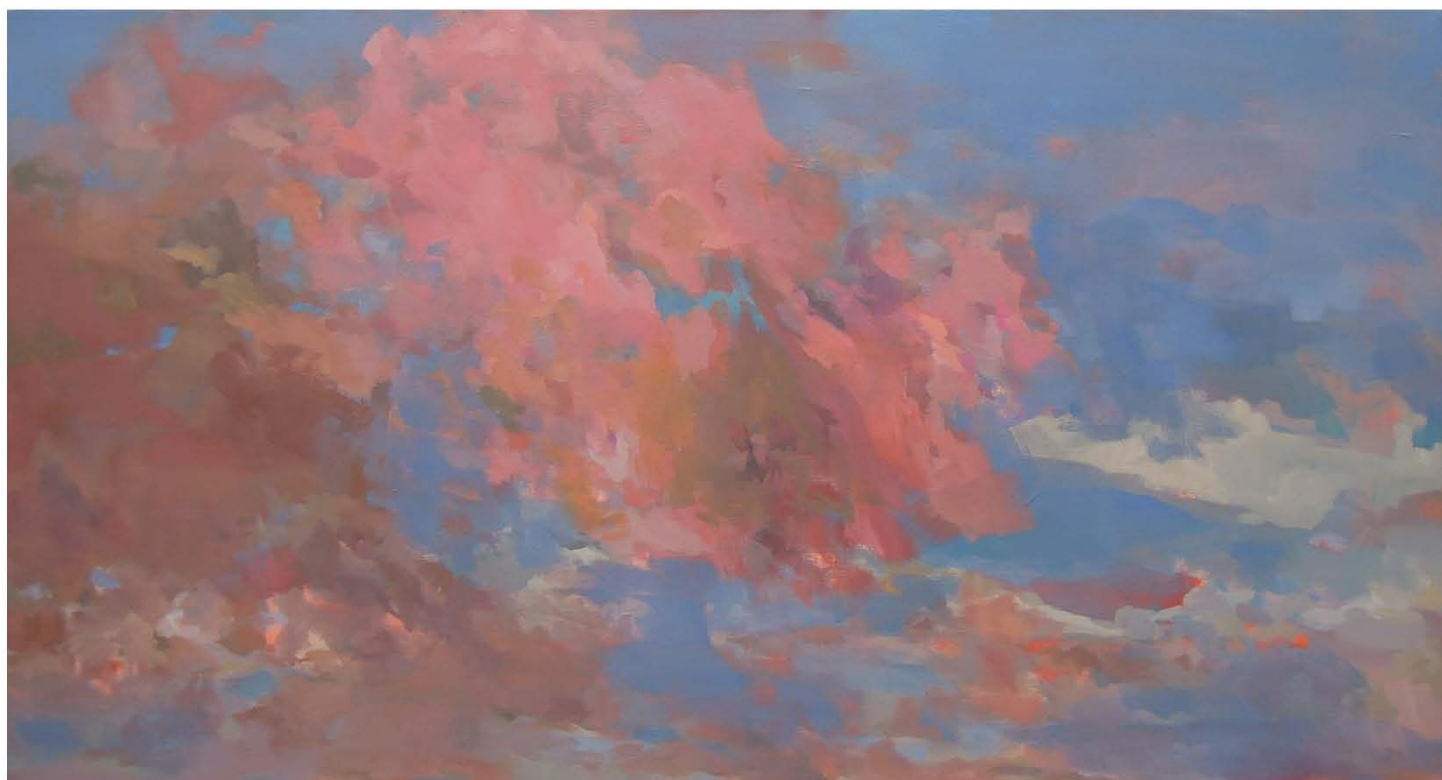
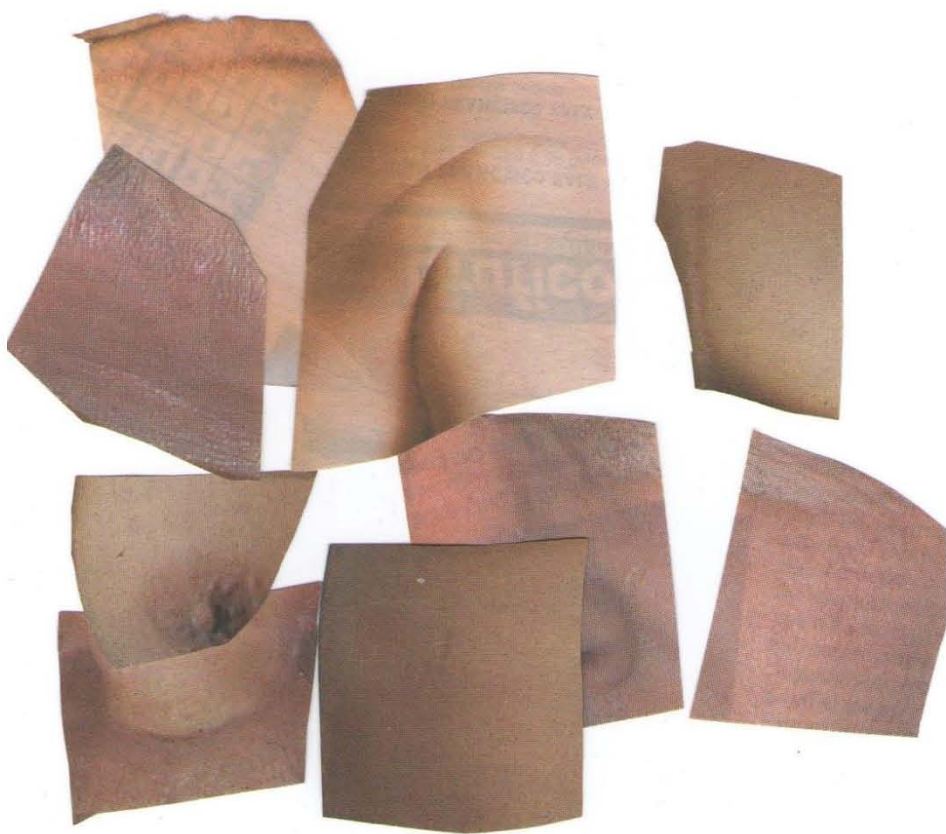
En retrospectiva, podemos concluir que el objetivo general de esta superposición de etapas de mancha-color con distintas fuentes de partida, fue recrear la sensación de un espacio celeste pero insertando otros matices y referentes de tal manera que la convención del cielo como algo limpio y puro se contradiga. En otros términos, tratamos de generar una sensación compuesta entre lo tipificado como sublime-evanescente del cielo y lo tipificado como carnal e incluso sucio proveniente de las pieles y órganos. La *reterritorialización* puede considerarse también como una suerte de contaminación: la incorporación de elementos ajenos que modifican el todo al recolocarse en él (pudiéndolo destruir). Pero también, en términos estéticos, implica la re-experimentación del paisaje como un tejido donde asimilar distintos factores sensoriales imbricados. Una misma atmósfera con distintos gradientes: ni una dicotomía pura ni una indiferenciación total.

Página siguiente, arriba: imagen de *El banquete de Cleopátra*, de G. Battista Tiepolo; en medio y abajo: acotación fotográfica de cielos tomados en la ciudad de México.

Página 89, arriba: agrupación de recortes de pieles impresas en el periódico; abajo: registro del resultado de la obra *Centro*.

Mapa 3. Fuentes que intervienen en el proceso de *Centro*





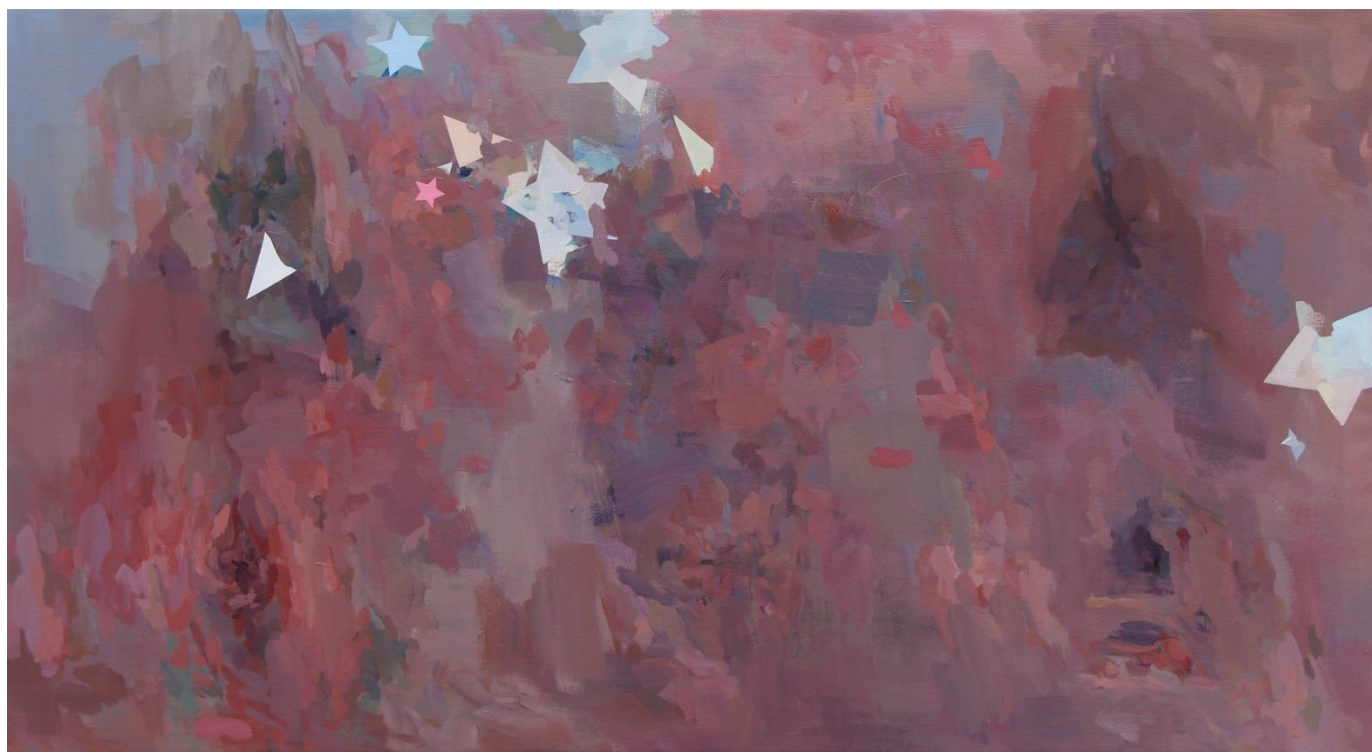
Centro. Acrílico/tela, 65 x 126cm. 2012

Desarrollando los procesos de combinación de los motivos piel/cielo expuestos en las obras Centro (mapa 3) y Cancún/Tlalpan (mapa 1), se realizó un siguiente lienzo (*Tejido anal stars*, p.91) pensando en que las zonas de azules/cielo se sustituyeran por completo por la expansión de los matices neutros de las manchas/piel. Es decir, eliminamos el referente celeste pero capturamos algunas de sus líneas o aspectos y los reterritorializamos en el proceso pictórico del referente órgano-piel: éstas líneas pueden describirse como el aspecto expansivo que sirve de fondo o área global, como lo hace el cielo en el fondo del paisaje.

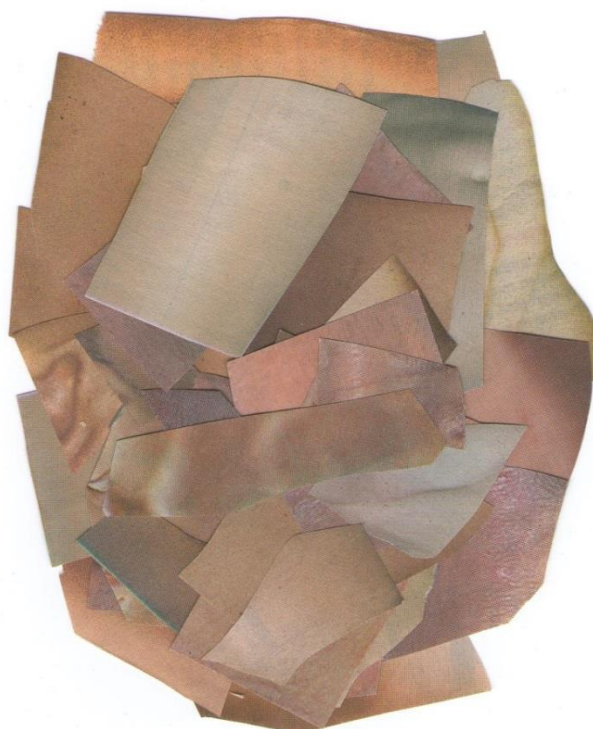
Los objetivos particulares de *Tejido anal stars* son:

- Reconstruir un bloque de sensaciones a partir de la observación de pieles impresas en periódicos y revistas.
- Generar un desplazamiento entre zonas de abstracción y zonas con reminiscencia figurativa.
- Insertar las estrellas como forma reconocible y emotivamente codificada (adorno enternecedor, *kitsch*, etc.) en contraposición con el entramado de manchas que remiten a la piel pero sólo en tanto tejido de transiciones graduales y neutras de color.
- Contraponer en términos compositivos una organización simétrica: cuatro focos de tonos oscuros distribuidos regularmente (los que insinúan anos); con la distribución asimétrica de las estrellas y las manchas de tonos medios distribuidas espontáneamente.

Página siguiente (mapa 4), arriba: registro de la pintura *Tejido anal stars*. Abajo a la izquierda: calcomanías con formas de estrellas encontradas en una papelería. Abajo a la derecha: tejido rearmado a partir de recortes de piel impresa en los periódicos.



Tejido anal/stars. Acrílico/tela, 103 x 186 cm. 2013.

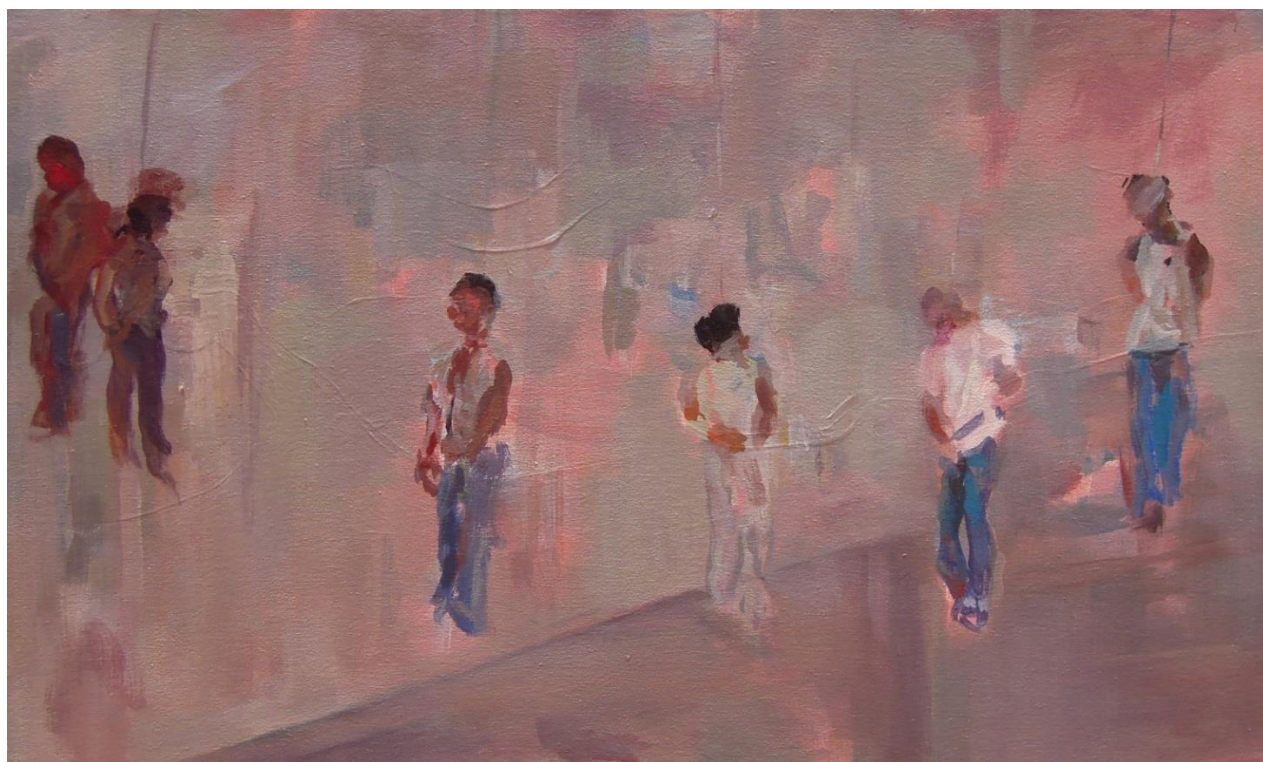


En las obras anteriores, llevamos fuentes y experiencias perceptivas divergentes a relacionarse en un mismo lienzo. A continuación, probaremos un proceso diferente: elegimos también dos acotaciones divergentes, pero en lugar de mezclarlas entre sí, cada una se remedia y se edita en su propio soporte y luego se comparan los resultados.

La primera acotación es una portada del periódico (abajo). La elegimos como ejemplo de un modelo de atracción mórbido, pero sobre todo por una particularidad: nos parece que más allá del mensaje gráfico, la imagen aprovecha la atmosfera grisácea del puente y de la ciudad para generar un escenario urbano decadente y apocalíptico.



La otra acotación se efectuó en un área del mar Caribe, donde realicé varios estudios y acuarelas en interacción directa con el paisaje. En la página siguiente se comparan ambas obras: *Puente* (partiendo de la portada del periódico) y *Superficie* (partiendo de la visión directa del mar). Lo que nos interesa de la comparación es cómo a pesar de partir de fuentes y procesos semiótico-estéticos diferentes, el filtro subjetivo que da importancia a los tratamientos atmosféricos parece acercar el umbral de las imágenes.



Puente, acrílico sobre tela. 45.5 x 76 cm. 2012.



Superficie, acuarela sobre papel. 50 x 70 cm. 2012

3.3. Complejidad dialógica en la pintura: entre el azar y la organización, entre el cliché y el hecho pictórico.

Con el propósito de aterrizar los *principios de complejidad* de Edgar Morin (apartado 2.1) en el campo de la pintura y nuestro proceso creativo, nos apoyaremos una vez más en el texto titulado *Pintura, el concepto de diagrama* (2007) de Gilles Deleuze, siendo éste nuestro principal fundamento teórico para una definición de la pintura conectable con el pensamiento complejo.

La primera conexión que haremos consiste en situar también en la pintura las relaciones ambivalentes entre el caos y el orden, el binomio desintegración/organización que parece regir el universo de acuerdo con la física retomada por Edgar Morin. En efecto, la primera idea que Gilles Deleuze atisba en cuanto a la pintura (la de Turner, Cezanne, Bacon) es la de su necesario acercamiento a la catástrofe. Catástrofe no narrativa ni descriptiva, no por el motivo o tema, sino catástrofe como proceso creativo que roza el caos al mismo tiempo que se organiza para devenir en <hecho pictórico>.

Para la mejor comprensión de lo anterior desglosemos los tres momentos que Deleuze reconoce partiendo especialmente del proceso de Paul Cezanne: al primero lo llama de *abismo inicial*, considerándolo como un momento aún pre pictórico. Se refiere al enfrentamiento con los múltiples datos que preexisten o ya están dados:

Diría que mi primer momento, la dimensión pre-pictórica, es el mundo de los datos. ¿Qué es lo que está dado? Mi pregunta se vuelve entonces más precisa: ¿qué está dado sobre la tela antes de que la pintura comience? (2007, p.52)

Esto se aclara posteriormente cuando se refiere a la falsa objetividad de la concepción de la tela <blanca> aún sin pintar: “Hay una página blanca objetivamente –es decir, una falsa objetividad para el tercero que mira-, pero vuestra propia página está atestada, está completamente atestada...” Y

posteriormente haciendo comparación con la escritura: “De modo que escribir será fundamentalmente borrar, será fundamentalmente suprimir” (2007, p.53).

Ciertamente lo que Deleuze señala aquí va más allá de la tela y la pintura como materiales, y está ligado a la concepción rizomática ya tratada en el apartado 3.1: lo uno se acota en lo múltiple a través de la fórmula $n-1$, una operación de resta que implica a su vez un empoderamiento subjetivo (un agente que haga la sustracción). Así mismo se complementa con el planteamiento del libro (en este caso la pintura) no como un interior cerrado o un calco-imagen del mundo, sino como mecanismo conectivo que se compone de vínculos al exterior.

En la pintura, lo que ya está dado y se trataría de borrar o limpiar serían los llamados clichés (cualquier motivo sería un cliché en tanto dato-dado). Es aquí donde entra el segundo momento: el de caos-germen, también llamado *diagrama*. Este momento es quizá el clave en tanto se trata de generar una zona de caos y remoción de datos, pero al mismo tiempo sembrar las fuerzas y temperamentos del cuadro, las posibilidades de hecho. En términos de *Rizoma* podríamos hablar de la realización del *mapa* en vez del *calco*.

El cliché es el dato, lo que está dado. Dado en la cabeza, dado en la calle, dado en la percepción, dado por todas partes. Ven entonces que el diagrama interviene como lo que va a remover el cliché para que la pintura salga. (2007, p.60)

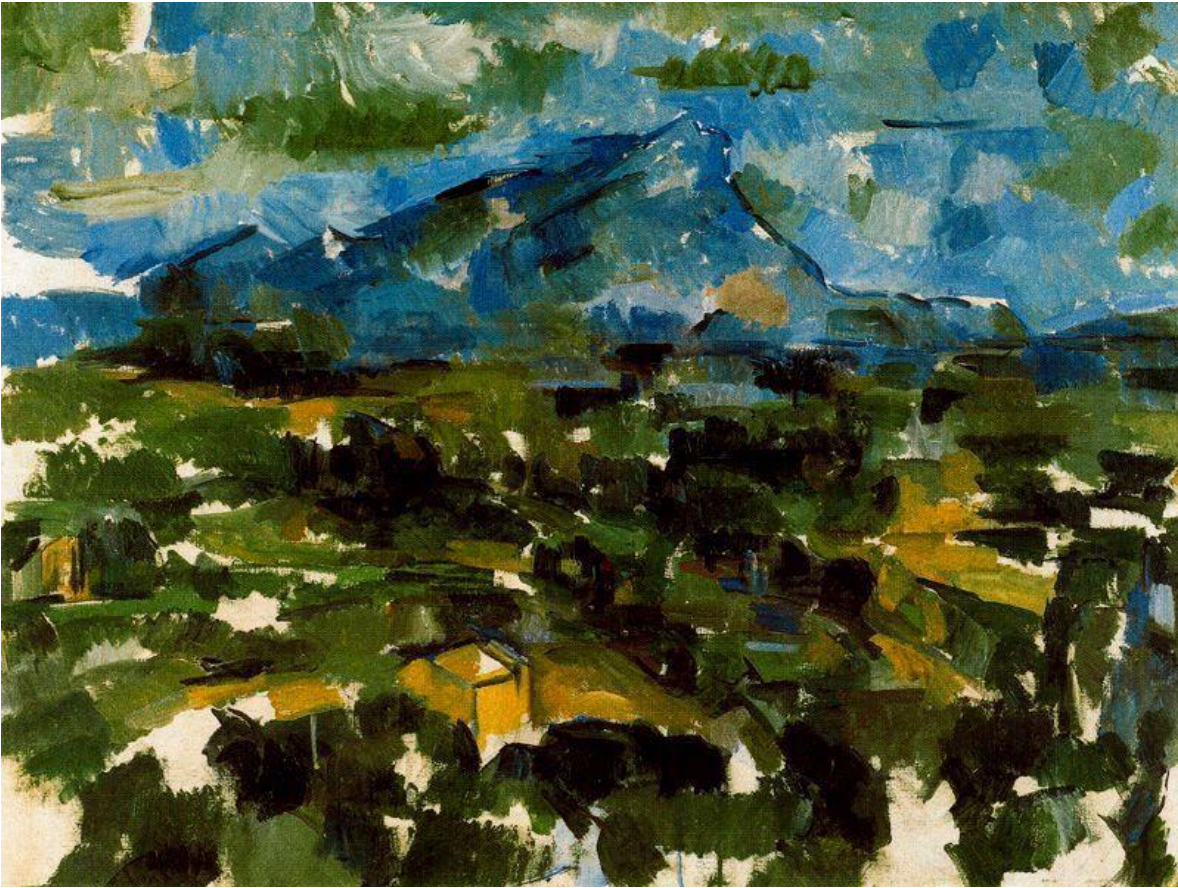
Finalmente, el tercer momento es definido como el surgimiento del hecho pictórico: capturar una fuerza, generar una presencia a través del doble aspecto luz/color modulado. Lo cual parece que equivale, en términos de *¿Qué es la filosofía?* (1997) a la gestación del bloque de *perceptos/afectos* independientes al motivo representado y al sujeto hacedor, de tal suerte que se conservan a través del tiempo y se reactivan cada que son vistos.

Entendemos que estos tres momentos son una manera de explicar el proceso pictórico pero no operan necesariamente con límites fijos ente uno y otro; el segundo podría solaparse al primero o el tercero podría encimarse al segundo,

ya que el tránsito entre uno y otro es el resultado de un continuo operar. Por experiencia propia observamos que incluso hay momentos donde es necesario hacer retrocesos y volver a batir o remover un atisbo de hecho o de cliché. Como dice Deleuze “hay todo tipo de peligros”. Él mismo aclara que el *diagrama* no es una fórmula: cada pintor lo encuentra o no, y esto aplica para cada cuadro, pues también corre riesgo de repetir sus propios clichés.

¿Cómo va a escapar el pintor a los clichés, tanto a los que vienen de afuera y que se imponen ya sobre la tela, como a los que provienen de él mismo? Va a ser una lucha contra la sombra, puesto que sus clichés no existen objetivamente. (2007, p.56)

En ése sentido el ejemplo que Deleuze encuentra en el pintor Fromanger es interesante porque su manera de hacer *diagrama* no se sirve del expresionismo y el caos, sino del uso y neutralización del cliché fotográfico: a partir de su proyección sobre la tela para luego establecer gamas arbitrarias de color. “Entonces no pintaba de ningún modo sobre una tela virgen, aún en apariencia. Allí había una especie de verdad de la pintura que ya aparecía, estaba la proyección de la foto sobre la tela.” (2007, p.58). Esto es como si para sortear el cliché partiera de la reconstrucción evidente de uno ya proyectado.



Paul Cezanne. *La montaña de Sainte Victoire*, óleo/tela, 1904-1906.

En este cuadro se nota como se superponen y amalgaman los momentos en que Cezanne pone pinceladas exploratorias del espacio con cierta aleatoriedad (diagrama) y el momento en que nuevas pinceladas empiezan a generar sensaciones y fuerzas paisajísticas puntuales (hecho pictórico).

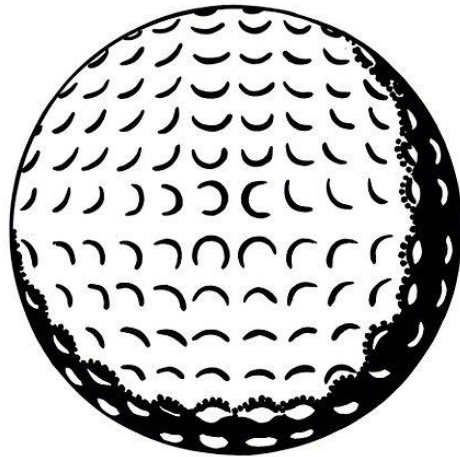
Algo similar al caso de Fromager, a nuestro juicio incluso más contundente en tanto reprogramación de un cliché tácito sucede con la pintura de Roy Lichtenstein, quien retomaba imágenes convencionales de la publicidad o los cómics pero al re-mediarlas en la pintura producía algo diferente. Al pictorializar y aumentar el tamaño de los clichés, que por cierto volvía a dibujar y adaptar a sus intenciones compositivas, más bien terminaba por romper otro cliché: el de la distancia o exclusión entre la pintura <autónoma> y preocupada por su propio proceso de construcción-abstracción; y las imágenes serializadas, representativas y de consumo masivo. Apoyándonos en *Arte desde 1900* (2004):

Los temas de la cultura popular favorecidos por Lichstenstein (...) resultaban ofensivos para el buen gusto estético, acostumbrado a los elevados temas del Expresionismo Abstracto, pero Lichstenstein no parecía dispuesto a aceptar esa dicotomía. Mostró que los anuncios más groseros y los comics más melodramáticos podían ponerse al servicio no sólo de los objetivos del arte tradicional (como la unidad pictórica y el foco dramático), sino también del arte moderno (como la “forma significativa” admirada por Roger Fry y Clive Bell, o la “bidimensionalidad” reclamada por Clement Greenberg) (2004, p.447).



Pinceladas amarillas y verdes. Óleo y magna sobre lienzo, 214 x 458 cm. Roy Lichstenstein, 1966.

Como señala *Arte desde 1900* Lichstenstein hacía pasar las imágenes por fases de traslado mecánico (lenguaje codificado) y fases de adaptación manual (analogía por modulación). Recordando el apartado 1.1, lo anterior ejemplifica un proceso constructivo que juega a hacer pasar los códigos por baños analógicos y viceversa.



Pelota de Golf, óleo sobre lienzo, 81.3 x 81.3 cm. Roy Lichtenstein, 1962.

Si bien *Pelota de golf* puede resultar a primera vista el simple signo o ilustración de lo representado (una pelota de golf); si se mira con ojos modernistas no está tan lejos de los juegos reduccionistas y abstractos de Mondrian, a los que les bastan franjas cromáticas para generar ritmo y composición. De ésta manera Lichtenstein pone en entre dicho los límites entre lo abstracto como purismo pictórico y el realismo como mera convención.

Lichtenstein copiaba, pero el proceso resultaba complejo; ni siquiera su utilización de las tiras de cómics era tan directa como parecía a primera vista. Seleccionaba una o varias viñetas, dibujaba uno o varios motivos de esas viñetas, proyectaba su dibujo (jamás el comic) con un proyector opaco, calcaba la imagen en el lienzo, la ajustaba al plano pictórico y, por último, la rellenaba con puntos estarcidos, colores primarios y contornos gruesos. En consecuencia, aunque un Lichtenstein pueda parecer un ready made industrial, en realidad es un crisol de reproducción mecánica (el cómic), trabajo manual (el dibujo), nueva reproducción mecánica (el proyector) y nuevo trabajo manual (el calco y la pintura), hasta el punto de que resulta difícil rastrear dónde termina la obra de la máquina y empieza la del hombre (*Arte desde 1900*, 2004, p.445).

Ahora bien, si proponemos el proceder de Lichstenstein como otra manera de hacer *diagrama* en el sentido que plantea Deleuze, nos metemos en una serie de complicaciones que no sólo tienen que ver con el principio de *Complejidad dialógica*, en tanto conciliación del caos con la organización pictórica del cuadro, sino que presentan un problema de *recursividad organizacional* (segundo principio de complejidad de Morin). Esto en tanto la consideración del *cliché* y la emergencia de un posible *no-cliché* (lo que Deleuze llama hecho pictórico o presencia) son relativos no sólo a la actividad del pintor frente a su tela y lo que en ésta pueda o no suceder, sino a la relación entre el pintor y otros pintores, entre la tela y otras telas o imágenes. Esto es, la pintura como receptáculo de multiplicidades subjetivas, sociales e históricas. La sociedad, a través de la cultura, produce al pintor, pero el pintor, a través de su obra, produce parte de la cultura.

En efecto, una idea ya extendida en los últimos tiempos y claramente planteada en la introducción de uno de los últimos compendios de pintura contemporánea *Vitamin P2* (2011), es que la originalidad sólo puede darse en la medida en que exista también una misma convención. De ahí la importancia de que el *diagrama* o *caos-germen* se entienda como relativo a cada caso y a cada contexto. Como lo señala la contundente frase del pintor abstracto Ad Reinhardt: “originality exists only when all artist work in the same tradition and master the same convention (2011, p. 10)” (la originalidad existe solo cuando todos los artistas trabajan dentro de la misma tradición y dominan la misma convención) (traducción mía).

Como ejemplo de lo anterior podemos pensar en el resultado e incluso el proceso de una pintura de Pollock (citado por Deleuze como extremo de activación del caos y desencadenamiento de la mano al ojo). En la medida en que la pintura de Pollock se comprendió y se estandarizó dentro de una cultura de elite, devino también una formula y un cliché. Pollock desencadena el cuerpo del ojo (bajando el lienzo del caballete y disponiéndolo sobre el piso de tal manera que el espacio es más amplio de lo que se puede controlar visualmente), y crea un modo de

pintar que rompe la concepción de la pintura como ventana vertical, pero ello no impide que la cultura <codifique> posteriormente sus efectos visuales y los convierta en una convención más.

Llevado lo anterior a una proposición general, la obra puede ser considerada una unidad que trata de determinar su sentido y su apuesta en el presente, pero al mismo tiempo multiplicidades preexistentes y futuras la condicionan y la condicionarán. Es productora y al mismo tiempo producida, unidad y al mismo tiempo multiplicidad. Claro caso de complejidad organizacional.

Así pues, reconocemos la complejidad en la pintura desde dos vastas relaciones: por un lado, la relación del proceso intrínseco de pintar, que pone al sujeto pintor a negociar con su soporte tanto entre el caos y la organización como entre el cliché y el hecho (complejidad dialógica); y por otro, la relación de ese sujeto frente a otros sujetos en un contexto compuesto (cultural, político, biológico, semiótico, etc.) que los condiciona y viceversa, pues también él o los sujetos hacen al contexto (recursividad organizacional). Por si fuera poco, tampoco podríamos determinar la existencia de un contexto unitario y absoluto, pues la especificidad de cada acercamiento o comprensión del mismo genera en todo caso sub-contextos.

Como conclusión parcial, nos servimos del concepto de *diagrama* o caos-germen para reconocer que la pintura implica también un diseño complejo en tanto términos aparentemente opuestos deben ser conjugados. Esto es, lo que Deleuze plantea como operación de *diagrama* puede ser visto, desde la perspectiva de la complejidad, como una operación dialógica por la necesaria conjugación de complementarios/antagonistas: la catástrofe caótica que limpie los clichés versus la composición-organización que haga surgir la presencia, como en el caso de Cezanne o de Bacon; o bien, como otro caso diferente de *diagrama*: el reciclaje de un cliché tácito que siembra caos y dislocación en tanto se recoloca en otro formato, en otro medio y en otra escala, como en el caso de Lichstenstein, donde la dialógica (antagonistas/complementarios) estaría justamente en conciliar

el propio cliché con el hecho pictórico, mostrando por tanto la relatividad del funcionamiento de las imágenes a su contexto organizacional.

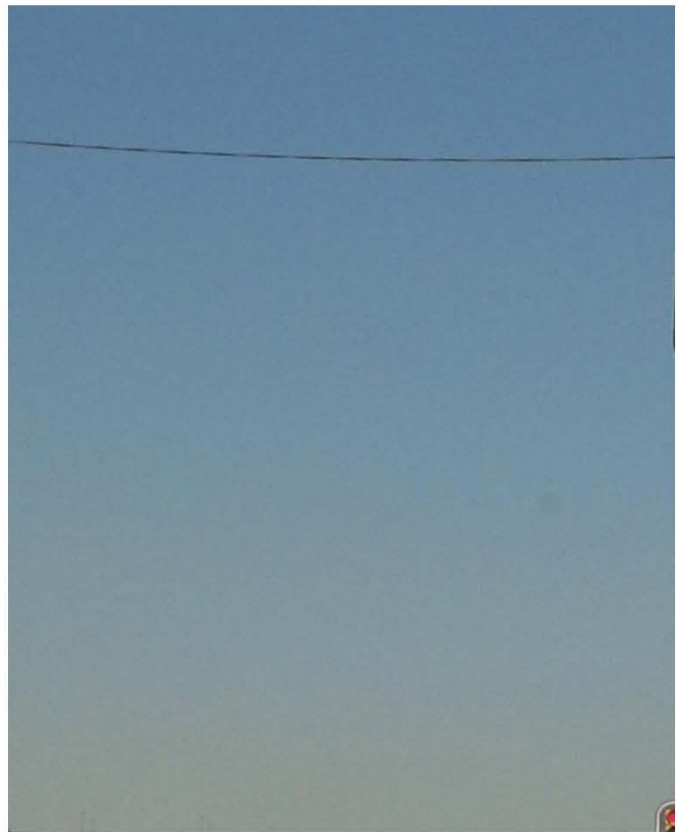
Ahora bien ¿Qué pasa si intentamos combinar en la práctica un poco de las dos formas de hacer diagrama? La aleatoriedad organizada de Cezanne y la remediación de un cliché tácito de Lichstenstein? Parte de esta interrogante se explora a continuación en el díptico titulado *Juntos*, aclarando que no consideramos que estas dos formas de hacer diagrama sean necesariamente las únicas o las extremas, simplemente se abordan como ejemplos diferentes y se exploran las zonas intermedias, pensando en hacer emerger otro posible *diagrama* que amalgame la noción de catástrofe y remoción pictórica propuesta por Deleuze con la conciencia de la relatividad histórico-social del funcionamiento de las imágenes que cuestiona empíricamente Lichstenstein.

Página 104, arriba: influencia del plano celeste en el paisaje de la ciudad. El cielo matiza los edificios y demás construcciones (panorámicos, postes, cables, etc.), sembrando un fondo y una veladura común a las otras formas. A la vez, los residuos que genera la dinámica de la ciudad matizan el color del cielo (sobre todo la parte baja) neutralizando o agrisando los azules; abajo a la izquierda: impreso publicitario que presenta un fondo en rojos saturados. Aunque no matiza todos los colores <velando> a la manera del cielo, si genera una atmósfera rojiza global en tanto vibra y relaciona toda la composición; abajo a la derecha: zoom recortado de un espacio cromático de cielo que se contrapone con la atmósfera rojiza de la izquierda.

Página 105: proceso constructivo del díptico *Juntos*. Cada módulo efectúa un proceso inverso de superposición cromática. En el módulo de la izquierda se comienza fondeando con azules celestes (izquierda arriba) y posteriormente se superponen los rojos del anuncio (izquierda-abajo) hasta tapar casi por completo la capa anterior. En el módulo de la derecha se inicia retomando el modelo de rojos *coca-cola* y posteriormente comienza un proceso de superposición de azules y contra golpes rojos. Nos importa probar como cambia el comportamiento de las nuevas capas de color en relación a la capa que subyace: los azules de cielo

neutralizado (contaminado en términos ecológicos), por ejemplo, son más fáciles de obtener cuando se superponen a vibraciones antagónicas como el rojo y el naranja. Lo anterior representa para nosotros una manera de aterrizar un fenómeno complejo (la integración de factores) al lenguaje modulado de la pintura: cada célula o fragmento de matiz azul superpuesto contiene en sí mismo ecos del rojo que constituye su base; cada pincelada de los posteriores rojos contendrá a su vez orígenes o episodios azules.

Mapa 5. Proceso para *Juntos*



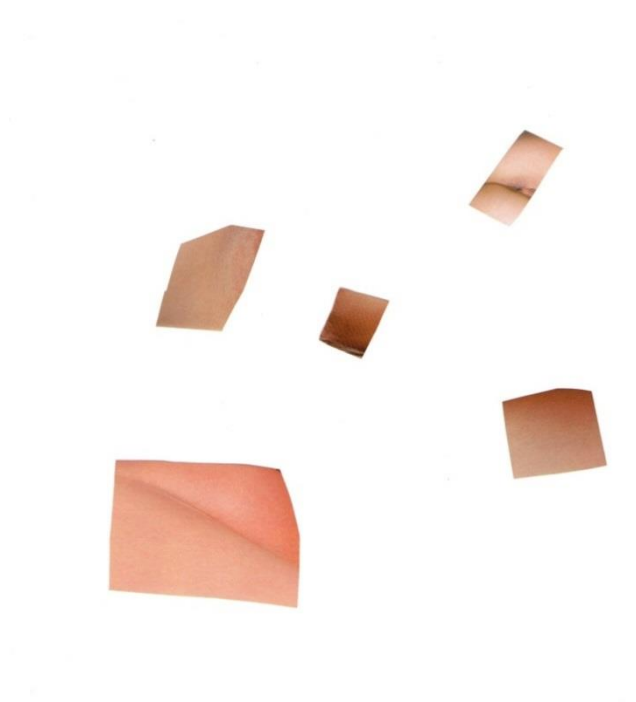


Juntos. Acrílico/tela, 100 x 120 cm cada uno. 2013.

En una siguiente obra, que titulamos *Injerto*, partimos de un modelo que pertenece de entrada a la historia de la pintura. Se trata del proceso constructivo de los autorretratos de Rembrandt, que consiste en hacer surgir el rostro de un personaje modulando luz y materia sobre un fondo o matriz oscura y magra de color. Pero una vez más se imbricó dicho proceso con la reagrupación de una paleta de rosas y colores piel recolectada de revistas y periódicos. Por otra parte, los grises oscuros del fondo se obtuvieron a partir de matices y sensaciones frente al pavimento de la ciudad.

Como se puede observar, *Injerto* (p.108) presenta entonces la incorporación de tres fuentes visuales que sin embargo trabajan para un mismo objetivo: la construcción de un retrato, ambiguo entre su relación con la historia de la pintura y su posible caricaturización o desviación, entre los colores sobrios y oscuros de Rembrandt y los rosas más sintéticos y menos neutros de los impresos pornográficos (mapa 6, p.107).

Mapa 6, proceso para *Injerto*.



Arriba: fragmentos fotográficos de piel recortados en revistas y periódicos.

Abajo: autorretrato de Rembrandt con especial interés en la representación y modulación de la piel.



Fotografía de superficie grisácea, pavimento de la ciudad de México.



Injerto. Acrílico/tela. 45.5 x 55.5cm. 2012

Posteriormente, *Injerto* se conecta a su vez con otros dos derivados (n-1) del paisaje de la ciudad con el objetivo de formar un políptico que denominaremos *Planicie*, siguiendo el término deleuziano que designa el encuentro de dos o más multiplicidades. Este proceso de re-encadenamiento de imágenes constituye otra manera de construir bloques de sensaciones o compuestos a partir de distintos momentos y focos perceptivos experimentados en el paisaje de la ciudad.

Abajo a la izquierda: propaganda repartida a las afueras de la estación Atlalilco; a la derecha, fotografía de otra versión del plano celeste a las afueras del mismo metro.



Página siguiente (arriba): módulo 1 del políptico *Planicie*. Se tradujo el folleto publicitario de *Subway* a la pintura (*remediación*) aislando el motivo principal sobre el fondo rojo. Página siguiente (abajo): módulo 3 del políptico *Planicie*. Se procedió a superponer una atmósfera o modelo celeste sobre un fondo de rojos *Subway* como los del módulo 1.



Modulo 1 de *Planície*, acrílico/tela, 45.5 x 76 cm. 2013



Modulo 3 de *Planície*, acrílico/tela, 45.5 x 76 cm. 2013



Planicie. Acrílico/tela. 45.5 x 208 cm.

Podemos concluir que *Planicie* nos arroja una nueva vertiente de exploración en nuestros mapas, que consiste en la sintaxis o articulación entre módulos (cuadros) diferentes en cadena. Lo anterior permite el puenteo o enlace de colores (reminiscencia de fragmentos cromáticos de un módulo en otro) al mismo tiempo que el contraste o salto atmosférico entre módulos; la comparación antagónica simultánea al diálogo, la divergencia simultánea a la semejanza.

Por otro lado, desde una lectura de los motivos representados, nos importa que el tríptico disponga en una misma escena tres posibles géneros distintos: el paisaje, el retrato, y la naturaleza muerta; pero que al mismo tiempo cada género se encuentre contaminado por los otros y por la interrogante entre qué tanto las imágenes responden a una mediación publicitaria, a la historia del arte o a la experiencia directa del paisaje.

Para finalizar el apartado, analizaremos una obra de pequeño formato que consideramos un ejemplo espontáneo (su realización antecede a la teoría) del doble uso *modulado/articulado* del lenguaje de la pintura que proponemos y su posible orientación hacia lo complejo. Describiremos el proceso:

Partiendo de una mezcla de referentes convencionales: la de los emoticones (caritas generalmente amarillas que codifican un gesto anímico y son usados en programas digitales o en la publicidad); y la del sol sonriente sobre un cielo azul y nubecitas blancas. Se procede a la incorporación de otras señales generadas por la modulación específica del color y la materia: el gesto expresionista dado por el arrastre de materia en el círculo amarillo; y la incorporación de nubes menos estandarizadas (con límites y matices más agrisados y ambiguos). Lo que se busca es generar sutiles contradicciones entre el lenguaje <articulado> de los signos convencionales cielo, sol, sonrisa, nubes; y la <modulación> de su color y su forma que puede apuntar hacia otras direcciones estéticas/semióticas. En otras palabras, sobre lo convencional y sintético se intenta montar la polivalencia de los tratamientos pictóricos.

En la construcción de las últimas pinturas, y en particular en *Gesto*, reconocemos cómo los aspectos modulados contaminan la lectura rápida y lineal de una posible convención emocional dada por un motivo infantil y tierno. Aun cuando en efecto *Gesto* lo sigue siendo, pero sumergido en un baño analógico que lo contradice o lo amplía.



Gesto, acrílico/tela, 50 x 40 cm. 2012

Como colofón de la investigación práctica, dispondremos la obra realizada en conjunto para poder observar relaciones globales. El criterio de acomodo de las obras se basa principalmente en generar zonas de concentración y de desplazamiento sensorial a través de relaciones cromáticas, más que de algún tipo de cronología. Cabe aclarar que hay obras nuevas en el conjunto que no se analizan en el cuerpo de la investigación por razones de espacio.

Página 115: registro de la obra en conjunto.

Página 116: esquema con las fichas técnicas de cada obra de acuerdo al lugar que ocupan en la p.115.



Planicie (tríptico). Acrílico/tela,
45.5 x 208 cm. 2012-2013

Salsas,
Acrílico/tela
45.5 x 55.5
cm. 2012

Puente.
Acrílico /tela,
45.5 x 76 cm.
2012

Centro. Acrílico/tela,
65 x 123 cm. 2013

Gesto.
Acrílico/tela,
50 x 40cm.
2012

Tejido anal stars. Acrílico/tela,
103 x 186 cm. 2013.

Superposición.
Acrílico/tela,
80 x 90cm.
2013

Juntos (díptico). Acrílico/tela,
100 x 240 cm. 2013

Hot cel.
Acrílico/tela,
55.5 x 45.5
cm. 2011

Bienvenidos.
Acrílico/tela,
75 x 120cm. 2013

Código o analogía. Acrílico/tela,
85 x 156cm. 2013

Serie Superficies. Acuarela/papel, 50 x 70 cm. cada una.
2012

CONCLUSIONES

Con fines en facilitar la organización y lectura de las conclusiones, las dividiremos primero en tres campos numerados: (1) el de la práctica pictórica, (2) el autobiográfico-vivencial y (3) el teórico, aclarando que de facto no fueron excluyentes ni consecutivos. Posteriormente, en un cuarto campo se generarán enunciados que mezclan e integran los tres ámbitos.

1) En el ámbito de la pintura como ejercicio y lenguaje específico:

- Proponemos la *modulación*, modo característico de operar los lenguajes analógicos y emitir señales-espacio en la pintura de acuerdo a Gilles Deleuze, como vía para explorar y experimentar lo complejo. Esto porque la modulación posibilita el tránsito gradual y/o la superposición de estados y señales simultáneas. En otras palabras, la *modulación* es herramienta para un lenguaje de lo complejo en tanto posibilita desplazar e incluso conciliar factores contradictorios dentro de un mismo espacio. Un rojo puro, al estar superpuesto en un verde puede emitir al mismo tiempo sus ondas rojas y vibraciones del verde que lo antecede; un gris contiene en sí mismo varios colores neutralizándose, y sin embargo en un siguiente momento o fase se puede hacer que uno de esos colores predomine y obtener por ejemplo un azul que al mismo tiempo sea gris, o grisáceo.
- En términos de las imágenes concretas que constituyen puntos de referencia en nuestra investigación visual, la *modulación* se efectúa como el desplazamiento y la mezcla de fuentes o modelos formal y cromáticamente divergentes. Sin embargo, la *modulación* presenta a su vez su propio problema dialógico: el roce con la *articulación*, con la codificación de sus procedimientos y resultados medidos desde las convenciones o desde las emergencias culturales. Por lo tanto, consideramos provechoso pensar la pintura como un doble lenguaje *modulado/articulado*. *Modulado* por su modo de operación de las ondas de luz/color pero *articulado* por sus posibles antecedentes y consecuencias en un contexto social que puede

<codificar> formando unidades de significado predeterminadas y disyuntivas.

2) En el ámbito teórico:

- Podemos establecer un correlato entre conceptos provenientes de diferentes apartados de la investigación, y que aquí haremos coincidir como figuras semejantes: La *modulación* como operación gradual, continua y posiblemente superpuesta o equívoca del color en la pintura, encuentra un correlato en la física cuántica y el concepto de *superposición*: donde el estado de los átomos puede ser ondulatorio y/o corpuscular, y por lo tanto puede encontrarse en un lugar localizado, o en dos lugares a la vez, dependiendo el experimento. La onda equivale a la localización no delimitada sino expandida, a la mancha-color, al método de Tiziano. El corpúsculo puede equivaler a los puntos, a la *articulación*, al diseño delimitado. Así mismo, estas dos perspectivas (la *modulación* del color en la pintura y los estados *superpuestos* de la física cuántica) encuentran un eco en el pensamiento rizomático en tanto la consideración de lo uno y lo múltiple como estados simultáneos: se trata de una fuerza que predomina en un área pero al mismo tiempo se trata de la multiplicidad de fuerzas con las que interactúa y sobre las que se monta. El punto como acotación o resta de la línea que a su vez hace maraña con otras, en vez de la línea obtenida por la suma de puntos excluyentes.

La cadena de conexiones interdisciplinarias que proponemos quedaría resumida así: la articulación remitiría al código, el código a las unidades o puntos delimitados, los puntos a los corpúsculos, los corpúsculos a las posiciones fijas del modelo árbol-raíz. Mientras que la *modulación* remitiría a las ondas, a la mancha-color expandida, a los estados *superpuestos*, a la *reterritorialización*, a las líneas continuas de un rizoma.

- Las dos principales teorías o líneas de pensamiento que tratamos en la investigación son: 1) la propuesta y definición del *pensamiento complejo* de Edgar Morin, y 2) los conceptos agrupados en *Rizoma* y en *¿Qué es la Filosofía?* de Deleuze y Guattari. Ambas líneas de pensamiento coinciden en tanto estudian la posibilidad de un conocimiento Interdisciplinar más allá, o más acá, del racionalismo disyuntivo; que sin embargo tampoco es descartado, simplemente intenta ser ampliado y mezclado con otros factores, devolviendo el posible raciocinio a la multiplicidad híbrida en donde efectivamente surge y se metamorfosea. Para Deleuze es híbrida en tanto fuerzas, intensidades y flujos en abstracto que traspasan las unidades, para Morin es híbrida en tanto encuentro de categorías disciplinarias: ¿Cómo conjugar factores históricos, físicos, biológicos y culturales?
- Dada la formación y el modo de operación de los autores arriba mencionados, reconocemos la peculiaridad de que nuestra investigación busca una intersección entre nuestra práctica de la pintura y la filosofía, pasando por teorías y prácticas del arte contemporáneo como apoyos parciales. Es decir, si bien el concepto de *posproducción* de Nicolás Bourriaud, o la crítica a la orientación *Kitsch* de las emociones hecha por Chantall Maillard, son aprovechados como vínculos convenientes y necesarios para ubicarnos en un panorama contemporáneo, constituyen un par de nudos que dependen a su vez del tejido general que siembra la filosofía estudiada. Algo similar sucede con la revisión de ciertos tópicos de la Física cuántica, son importantes como amarres particulares de nuestro engranaje, pero dependen a su vez de la plataforma conceptual que le antecede con Deleuze y Guattari y su caracterización de la ciencia como *funciones*, el arte como *perceptos/afectos*, y la filosofía como creación de *conceptos*. Por tanto, reconocemos nuestra investigación teórica como un esfuerzo por retomar y aprovechar estas líneas predominantemente

filosóficas para complementar nuestro entendimiento y nuestra práctica de la pintura e incluso del contexto visual y empírico que nos rodea (como el paisaje de la ciudad de México).

3) En el ámbito vivencial y autobiográfico:

En este ámbito consideramos importante advertir del problema de tratar de adjetivar y describir las experiencias que se manifiestan en la interacción de mi vida con la pintura y con el paisaje, cuando precisamente una de las búsquedas de la investigación práctica es abordar las sensaciones con la posibilidad de que los tránsitos entre una y otra no sean disyuntivos, ni ilustrativos del lenguaje escrito. Es decir, que los bloques de sensaciones que buscamos generar en la pintura no dependen, en el proceso creativo, de unidades previamente <articuladas> por el lenguaje escrito. Sin embargo, queriendo dar pistas y aprovechar también las ventajas de la articulación verbal, podemos pensar en las constantes a reconocer dentro del ámbito vivencial, que decididamente influyen como perfiles emotivos de la obra:

- Recorrer la ciudad, abrir la percepción a sus diferentes fuentes estéticas y semióticas, nos induce a adaptarnos emocionalmente. A aceptar e incluso disfrutar y proponer la variedad, lo entremezclado y espurio como dirección estética. Pero no lo espurio como negativo, sino como lo múltiple e indeterminado que está también sujeto al predominio de una fuerza cromática o formal que le dé sentido. Es por eso que alusiones climáticas o naturalistas son puestas a circular con alusiones carnales, fúnebres, tiernas e incluso vacuas. Esta circulación corre paralela a mi necesidad o instinto de adaptación a una construcción entretejida y multidimensional del espacio en el que vivimos.

4) Zonas de cruce e interrelación:

- Del mapeo de los fenómenos complejos que hace Edgar Morin, entendemos que lo que está *contrapuesto*, lo que ocurre *simultáneamente*, o lo que es *recursivo*, se suele referir a algo: un estado o condición puesta en relación con otro u otras. En el caso de nuestra propuesta, ese <algo> que se puede contraponer, superponer, imbricar, etc. se concreta en la pintura como sensaciones visuales recolectadas en el entorno. Es decir, el objetivo del juego conectivo que proponemos es generar tejidos o complejos perceptivos; pero el paisaje de la ciudad de México, entendido como multiplicidad a acotar visualmente, equivaldría a las fichas o cartas necesarias para jugar en un tablero que no es otro que la pintura y su soporte. En otras palabras, la actividad de acotar y editar el paisaje aporta los ingredientes a *reterritorializar* en la pintura con miras en generar complejos emotivo-sensoriales.
- A partir del estudio de ciertos términos abordados en la investigación que generan relaciones de *antagonismo/complementariedad* tales como sujeto/objeto; unidad/multiplicidad; rizoma/árbol-raíz; simplicidad/complejidad, y que autores como E. Morin y G. Deleuze abordan generando zonas de encuentro tanto como de diferenciación (cada autor con sus propios énfasis, términos y objetivos). Planteamos el traslado a la pintura de un ejercicio análogo que busca las interfaces tanto como la distinción y el predominio de estados o referentes. En la siguiente tabla se traducen al lenguaje verbal algunos de los problemas específicos concebidos como relaciones de antagonismo/ complementariedad en el proceso modulado de la pintura:

Ampliación (zoom out)	Zoom in y zoom out	Reducción (zoom in)
Azar	Azar y organización	Organización
Mapa	Mapa y calco	Calco
Procesos de abstracción	Abstracción y figuración	Procesos de figuración
Emergencia u originalidad	Emergencia y convención	Convención
Analogía	Analogía y código	Código
Modulación	Modulación y articulación	Articulación
Autonomía	Autonomía y posproducción	Posproducción del contexto
Neutralización	Neutralización y predominio	Predominio

Se aclara que nuestra postura es justamente hacer un desplazamiento de las zonas de tendencia clara (la columna izquierda y derecha de la tabla) a las zonas ambiguas o los intersticios entre las dicotomías (columna central). Esto es, se propone efectuar una mediación cromático-formal de categorías normalmente disyuntivas.

- En suma, proponemos la práctica y el estudio de la pintura como una puerta de entrada a la experimentación de lo *complejo*, entendido no sólo como perspectiva teórica sino como *reterritorialización* de las sensaciones-entorno en un lenguaje visual. Creemos que frente a los retos de adaptación y sobrevivencia que ineludiblemente se nos presentan y se nos presentarán, es necesario el entendimiento y la práctica de lo complejo no sólo como concepto sino como asimilación emotiva y sensorial de las formas cotidianas.

Referencias bibliográficas (sistema APA).

Azúa, Félix (2002): *Diccionario de las Artes*, Barcelona: Anagrama, Colección Argumentos.

Baudrillard, J. (1978): *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairos.

Bourriaud, Nicolas (2009): *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Cáncer, L. (1994): *Aproximación crítica a las teorías más representativas de la ciencia del paisaje*. Zaragoza: revista Geographicalia 31,17-30.

Comamala, Juan T (1979). *Pintando al óleo*. Barcelona: ediciones CEAC, S.A.

Danto, A. (1997). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós Ibérica S.A.

Deleuze, G. (2001) *Spinoza: Filosofía Práctica*. Barcelona: Tusquets editores S.A

Deleuze, G. (2007). *Pintura, el concepto de Diagrama*. Buenos Aires: Cactus.

Deleuze G. & Guattari F. (1994): *Rizoma*. Ciudad de México: ediciones Coyoacán. S.A. de C.V.

Deleuze, G. & Guattari F. (cuarta edición 1997): *¿Qué es la filosofía?*, traducción de Thomas kauf. Barcelona: editorial Anagrama S.A.

Foster, H., Krauss R., Yve-Alain Bois., Buchloh B. (2004): *Arte desde 1900, Modernidad, Antimodernidad y Postmodernidad* (1ª edición en español: 2006). Madrid: Ediciones Akal.

Hockney D. (2004): *Hockney's Pictures, The Definitive Retrospective*. London: Bulfinch Press

Kennedy, Ian G. (2006): *Tiziano*. Colonia: editorial Taschen.

Kuhn, Thomas (primera edición 1962 por University of Chicago Press) (1971 en español por el FCE): *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Maillard, Chantall (2009): *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-textos.

Mandoki, Katia (2006): *Prosaica I*. Ciudad de México: siglo XXI editores. FONCA.

Miramontes, Pedro. (2010): *Río de tiempo y agua*. Ciudad de México: Coplt arXives.

Morín, Edgar (1999): *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Paris, Francia: UNESCO. Distribuidor (2001): Dower Arrendamiento S.A de C.V.

Morín, Edgar (2004). *Inteligencia de la complejidad*. Editorial Gedisa, Barcelona.

Morín, Edgar (2005). *Introducción al Pensamiento Complejo* (Introduction à la pensée complexe). Barcelona: editorial Gedisa.

Morín, Edgar (1998). *Notas sobre la Interdisciplinariedad*. Artículo publicado en el Boletín No.2 del Centre International de Recherches et Etudes Transdisciplinaires (CIRET)

Mulder, Arjen (2000): *Understanding Media Theory*, Netherlands: V2_ NA1 Publishers

PHAIDON (2011) *VITAMIN P2, NEW PERSPECTIVES IN PAINTING*. New York: Phaidon Press Limited, Printed in China.

Santiago Arroyo E. (editor) (2010): *Lodovico Dolce, diálogo de la pintura (1557)*. Editorial Akal, colección: *Fuentes de arte*.

Tricart, J. et Kilian, J. (1982): *La ecogeografía y la ordenación del medio natural*. Ed. Anagrama, Barcelona.

Zamora Águila F. (2007). *Filosofía de la imagen*. México: ENAP-UNAM.