



Lo complejo y lo preciso. Sobre une balda de mi biblioteca

Leszek Brogowski

► To cite this version:

Leszek Brogowski. Lo complejo y lo preciso. Sobre une balda de mi biblioteca . La complejidad como metodología. Del libro de artista a las nuevas formas de arte múltiple, Grupo de investigación dx5 digital & graphic_art_research (Departamento de Dibujo, Universidad de Vigo), Feb 2014, Vigo Spain. pp.44-55. hal-01690440

HAL Id: hal-01690440

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01690440>

Submitted on 30 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

¿Acaso el mundo nos parece complejo porque hemos perdido la capacidad de formular nuevos principios? Nuestro mundo es complejo, ¿pero no lo ha sido siempre? Aunque de un modo muy diferente a cómo lo es hoy ¿Acaso la filosofía india no se sorprendía ya hace siglos de la complejidad del gesto más insignificante? Hemos desplazado el cursor, olvidando un poco la extrema complejidad de las experiencias ordinarias, tales como hablar, leer o escribir, para enfatizar en la complejidad de las leyes, de la industria y la tecnología, la economía y las finanzas, de las interconexiones de Internet o de la biotecnología. Desde el plano filosófico – y por tanto metodológico – la cuestión no es tanto saber si el pensamiento admite la complejidad sino saber qué lugar juega en este, teniendo en cuenta que la confusión es también una forma de complejidad.

LO SIMPLE Y LO COMPLEJO EN LA FILOSOFÍA CLÁSICA

No es que Descartes ignore la complejidad del mundo para buscar un punto de apoyo arquimediano sobre el que el pensamiento pueda encontrar un fundamento seguro. El cogito cartesiano es un principio simple, pero lo verdaderamente complejo es ir, primero, de lo simple a lo simple, y –sobre todo– de lo simple a lo complejo. Es complejo ir de lo simple a lo simple, porque hay que “dividir cada una de las dificultades [...] en tantas partes como sea posible, para tratar de resolverlas mejor¹”. Ir de lo simple a lo simple es incidir en lo complejo, bucear en lo complejo (más que reducirlo) para reencontrarse con sus componentes. Pero la verdadera dificultad encontrada por Descartes radica en la reconstitución de la complejidad por medio del análisis de los detalles: “ordenar mis pensamientos, empezando por los objetos más simples y fáciles de conocer, para ascender poco a poco, gradualmente, hasta el conocimiento de los compuestos; atisbando un cierto orden incluso en aquellos que no se preceden de manera natural²”. De hecho, es más fácil separar el alma del cuerpo que mostrar después cómo se articulan entre sí. Descartes acaba por reconocer que “sólo con la vida y conversaciones cotidianas, y absteniéndose de meditar y de estudiar acerca de las cosas que ejercitan la imaginación, aprendemos a concebir la unión del alma y el cuerpo³”. Así pues, su filosofía parece renunciar frente a la complejidad de lo compuesto.

Sin embargo, cuando Leibniz roza la misma visión teológica del mundo, e inventa el cálculo infinitesimal, convencido de que la infinita complejidad

de las cosas (principio de los indiscernibles) se estructura, en el fondo, racionalmente, gracias a una armonía preestablecida; es decir: por un cálculo infinitesimal realizado por un entendimiento divino, seguido de una elección de lo óptimo (más riqueza con menos medios, el bien mayor junto al mal menor, etc.). A veces se piensa que esta concepción de la realidad toma forma con la tecnología digital, pero la máxima de Laurent Galley al designar el pensamiento de Leibniz como “filosofía cuántica”⁴ tal vez no sea acertada, pues lo cuántico incluye una parte de indeterminación (principio de Heisenberg). Como dijo Einstein – convencido igualmente de que las matemáticas son la esencia de la realidad – ni la naturaleza misma sabe por dónde pasará un electrón aunque se sepa su posición y velocidad inicial. ¿Lo complejo no será complejo, precisamente porque es indeterminado? ¿No deberíamos distinguir entre lo complejo, lo indeterminado, lo calculable, el caos entrópico, etc.?

Las filosofías de Leibniz y de Descartes se han enfrentado indirectamente sobre este terreno al preguntarse qué es la libertad. Para Descartes, que concedía al hombre libre albedrío, el “nivel más bajo”⁵ es la libertad de indiferencia, es decir: la posibilidad de elegir sin razón determinada, incluso para elegir el mal como tal; a lo cual Leibniz opone su celebre crítica: no es libertad, es capricho. Pero Kant replicará más tarde que la libertad para Leibniz mismo, con su concepción de «automaton spirituale» en el fondo no vale “más que la libertad de un asador”⁶. Desde el punto de vista de las ciencias de la naturaleza, que busca penetrar en el interior del individuo para establecer su reino, la libertad equivale a la insondable complejidad del funcionamiento de cien mil millones de neuronas del cerebro humano. Recordemos que fue Epicuro quien formuló el problema de la reconciliación del determinismo materialista con la experiencia de la libertad. El *clínamen* –inclinación aleatoria de las trayectorias de los átomos, que provoca su choque– fue su solución: lo indeterminado en el seno del caos natural sería la condición que posibilita la libertad humana.

Cuando se intenta debatir acerca de la complejidad en el libro de artista – y la cuestión está formulada con cierta claridad – se espera que los ponentes hablen de ello de un modo simple; si no no nos entenderíamos y sólo añadiríamos confusión a lo complejo. Pero ¿cómo actúa un ponente frente a los cien mil millones de neuronas que hacen funcionar su cerebro? La respuesta es la siguiente: no dejando que los neurocientíficos descifren lo que piensan a partir de las conexiones que pueden observar y medir en su cerebro, sino explicando cómo sus respectivas subjetividades se sirven libremente de su cerebro para pensar al mismo tiempo en el libro de artista y en la experiencia de lo complejo. La distinción entre naturaleza y cultura, entre cerebro y conciencia, entre corrientes eléctricas y pensamiento es fundamental. Kant dice que pensar es traer representaciones presentes en nuestra conciencia a la unidad del yo trascendental. Entender algo es inscribirlo en la unidad del pensamiento. El pensamiento es algo más que

la activación del cerebro, es el uso que el sujeto hace de él. Y por eso es necesario cambiar de perspectiva. No se puede pensar lo complejo sin confrontarlo (¿dialécticamente?) con la sencillez de los conceptos.

El siglo XVII quería deducir lo complejo a partir de los principios del pensamiento. No funcionó. El siglo XVIII – siglo de Kant – por el contrario, trató de deducir los principios a partir de la experiencia; lo simple de lo complejo: es la era del empirismo. Las matemáticas parecen pasar a un segundo plano: Diderot⁷ y Kant proclaman el nacimiento de las ciencias humanas y sociales. Descubrimos la realidad de la historia y de la cultura. Georg W. Fr. Hegel contribuye decisivamente a ello. Empieza como Descartes, por el *co-gito*. “¡Pensemos!”, es el único supuesto de la *Ciencia de la lógica*⁸, filosofía por excelencia y primera parte de su sistema; pero “¡ipensemos!”, advierte Hegel, es también pura arbitrariedad. ¿Cómo llegar a un punto de partida que posibilite un sistema de pensamiento? Entonces podemos exponer el conjunto del sistema, ¿pero cómo puede el pensamiento –imperfecto, vacilante, dolorosamente pesado– alcanzar la elegancia de una presentación sistemática? Para Hegel es necesario un esfuerzo de la historia en su conjunto, muy complejo. Pero para nosotros, que vivimos al final de la historia, cuando esa claridad es visible (para Hegel, el final de la historia es el principio del siglo XIX), podemos rehacer ese camino empezando en cualquier lugar: “aquí y ahora”. Con la *Fenomenología del espíritu* (1807) el siglo XVIII tiene su revancha sobre el siglo XVII: el “aquí y ahora” es lo concreto, aun con su inmensa complejidad. Es lo que piensa la conciencia no iluminada, es su “certeza sensible”. Pero cuando decimos “ahora”, el ahora ya ha huido, llevado por el tiempo. El pensamiento comienza entonces a perseguirlo, por así decirlo, para volver a traer el ser al pensamiento. Al final de la *Fenomenología del Espíritu*, alcanza el “conocimiento absoluto”.

Además de la pretensión desmesurada de resumir y concentrar toda la filosofía posible en apenas una veintena de páginas, hay otra pretensión aún más peligrosa: aspirar a reducir cualquier realidad posible – y por lo tanto la complejidad – a un único sistema de pensamiento. ¿Toda realidad? ¿Incluyendo el delirio, lo irracional, lo absurdo, lo incoherente? ¿Acaso el sentido de lo irracional debe buscarse en la propia razón? ¿Puede el pensamiento ilógico de Velimir Khlebnikov ser reducido a la lógica? Es ahí donde surgen cuestiones interesantes para la metodología de la complejidad. ¿No habrá riesgo, siguiendo a Hegel, de traer lo otro a lo mismo?, ¿por ejemplo, lo no occidental a lo occidental? ¿la ideología a la racionalidad (ideología según Marx, descubierta medio siglo más tarde), el inconsciente a lo consciente (inconsciente según Freud descubierto un siglo después)? Y así sucesivamente.

Hegel trata la complejidad en toda su envergadura, lo que le lleva a cometer excesos: trata de eliminar las matemáticas de la comprensión de la naturaleza (y produce una filosofía de la naturaleza que es una curiosidad



muerta de la historia), pero sobre todo pretende poder averiguarlo *todo* con el pensamiento en una suerte de “conocimiento absoluto”. Debemos ser cuidadosos y no cometer los mismos errores.

LIBROS SIMPLES Y LIBROS COMPLEJOS

Hay libros de artistas que parecen simples por la propia simplicidad de su forma – como los volúmenes blancos (herman de vries) o vacíos (Per Kirkeby), o una sola hoja plegada (Bernard Villers, Eric Watier). He escrito a menudo acerca de estos libros. Otros libros resultan complejos, por cuanto involucran al espectador en una lectura laboriosa, incorporan gran cantidad de texto (Jean Claude Lefevre, Allen Ruppersberg), o establecen relaciones complejas entre texto e imágenes (Vezin y Weiner). Libros que se han mantenido en su forma elemental, pero que proporcionan al lector una experiencia ilimitada del tiempo, atípica en las artes visuales. Aunque no he escrito mucho acerca de estos últimos –me propongo reflexionar acerca del porqué de ello–, todos estos libros tienen un lugar privilegiado en mi biblioteca. En mi biblioteca encontramos *Double Game* (2007) de Sophie Calle y de Paul Auster, *Enseigner et apprendre* (1998) de Robert Filliou, *Time (E)motion Studies 23 :58 :00 :00*, (2002) de Nick Gee, *The Third Memory* (2000) de Pierre Huyghe, *Yves Klein*, Kodokan Fourth Dan. *The Foundations of Judo* (2009) de Ian Whittelsea, *A Humument* (1997) de Tom Phillips, *la Monographie* (2009) de Hubert Renard, *The New Five-Foot Shelf of Books* (2003) d’Allen Ruppersberg, *Mythology & Meatballs. A Greek Island Diary / Cookbook* (1982) de Daniel Spoerri, o también *Trois Petits canards. Une eau de vie* (2002) de Luc Vezin y Lawrence Weiner, un libro del que hablaré hoy aquí.

¿Son estos libros “complejos” más difíciles de leer que otros, en apariencia más simples y accesibles? Si estos libros ocupan un estante especial en mi biblioteca, es precisamente porque constituyen un reto para mí, por cuanto resultan de difícil *lectura* –o aproximación, para un espectador del arte – y necesitan conceptos simples que el lector debe abordar en su totalidad para entenderlos. Y esto puede resultar complejo.

LUC VEZIN Y LAWRENCE WEINER, *TROIS PETITS CANARDS. UNE EAU DE VIE*, 2002

En 2002, Luc Vezin (crítico de arte y profesor) firma en París (JNF Production) un libro con Lawrence Weiner, artista famoso por su contribución al nacimiento del arte conceptual. El libro recoge la correspondencia que intercambiaron entre ambos durante tres años: textos, fotografías, dibujos, recortes de periódicos, sellos, collages, diagramas, etc. Conocido por sus celebres formulas lingüísticas –realizar, o no realizar–, Weiner publica en 1969 su “Declaración de intenciones” (*Statment of intent*), tanto teórica como programática, donde afirma que:

1. El artista puede ejecutar la pieza.

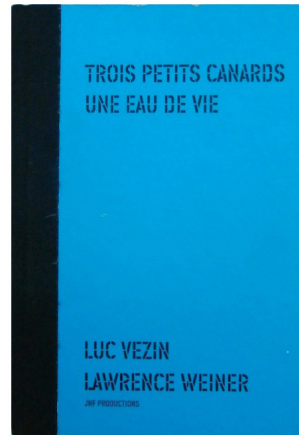
2. La obra puede ser fabricada

3. La obra no necesita ser construida

Siendo cada una de estas posibilidades equivalente y coherente con la intención del artista, la decisión acerca de su condición recae en el receptor en el momento de ser recibida.⁹

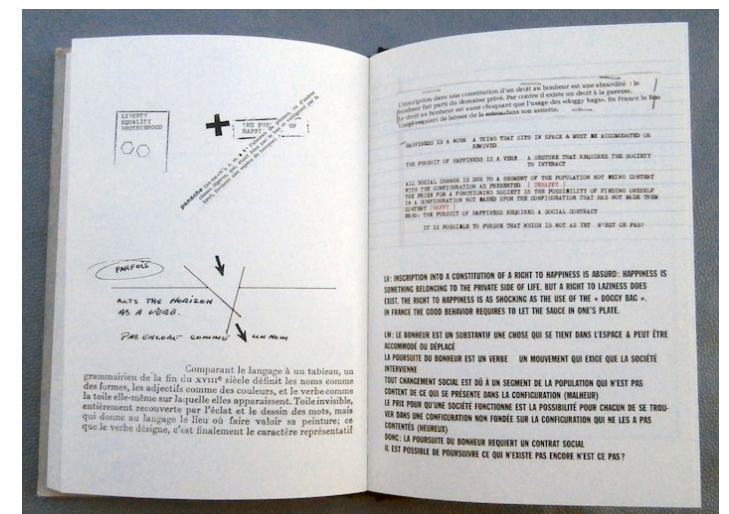
Pero a diferencia de otros de sus libros clásicos, como por ejemplo *Green as well as Blue as well as Red* (1972), *Trois Petits canards* propone un tipo de imágenes que fueron poco a poco suavizando el rigor metodológico típico de Weiner. Los diagramas, *collages* o dibujos de sus obras obedecen a los mismos patrones de *Trois Petits canards*, que van cobrando cada vez más importancia desde 1980. *La Sculpture*, publicada por el MAMVP en 1985, ilustra ya este esquema plástico.

Algunas obras presentadas en la reciente exposición en el MACBA de Barcelona (8 marzo-30 junio 2013) o en el Palazzo Bembo en Venecia en el marco de la 55 Bienal de arte contemporáneo en 2013, pueden confundir al espectador que identifica a este artista como uno de los fundadores del arte conceptual. También están las célebres negaciones de Weiner: “*el arte conceptual no existe*” o “*libro de artista es un nombre inapropiado*”. Y en la misma entrevista de 2002 publicado en *Umbrella*, Weiner proclama: «*I don't know what an artist book is – a book is a conclusive question. Reading is a real time experience – looking is a real time experience*»¹⁰ (“Yo no sé qué es un libro de artista – un libro es una cuestión determinante. Leer es una verdadera experiencia temporal – mirar es una verdadera experiencia temporal”). Esta cita es importante por dos razones. En primer lugar, porque el artista reconoce que el uso del libro produce una contaminación mutua del leer y del ver, conllevando una experiencia temporal, inusual en el arte. Sin embargo, agrupar una pluralidad en una unidad es una operación fundamental del pensamiento; el dispositivo “libro” opera de una manera que le es propia. Esta cita es por tanto importante porque reconoce que “la cuestión determinante es la del libro”: es el libro que, con sus simples principios del codex (páginas plegadas, conectadas por un lado, etc.), confiere unidad a un conjunto compuesto de texto y de *collages*.



El libro crea un marco intelectualmente reconfortante porque establece límites, porque delimita lo visual con el texto (y viceversa), y porque vuelve a introducir la historia, ya sea la del arte de Lawrence Weiner, en la lectura de todo lo que constituye el libro. “*La historia –dice el artista en medio de este libro (Trois Petits canards)– aumenta un placer que, en un principio, era solamente inmediato. El arte es algo que puede existir sin los libros de historia, pero con ellos [libro + historia] funciona mejor*”. El contenido textual/visual de *Trois petits canards* es muy complejo. Una complejidad casi reivindicada: “*Busco los puntos en los que estamos en principio de acuerdo. y, en realidad, absolutamente en desacuerdo. Busco los puntos de una verdadera discordia para una verdadera conversación*”. Esta complejidad, sin embargo, tiene dos centros de gravedad: en cuanto al contenido, es el tema de la conversación (“*Yo soy americano , tu eres francés, no nos conocemos*”); en cuanto a la forma, es el libro con su dispositivo específico.

Pero el propósito de *Trois Petits canards* no es el de aportar una respuesta a la cuestión de qué significa ser francés o americano, siendo lo primero más cuestionado que lo segundo. Al contrario, todo su interés es proporcionar al lector/espectador materia para pensar (“la decisión de la condición reside en el receptor en el momento de la recepción”): clichés, lugares comunes, ideas recibidas, símbolos, aforismos, apreciaciones de todo tipo, etc., todo ello en un tono más poético que político. El lector se enfrenta a una complejidad “natural” de documentos visuales/textuales, cuyas flechas y referencias, palabras subrayadas o destacadas por los autores no hacen más que aumentar. Incluso la estructura general del libro, aparentemente clara (el diálogo entre los dos autores, escrita por Weiner con mayúsculas), y de las páginas con documentos visuales, *collages* y recortes de prensa, se complica por la forma de presentación tipográfica: algunas frases de los autores caen en la parte visual cuando, por ejemplo, toman la forma tipográfica de recortes de prensa o se ven integrados en los *collages*.





Pero cuando nos preguntamos cuales es el significado, la importancia o el propósito específico de *Trois Petits canards*, volvemos a caer en esta simple pregunta que aparece en la web del editor: “El propósito de su conversación: ¿Qué es ser americano (isic!)? ¿Qué es ser francés (isic!)?”¹¹. Además, la edición de 1.000 ejemplares se acompaña con una “edición limitada de 100 ejemplares numerados y firmados por los autores, en caja de cartón negro, con una botellita de aguardiente y 3 azucarillos *La Perruche*”¹². En resumen, se vuelve a caer en el comercio de la rareza en el mercado del arte. Con todo, parece que este libro es, sin duda, el resultado de la complexificación de un proceso que Lawrence Weiner ha puesto en marcha desde los años 1970, planteamiento cuyos objetivos principales, incluidos los políticos, no consisten tanto en el cuestionamiento acerca del ser-francés o ser-americano, si no, por ejemplo, en la legibilidad de lo visual, en la equivalencia de lo simbólico y lo imaginario o también en la ampliación de la esfera de la racionalidad a las producciones artísticas. «Learn to Read Art»¹³ (“Aprender a leer arte”), célebre fórmula que el artista expresa con insistencia. Sin embargo, para aplicar estos propósitos, no es necesario apelar a todos esos clichés comunes de la cultura francesa o americana que no conducen a pistas interpretativas convincentes. Un ejemplo del francés que aparece como desconectado de su historia (“LV: ¿Qué uso hacer de la historia? Los franceses me parecen a la vez enrevesados e ignorantes.”), mientras el americano está particularmente atento a ella (“LW: No es posible encontrar una civilización en la que la presentación del arte pueda existir sin la historia”). Por último, la cuestión inherente a este libro es, tal vez, la de saber cuáles son los estereotipos de los franceses y de los americanos de los que Luc Vezin y Lawrence Weiner son portadores. Pero ¿acaso esto es tan interesante?

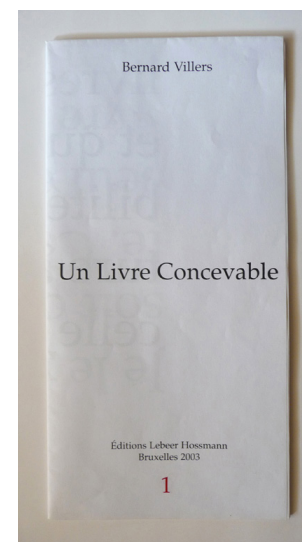
LAS CAPAS DE SIGNIFICADO EN BERNARD VILLERS

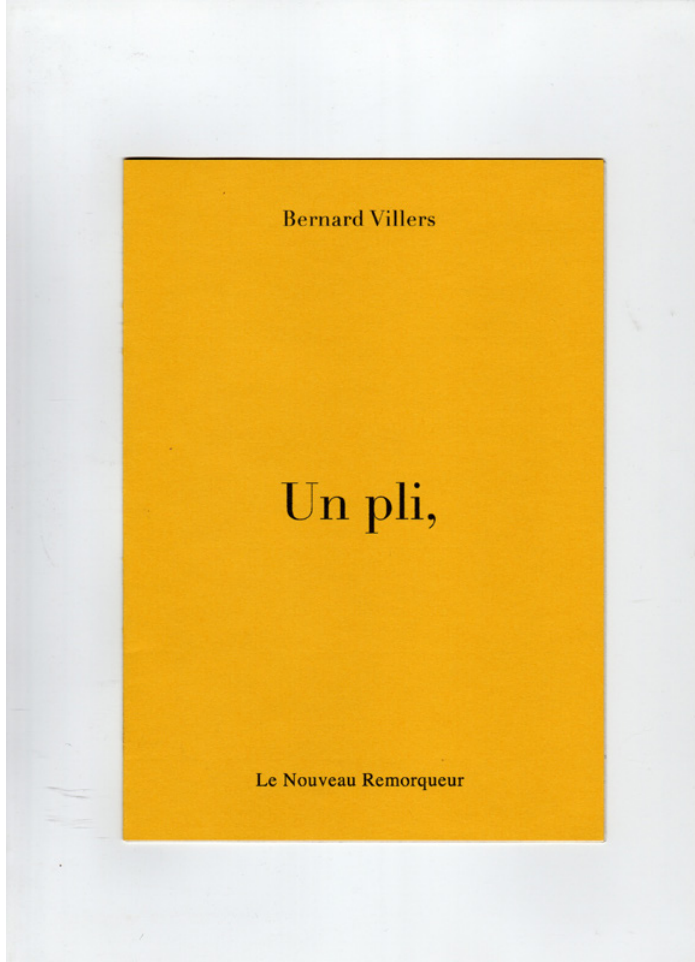
Enfrentados a estos libros “complejos” están los libros que se distinguen por una simplicidad formal. Entre ellos, muchos libros de Bernard Villers, *Mallarmé 1897-1997* (Bruxelles, Walrus, 1979), *Pente douce* (Bruxelles,

Le Remorqueur, 1979), *Formats (in octavo)* (Bruxelles, Le nouveau Remorqueur, 2007), o *Leporello* (Frameries, Bruno Robbe, 2009). No es fácil escribir sobre estos libros minimalistas, pues la descripción más detallada es pronto asumida. Sin embargo, he escrito mucho sobre este tipo de libros, considerándolo sin duda como otro desafío más. Su significado y sus propósitos pueden parecer complejos, aunque sean libros formalmente simples. Habiendo escrito en particular acerca de los libros de Bernard Villers¹⁴, descubrí que su significado se estructuraba en varias capas, como en una cebolla.

El sentido que se impone de inmediato es el del libro en su materialidad. Incluso si son siempre finos, pequeños y casi siempre autoeditados, los libros de Villers tienen todos la forma material del libro: papel, pliegado, encuadernación. Se ofrecen para ser abiertos y cerrados, ojeados, almacenados en una biblioteca. La antropología del libro es su referencia: son obras que experimentamos como libros, obras editadas en cientos de ejemplares. Esta cultura del libro constituye una fuerte tensión en el trabajo de Villers. De hecho, muchos de sus libros de artista, a lo largo de su carrera, están inspirados por otros libros, libros de escritores, poetas y filósofos: *Mallarmé 1897-1997* por Mallarmé, por supuesto, *Leporello* –es menos evidente– por el libreto de *Don Juan* de Mozart, firmado por Da Ponte, *Un pli / Un livre* de Gilles Deleuze, *En Pologne* por Alfred Jarry, *W* por Georges Perec, *Du rouge au vert* por Guillaume Apollinaire, etc. Pero, al mismo tiempo que se inspira en la literatura, Bernard Villers inscribe la producción de sus libros en la continuidad de su práctica pictórica. Por ejemplo, el descubrimiento de un libro de artista a mediados de la década de los 70 le llevó de inmediato a la exploración de materiales transparentes y al descubrimiento de una nueva problemática pictórica, la del uso del derecho y revés del soporte pictórico, o también, en el año 2000, a la reflexión acerca del lugar del espectador del libro/pintura y a la implicación artística de la cuestión del pliegue. Esta dualidad original –pero no inédita– recuerda que antes de la invención de la pintura de caballete, el libro fue, durante siglos, el principal soporte de la imagen, y por lo tanto de la experimentación plástica.

En estos tres niveles de significado (libro como dispositivo material, libro como cultura literaria y pintura como práctica del libro) se añaden otros, especialmente los que provienen de la autopublicación de libros. Efectivamente, la práctica artística de Bernard Villers opera principalmente en dos marcos editoriales: les Éditions du remorqueur (1976-2003) y Le Nouveau Remorqueur (desde 2004). Si aceptamos esta definición del arte, que me gusta mucho, como toma de posesión del mundo (o la pintura como transformación del mundo, Laurent Marissal, 2005), observaremos que la autopublicación está contribuyendo a ello a su manera, haciendo referencia a toda la tradición del libro impreso, y, por otro lado, el trabajo plástico entorno al pliegue conduce a una manipulación especular de lo





visual, que he analizado en el editorial «Prendre en main le visuel : du pli chez Bernard Villers» (“Manipulando lo visual: el pliegue en Bernard Villers”).

En numerosas ocasiones he reflexionado acerca del sentido en cada una de estas capas (pliegue, pintura, inspiraciones literarias, etc.), pero la pregunta sigue abierta: saber cómo el libro consigue mantener unidos todos estos niveles de sentidos. Frente a la complejidad de esta pregunta, la imagen de la cebolla parece pobre. En efecto, en sus libros, Villers plantea ideas simples, y si son capaces de llevar lejos al espectador, es porque son ideas incisivas. Y aquí, surge una nueva pregunta: ¿Es la complejidad un valor intelectual, cognitivo o científico oer se? ¿No esconderá La “metodología de la complejidad” otro aspecto de la epistemología, en realidad bastante reconfortante, que es el de mantener en su lugar el horizonte conceptual admitido, ahorrándonos el buscar ideas susceptibles de incidir en ella?

La historia de la astronomía ofrece una hermosa ilustración de esta reflexión. El sistema de Ptolomeo describió con gran aproximación el movimiento de los planetas, gracias a la teoría de los epiciclos, que proponían complejos cálculos. Esta teoría presentaba una ventaja ideológica, ya que no implicaba el principio fundador de la *Weltanschauung* cristiana, esto es: la Tierra como centro del mundo. El golpe de genialidad –pero sobre todo de audacia– de Copérnico consistió en colocar el sol en el centro del universo. La tierra tembló y la Iglesia terminó por aceptar esta solución, que simplificaba radicalmente la realidad astronómica..., en 1980. Son necesarios principios que simplifiquen la complejidad para entenderla mejor, aunque ello provoque un terremoto.

Así pues, el libro de artista es, en sí mismo, un golpe de genialidad.

CONCLUSIONES

Lo importante no es por tanto saber aquí qué es simple y qué es complejo; nuestra intuición nos lo muestra. Lo importante es que el pensamiento se confronta a la complejidad de la propia realidad. Pero si exigimos del pensamiento mismo que sea complejo, corremos el riesgo de volverlo incomprensible. En el límite de esta complejidad se encuentra la trampa que Hegel comparte con el pensamiento mágico de Paracelse, a saber: la gran idea según la cual todo está conectado con todo. Edgar Morin puede estigmatizar el pensamiento que divide y separa, es uno de los movimientos esenciales de cualquier operación intelectual, pero no es el único, ni mucho menos. La idea que se deduce de estos análisis es la de incidir en la realidad con un nuevo concepto, por ejemplo con un pensamiento agudo, un *Witz*. Ésta es la respuesta a la pregunta que inició mi conferencia: ¿El mundo no nos parecerá complejo porque hemos perdido la capacidad de formular nuevos principios –ideas cortantes, conceptos incisivos– que lo haría más simple?

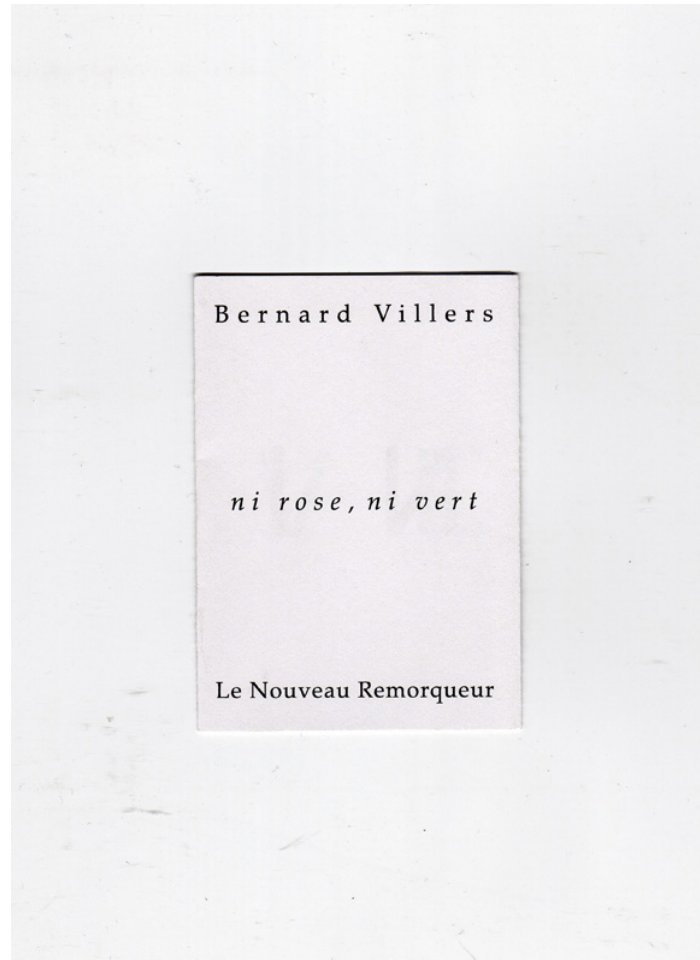
Si yo prefiero los libros de apariencia simple es, probablemente, porque no temo decepcionarme con la aparente complejidad de los otros, que no es más que pura banalidad. Encuentro más excitante –pero es totalmente subjetivo– seguir descubriendo una complejidad oculta en los libros que exhiben simplicidad y modestia; *“lobos con piel de cordero”*¹⁵, como dijo Ed Ruscha.

La lectura de estos libros sacados de mi biblioteca me han llevado a esta conclusión. Pensar la complejidad sin pensar –al mismo tiempo– la simplicidad que hace posible su comprensión sería demasiado simple. La complejidad es un hecho, y no una característica del pensamiento o de una metodología. Ambos deben permitir su aprehensión, por supuesto, pero comprender es entender la complejidad del ser en la unidad del concepto. Para retomar los principios clásicos de la lógica: es la “comprensión” del concepto la que posibilita la operación de trasladar lo complejo

a lo simple, y es la “extensión” del concepto lo que permite englobar una complejidad¹⁶. Así la infinita realidad de los triángulos –de los colores, de los materiales, de las aproximaciones, etc.– puede ser pensada gracias a la idea del triángulo.

En «un livre d’Alain Farfall» (un libro de Alain Farfall), publicado por Incertain Sens en 2008, *Des Illusions ou l’invention de l’art* (Ilusiones o la invención del arte), en la página 39 aparece un Post-it donde se lee una nota garabateada a mano: “No hay que olvidar que a menudo es más complicado que eso”. ¿Pero es en realidad la página 39? ¿Es un libro de Alain Farfall? ¿Es un Post-it? ¿Es un libro? Etc.

Si hay que abrir los ojos a la complejidad del mundo, es para incidir mejor en ella, con la ayuda de los conceptos.



¹ René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, coll. «GF», 1966, p. 47.

² Ibid.

³ René Descartes, Carta a Elisabeth del 28 de junio de 1643, en *Correspondance avec Elisabeth et autres lettres*, Paris, Flammarion, coll. «GF», 1989, p. 74.

⁴ <http://blogs.mediapart.fr/blog/laurent-galley/271213/leibniz-une-philosophie-quantique> [30.01.2014].

⁵ René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, Vrin, 1963, «Quatrième méditation», p. 58.

⁶ Kant Emmanuel, *Critique de la raison pratique*, trad. Picavet, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 1993, p. 103.

⁷ «Au penchant que les esprits me paraissent avoir à la morale, aux belles-lettres, à l’histoire de la nature, et à la physique expérimentale, j’oserais presque assurer qu’avant qu’il soit cent ans, on ne comptera pas trois grands géomètres en Europe», Denis Diderot, «De l’interprétation de la nature», en *Œuvres philosophiques*, Paris, Garnier, coll. «Classiques Garnier», 1956, p. 180.

⁸ G. W. Fr. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, éd. Georg Lasson, Hamburg, Felix Meiner, 1963, p. 54.

⁹ Citado de Dieter Schwarz, «Learn to Read Art. Les livres de Lawrence Weiner», trad. Margit Lipsker, in *Lawrence Weiner Books 1968-1989. Catalogue raisonné*, Dieter Schwarz (éd.), Köln, Waktner König, Villeurbanne, Le Nouveau musée, 1989, p. 139 (cf p. 94).

¹⁰ «Lawrence Weiner in Conversation with Judith Hoffberg on Books», *Umbrella*, vol. 26, no. 1 - May 2003, http://colophon.com/umbrella/LAWRENCE_WEINER.pdf [6.02.2013].

¹¹ Weiner dice en una entrevista: “conversations with Luc Vezin – the poet, about the difference between American culture and European culture”, *loc. cit.*

¹² http://www.jnfelections.com/pages/weiner_livre.html# [8.02.2014].

¹³ Dieter Schwartz lo retoma para el título de su ensayo, y Anne Mæglin-Delcroix para el título de un capítulo de su *Esthétique du livre d’artiste*, Marseille, Le mot et le reste, 2011, p. 151-202.

¹⁴ «Prendre en main le visuel : du pli chez Bernard Villers», *Sans niveau ni mètre. Journal du livre d’artiste*, n° 10/2009, p. 4 ; «L’accessibilité de l’envers et la publicité de l’endroit. Du livre comme horizon de la peinture chez Bernard Villers», *Nouvelle Revue d’esthétique*, n° 7, 2011, bajo la dirección conjunta de L. Brogowski et Christophe Viart : «(in)actualité de la peinture », p. 92-103 ; chapitre «“Feuille imprimée grande”: exploration poétique du pli chez Bernard Villers», en *Éditer l’art. Le livre d’artiste et l’histoire du livre*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2010, p. 216-225.

¹⁵ Edward Ruscha, entrevista con Bernard Blistène, en *Edward Ruscha*, catálogo de exposición, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 85.

¹⁶ «J’appelle compréhension de l’idée, les attributs qu’elle enferme en soi, et qu’on ne peut lui ôter sans la détruire, comme la compréhension de l’idée du triangle enferme extension, figure, trois lignes, trois angles, et l’égalité de ces trois angles à deux droits, etc. [...] J’appelle l’étendue de l’idée les sujets à qui cette idée convient [...] comme l’idée du triangle en général s’étend à toutes les diverses espèces de triangles», Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La Logique ou l’art de penser*, Paris, Gallimard, 1992, p. 52.