

Conferencia magistral en las Segundas Jornadas Internacionales Peirceanas, Mérida (México), Abril 2009.

La participación del espectador en el arte contemporáneo

Nicole EVERAERT-DESMEDT
Facultés universitaires Saint-Louis, Bruselas

En mis trabajos anteriores,¹ he elaborado, a partir de la teoría semiótica de Peirce, un modelo de la comunicación artística, que relaciona la producción y la recepción de las obras. Ahora empezaré por resumir dicho modelo (1); luego, profundizaré en lo que atañe a la recepción (2), especialmente en el caso del arte en un espacio público (3); y terminaré (4) con el análisis de una instalación del artista español Luis Bisbe, una instalación en un espacio público, que no se presenta a simple vista como arte. Así que esa obra, al igual que la mayoría de las obras contemporáneas, pone en tela de juicio la cuestión de por qué es una obra de arte. Veremos cómo esa instalación provoca la participación activa del espectador e integra dicha participación en su contenido.

1. Un modelo de la comunicación artística

Primero, resumo mi modelo de la comunicación artística. Considero que el objetivo del artista es captar lo posible, la *primeridad*, eso que Peirce llama las "cualidades de sentimiento", que, al principio, son vagas y confusas. El artista las vuelve inteligibles a través de su obra. ¿Cómo lo

1 Véase bibliografía.

consigue? Lo consigue mediante un proceso paralelo al de la investigación científica – que Peirce estudió muy detenidamente – en el cual la abducción desempeña un papel central. Podemos adaptar el proceso de la investigación científica a la producción de una obra de arte:

Al principio, el artista experimenta una **turbación** provocada por un caos de cualidades de sentimiento.

Su **abducción** o hipótesis consiste en "dejar venir" esas cualidades de sentimiento, tratar de captarlas, considerarlas como *apropiadas*, aunque sin saber precisamente a qué objeto le sean apropiadas.

Luego, mediante un tipo de **deducción**, el artista aplica su hipótesis, la proyecta en su obra, es decir que va a encarnar las cualidades de sentimiento en un objeto al cual le podrían ser *apropiadas*. Así, al construir este objeto al que las cualidades de sentimiento le serían apropiadas, la obra de arte crea su propio referente. Por lo tanto, una obra de arte es *autoreferencial*.

El último paso de la creación de una obra de arte es un tipo de **inducción**, que consiste en el juicio del artista sobre su obra. Si el artista comprueba que su obra es *autoadecuada*, adecuada en sí misma, es decir, que presenta un *sentimiento vuelto inteligible*, juzga que terminó su trabajo.

El resultado del trabajo del artista, la obra realizada, es un **sinsigno icónico** o un **hipoicono**. De hecho, el volver inteligible algo necesita la intervención de la *terceridad*, el uso de signos; pero puesto que las cualidades de sentimiento se sitúan en un nivel de *primeridad*, no pueden ser expresadas sino por medio de signos icónicos, esto es, signos que remiten a su objeto en un nivel de primeridad.

El **cuadro N° 1** resume el proceso de la producción de una obra de arte.

Producción de la obra

Primeridad : caos de cualidades de sentimiento



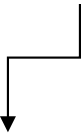
Abducción : **captar**, « pensar » esas cualidades de sentimiento, considerarlas como *apropiadas*.



Deducción : **proyectar** esas cualidades de sentimiento en un objeto al cual le podrían ser *apropiadas*.



Inducción : **probar** : este objeto (la obra) presenta esas cualidades de sentimiento, las vuelve inteligibles; las cualidades de sentimiento son *apropiadas* a este objeto.



Terceridad : signo icónico o hypoicono.

Cuadro N° 1

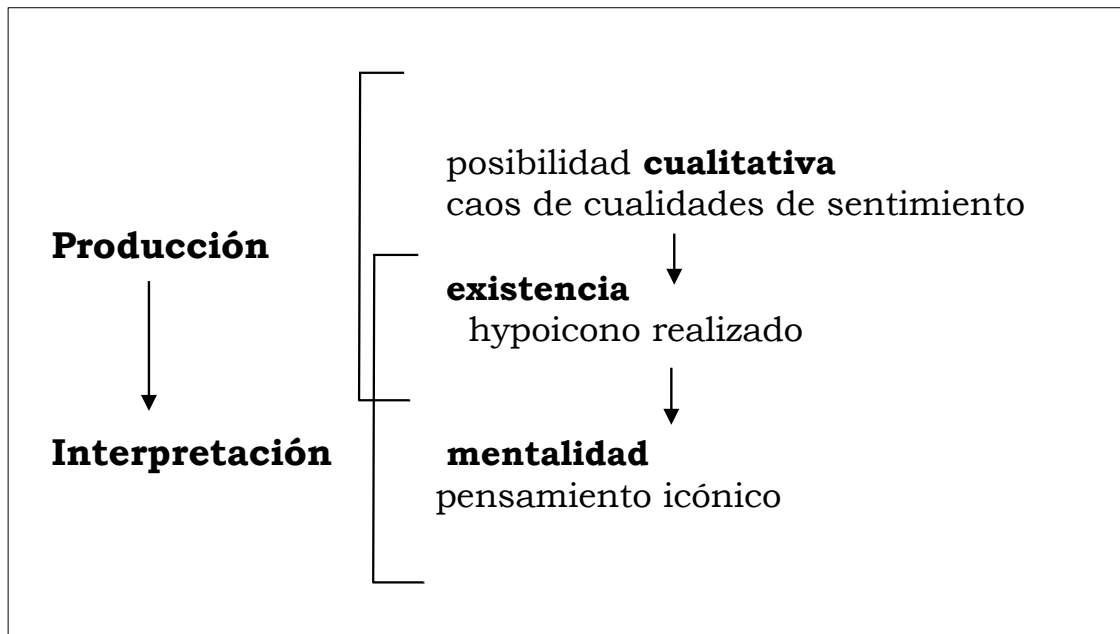
Sin embargo los signos nunca lograrán materializar totalmente la primeridad. Una cualidad total, infinita es real sin poder ser realizada. La primeridad permanece irrepresentable. Sólo puede ser pensada, o más bien vista en el pensamiento, sentida en el pensamiento, o pensada icónicamente. Y la obra de arte, mediante una construcción de signos icónicos, conduce al espectador al **pensamiento icónico**, con tal de que ese espectador entre, con atención y "simpatía intelectual" (Peirce, C.P., 5.113), en la lógica de la obra.

He escrito un artículo, que se encuentra accesible en la Web del Grupo de Estudios Peirceanos de la Universidad de Navarra, en el que intento abarcar todo el proceso de la producción e interpretación de una obra de arte. Ese artículo lleva como título la pregunta "**¿Qué hace una obra de arte?**", y en la conclusión, contesto: "Una obra de arte **hace circular la primeridad**". Más precisamente, podemos retomar los términos de Peirce cuando él distingue tres tipos de primeridad:

(...) Tres tipos de primeridad: la posibilidad cualitativa, la existencia y la mentalidad – que se consigue aplicando la primeridad a las tres categorías (PEIRCE, C.P. 1.533).

Y podemos decir: una obra de arte hace pasar la primeridad de la *posibilidad cualitativa* a la *mentalidad* mediante la *existencia*. De hecho, en el proceso de **producción** de la obra, el artista efectúa el paso de la *posibilidad cualitativa* (es decir, el caos de cualidades de sentimientos, ese estado de turbación inicial que provoca la producción de una obra de arte) a la *existencia* (es decir, el hipoicono, la materialización, la obra realizada), y, en el proceso de **interpretación**, el espectador pasa de la *existencia* (la obra) a la *mentalidad* (es decir, eso que he llamado el pensamiento icónico).

El **cuadro N° 2** resume el proceso de la producción y la interpretación de una obra de arte.



Cuadro N° 2

2. La recepción de una obra de arte

Ahora, vamos a ver con más detalles lo que pasa en la recepción de una obra de arte. Antes de ser interpretada, la **obra realizada** queda inerte. Ella es un **objeto** (un texto, un libro, una película, un cuadro, una escultura, una instalación, hasta cualquier objeto de fabricación industrial) o un **evento** (una función teatral, un performance, hasta cualquier hecho de la vida diaria). La obra realizada se presenta, pues, en su existencia, en su materialización, en el orden de la *segundidad*.

La **interpretación** desencadena el soporte material y lo transforma en un **signo** artístico. La interpretación efectúa la "transfiguración de lo banal".² La recepción artística no es una percepción espontánea de una cualidad de la obra, ni una contemplación, sino más bien una interpretación, esto es, un pensamiento, pues del orden de la *terceridad*, pero un pensamiento distinto del pensamiento científico. Peirce buscó un término para nombrar ese tipo específico de pensamiento, capaz de pensar la primeridad, de *volver inteligible la primeridad*, y se quedó con el término de "mentalidad", pero no estaba muy satisfecho con ese término. Yo propongo llamar a ese tipo de pensamiento capaz de considerar una cualidad total, infinita, el **pensamiento icónico**.

En varios análisis, he podido enseñar cómo la interpretación de cada obra - por medios propios de cada obra, por supuesto - llevaba al receptor al pensamiento icónico. Tomemos como ejemplo los cuadros monocromos azules de Yves Klein. Como objeto material, son sencillamente monocromos azules. Mi vecino, que es pintor de brocha gorda, pretende que podría hacer lo mismo. Pero, lo que no sabe mi vecino, es que Yves Klein construyo, alrededor de sus monocromos, con sus demás obras y sus múltiples actividades e intervenciones públicas, todo un sistema simbólico que permite interpretar sus monocromos. La interpretación es que, acumulando materia azul en sus cuadros monocromos, Klein intenta alcanzar, por la saturación de la materia, el límite más allá del cual ya no hay materia sino la cualidad infinita, que ya no puede ser materializada, sino más bien pensada icónicamente, y que Klein llama lo inmaterial o la Vida en el estado Materia Prima - esto es, una *Primeridad* pura.

2 Título de un libro de DANTO, 1989.

Otro ejemplo de cómo la interpretación de una obra conduce al receptor al pensamiento icónico, un ejemplo que, cuando se lee mi análisis o cuando lo comento, me dicen que es muy claro, es la instalación de Humberto Chávez, *Fantasma*. En dicha instalación, es una foto ausente la que abre la puerta al pensamiento icónico. Se desprende del análisis que dicha foto, aunque materialmente ausente, resulta la más importante de la instalación, porque está en el lugar del icono puro que nunca se podrá representar, pero la instalación, por la organización de las demás fotos, pone al visitante en condiciones de pensarlo.

El espectador que considero es un espectador modelo, en un sentido cercano al de Umberto Eco, cuando él comentaba que, mientras una obra se construye, construye al mismo tiempo su "lector" modelo. El lector o espectador modelo es el que entra, con la simpatía intelectual preconizada por Peirce, en la lógica de la obra.

La obra realizada queda abierta a las interpretaciones. Sin embargo, considerar una obra como abierta no significa por lo tanto que los espectadores puedan completarla con cualquier cosa ni de cualquier modo. Todas las interpretaciones no son equivalentes. Hemos visto que el artista es el primer intérprete de su obra en el último paso del proceso de producción. Una interpretación contraria a la del artista no es relevante. Será otra cosa pero no una "interpretación artística", entendida como una interpretación susceptible de llevar al espectador al pensamiento icónico, esto es, el pensamiento de la primeridad que se encuentra captada en la obra.

Sin embargo, decir que el artista es el primer intérprete de su obra no significa por lo tanto que él la hubiera interpretado completamente, ni mucho menos. Queda mucho por hacer a los espectadores. La obra permanece abierta, de veras. La interpretación no es determinada, no es conocida de antemano. El artista ha materializado la primeridad en un signo icónico que le parece apropiado, autoadecuado. Pero un signo icónico tiene un poder **heurístico**, el poder de hacer descubrir, por su observación directa, otras verdades que las que determinaron su construcción (Peirce, C.P. 2.279). Así que queda mucho por descubrir a los receptores.

Una interpretación puede ser más o menos desarrollada, más o menos atenta:

Hay por cierto en la relación a las obras de arte lo que llamo mal que bien niveles de recepción, que no es preciso colocar en una escala de valores, pero que se distinguen sin duda por grados cuantitativos en la consideración de datos perceptuales (atención primaria) y conceptuales (atención secundaria) propios de cada obra (GENETTE, 1997, p. 232).

3. El arte en un espacio público

En esos últimos tiempos, las obras que más me han llamado la atención han sido las que, encontrándose en un espacio público, carecen *a priori* de la apariencia de arte. Por supuesto, una obra que se encuentre en la ciudad podrá tener varias significaciones simbólicas como monumento, y varias significaciones indiciales como lugar de citas. Ahora no me interesaré sin embargo por esas significaciones, sino sólo por la interpretación artística. Y lo que me interesa es que la interpretación artística de una obra en un espacio público empieza de una manera muy distinta a la de una obra en un museo, una galería de arte o un teatro.

Tomemos como ejemplo a un paseante que descubra por casualidad en un espacio público un objeto o un evento del que desconozca por completo el estatuto artístico. Ese objeto o evento no goza de una apariencia convencional de arte. El paseante no se encuentra en un lugar habitual o tradicional para la ubicación de objetos artísticos (museo, teatro), y por ello no se le ocurre pensar que se encuentra ante un objeto de dicha categoría. Con todo, si dicho objeto o evento llama su atención, se detendrá con interés y, a partir de ciertos indicios, podrá pensar, como hipótesis, que tal vez se trata de una obra de arte. En ese caso, la **hipótesis del estatuto artístico** puede provocar, a su vez, una **hipótesis interpretativa**. Conforme a ella, ese objeto o evento, por ser una obra de arte, debe tener una significación que quizá vale la pena averiguar. Y probablemente el receptor callejero deseará descubrirla.

La hipótesis del estatuto artístico hace pasar el objeto o evento a una realidad distinta, a "otra" realidad: la de la obra, esto es, un signo que interpretar. De hecho, el funcionamiento de un objeto o evento como

obra de arte implica siempre su consideración entre paréntesis o entre comillas:

El marco de un cuadro, las vitrinas de una exposición son del mismo orden que el escenario del teatro, y su presencia es suficiente – con tal de que estemos al tanto de las convenciones que implican – para impedir que reaccionemos ante el interior de lo que delimitan como si se tratara de la realidad (DANTO, 1989, p. 61).

En el caso del arte en un espacio público, debe existir alguna señal, algún indicio que provoque la **hipótesis del estatuto artístico** para que la obra pueda ser interpretada como obra de arte y cumplir su función:

Cuando se hace teatro en la calle, hay que procurar que parezca claramente que se trata de actores actuando, y no gente real comportándose realmente: de ahí la necesidad de utilizar dispositivos particulares, como máscaras, vestuario especial, maquillaje, entonaciones características, etcétera (DANTO, 1989, p. 63).

Así el arte en un espacio público, esto es, fuera del espacio convencional "teatro, museo", reduce la frontera entre el arte y la realidad, pero no puede borrarla completamente. Pongamos como ejemplo una instalación realizada en 1991 por Helen Escobedo en el parque de Chapultepec en la ciudad de México. La instalación llevaba el título "Negro basura, negro mañana". Constaba de 10 toneladas de basura esparcida sobre un plástico gris, de cien metros de largo, en medio de una vía peatonal. Según comenta Gabriela Schmilchuck (2005, p. 194), debido al asco dado a las autoridades por el contacto directo con la basura, la artista resolvió cubrir la basura con una rejilla metálica y con una capa de pintura negra. Esas dos señales (la rejilla y la capa de pintura) fueron necesarias para que la instalación se interpretara entre comillas, es decir, como "algo hecho con basura" y no, literalmente, como basura.

Ahora, vamos a analizar la recepción de una instalación de Luis Bisbe en un espacio público.

4. La recepción de una instalación de Luis Bisbe

4.1. Hipótesis del estatuto artístico

En Julio 2005, paseando por Zumaia (País Vasco, España), descubrí por casualidad un objeto que se reveló formar parte de una instalación de Luis Bisbe.

Dicho objeto me llamó la atención: se percibe de lejos, porque se encuentra al final de un sendero que sube suavemente hasta la cumbre de un acantilado que domina el mar; se yergue a la vista, haciendo una conexión visual entre la tierra y el cielo, cuando aún no se ve el mar (foto 1).



foto 1

A simple vista, reconocemos una pieza del mobiliario urbano, una farola, que las autoridades municipales podían haber puesto allá con el fin de alumbrar a los paseantes al atardecer. Sin embargo, un detalle, un

indicio provoca la sorpresa y pone en marcha la hipótesis del estatuto artístico de lo que estamos descubriendo. De hecho, esa farola tiene una forma algo rara, con la parte superior del poste en forma de curva. Si se pudiera creer por un instante que se tratara de un nuevo *design* de farola, se debe abandonar dicha hipótesis al acercarse, porque es obvio que la curva no es de origen. Se nota que el poste no fue construido de esta forma en la fábrica, sino que ha sido deformado, plegado, después de su construcción. Se nota también que la deformación es demasiado regular como para ser casual, accidental, es más bien intencional.

La hipótesis del estatuto artístico del objeto se ve, además, confirmada por una señal muy perceptible: un cartel de información. El paseante se dirige espontáneamente hacia ese cartel para leerlo... a menos que, antes de alcanzarlo, presencie el surgimiento de un chorro de agua. En ese caso, no se acercará al cartel sino con cautela, procurando no ser mojado. De hecho, el agua surge de repente y a ratos al lado de la farola (foto 2).



Foto 2

Los chorros son de una duración variable (entre 30 y 60 segundos), y se dan con intervalos irregulares (de entre dos y tres minutos). El agua cae más o menos lejos según la dirección y la fuerza del viento, pero cada vez baña la zona del cartel. Así las gotas sobre el plástico del cartel recordarán al visitante la inminencia del peligro mientras esté leyendo el texto. Vamos a acercarnos al cartel para leer el texto...

4.2. El texto: una pista para interpretar

El cartel (foto 3) lleva el nombre del artista: Luis Bisbe; su lugar y fecha de nacimiento: Málaga, 1965; y un texto en tres idiomas: vasco, español e inglés. El texto empieza diciendo que se trata de una "instalación" y que dicha instalación lleva un "título". Así que ya no cabe la menor duda sobre la intención artística.



Foto 3

Como ocurre a menudo en las artes plásticas contemporáneas, el texto (foto 4) da una pista para interpretar la obra. El título "Blind Date" anuncia una cita, y el comentario habla de un doble encuentro: entre *la luz eléctrica y el agua del mar*, por un lado; y entre *la instalación y el visitante*, por otro lado. En ambos casos, la cita se da *a ciegas*, es decir, entre *desconocidos que no saben lo que pueden esperar*.



foto 4

El visitante asiste pues a un evento representado en la instalación (la cita entre la luz eléctrica y el agua del mar), y asistir a dicho evento constituye un evento del mismo tipo (la cita entre el visitante mismo y la instalación). Dicho de otra forma, la instalación, que es un relato, mete al visitante en un relato similar. Vamos a tener en cuenta primero el evento representado en la instalación que el visitante interpreta. Luego veremos cómo la interpretación de la instalación constituye a su vez un evento que transforma al visitante, actúa sobre él.

4.3. El evento representado

Los actores que actúan en la instalación son dos elementos habituales del mobiliario urbano: una **farola** y un **chorro de agua**.

Sin embargo, esos dos elementos han perdido su función urbana habitual. Una **interpretación práctica** ya no es posible, ya no es relevante. De hecho, en vez de alumbrar a los paseantes para que puedan mirar, la farola se ha convertido en un objeto que mirar. Y en vez de encenderse únicamente cuando oscurece, se enciende con cada chorro de agua y se apaga cuando el agua desaparece, de día como de noche. En cuanto al chorro de agua, su función ya no es tan sólo hacer agradable el espacio público, sino estar en relación con la farola. Luz y chorro de agua actúan juntos.

El texto nos permite interpretar la relación entre la farola y el chorro de agua en un modo **ficcional** como una cita entre dos personas. Sabemos, por nuestro **conocimiento sociocultural** (información colateral), que una cita consiste en un acuerdo previo según el cual un sujeto espera a otro sujeto en un lugar y un tiempo determinados, y con un objetivo dado. Entonces, ya podemos imaginar toda una historia: la farola espera en el lugar acordado, se encorva, se dobla como si quisiera ver llegar al agua y ponerse a su alcance; el agua se retrasa; pero ahí viene; echa los brazos al cuello de la farola, que se enciende de placer; luego el agua se va... Y la historia volverá a empezar... Cada vez se trata de una nueva cita con una persona desconocida, así como lo indica el título de la obra, que es en inglés.³

3 "Blind Date" es una expresión que significa "cita con una persona desconocida".

Por supuesto, una cita de ese tipo incluye riesgos. Además, sabemos, por nuestro **conocimiento técnico** elemental (otra información colateral), que el encuentro entre el agua y la electricidad amenaza con provocar un cortocircuito. Pero aquí, ¡qué sorpresa!, en vez de cortar el circuito, el agua lo conecta, puesto que la farola se enciende cada vez que surge el chorro de agua.

El texto, al precisar que la obra "celebra el contacto entre *distintas naturalezas* juntando la luz eléctrica y el agua del mar", nos orienta también hacia una interpretación de orden **mítico**. De hecho, la luz y el agua representan naturalezas distintas. Y la historia del encuentro entre la farola y el chorro de agua puede remitir, en la intertextualidad - otra información colateral -, por ejemplo, a la canción francesa muy conocida de Charles Trenet (1939):

El sol tiene cita con la luna.

Pero la luna no está, y el sol la espera.

Aquí, el sol está sustituido por la farola, que es una figura ascensional y luminosa, figura del fuego; mientras que el chorro de agua desempeña el papel de la luna: "la luna es un astro que crece, decrece, desaparece" (DURAND, 1969, p. 111), que es cíclico, como el chorro de agua en la instalación. Y además, "la mayoría de las mitologías confunden las aguas y la luna en la misma divinidad" (Id, p. 110). Sea el sol y la luna, o el fuego y el agua: la instalación sugiere un contacto posible entre elementos naturales que habitualmente se excluyen. En la instalación, el agua parece encender el fuego, en vez de apagarlo. Así la instalación propone una **conciliación de los contrarios**, no definitivamente, sino de una forma efímera y apenas esbozada: algunas gotas solamente, en la cima del chorro, salpican la lámpara, antes de recaer al suelo (foto 5).



foto 5

Además, el contacto entre el agua y el fuego se produce en el aire. Y cuando se ve por primera vez la farola de lejos, hemos dicho que lo que llama la atención es cómo surge de la tierra y se levanta en el aire. En cuanto al agua, viene del mar, pasa debajo de la tierra en una cañería, salta en el aire, donde roza (o lame, como dice el texto) el fuego, luego cruza otra vez el aire y vuelve a penetrar en la tierra. Por lo tanto, podemos decir que esta instalación realiza una unión entre los **cuatro elementos naturales**; nos da a pensar pues en una *calidad total*, algo así como un **continuum** entre **fuego, agua, tierra y aire**. Con una foto de noche, se puede tratar de representar mejor la materialización de ese *pensamiento icónico*: en ella, se ve, surgida de la tierra, una especie de bola de agua-fuego, en suspensión en el aire (foto 6).



foto 6

Por fin, la *primeridad* que esta obra consigue captar *y* nos da que pensar se podría llamar el **encuentro**. Se trata del encuentro como fuerza, el surgimiento del encuentro en el instante, el encuentro inesperado. Se trata del encuentro total, es decir que todo se puede encontrar, incluso, por ejemplo, los elementos peligrosos (tales como la electricidad y el agua), y hasta los cuatro elementos naturales, pero no de manera permanente y estable, sino siempre de manera efimera y en movimiento.

Ahora bien, volvamos a la situación del visitante que descubre la instalación, no sobre una pantalla ni en fotos, sino en la realidad de un paseo, y tengamos en cuenta el evento vivido en la interpretación. Hay dos actores: la instalación y el visitante; y la cita se da a ciegas para los dos protagonistas...

4.4. El evento vivido en la interpretación

La instalación de Luis Bisbe espera al paseante al final del camino: está en el lugar de la cita. El paseante se acerca, sorprendido por el encuentro. Por su lectura del cartel, se convierte en "espectador" (o visitante, intérprete), es decir que empieza a hacer funcionar la obra, la pone en marcha, al igual que el chorro de agua hace funcionar el alumbramiento de la farola. Su lectura le permite interpretar la cita relatada en la instalación, mientras le hace participar en una cita del mismo tipo: una cita a ciegas. De hecho, al acercarse, el visitante no sabe lo que puede esperar de la instalación. Se encuentra interpelado cognitivamente y también físicamente. Corre un riesgo mientras lee el cartel, porque le puede suceder la desventura de resultar mojado por el chorro de agua, y eso no es muy agradable, si está vestido para emprender una larga caminata, por ejemplo (lo que era mi caso aquel día).

La instalación *Blind Date*, con la participación física del visitante y el riesgo que implica, forma parte de la corriente del arte de la **perturbación** (DANTO, 1993, pp 154 ss).⁴ *Blind Date* introduce una perturbación en la vida real. No importa que el visitante fuera mojado efectivamente o no. Lo importante es que sí corrió el riesgo de ser mojado al acercarse a la instalación para interpretarla. Así habrá experimentado una cita a ciegas. Y esta experiencia me parece susceptible de transformar al visitante, enriqueciendo - por poco que sea - su vida diaria al estimular su apertura a lo posible o, dicho de otra forma, su facultad de recepción artística.

Ahora bien, la cita se da a ciegas no sólo para el visitante, sino también para la instalación. Tampoco la instalación sabe lo que puede esperar de los visitantes. Como toda obra de arte, ella espera por supuesto ser interpretada, es decir, acogida **cognitivamente**, con "simpatía intelectual". Además, hemos comentado que esta instalación provoca la **participación física** del visitante. Y hasta aquí hemos descrito

4 Sobre el arte de la perturbación, véase el trabajo recién del artista argentino Silvio de Gracia, in DE GRACIA, S., 2007, *La estética de la perturbación. Teoría y práctica de la interferencia*, Ediciones El Candirú, Junín, Buenos Aires; y para una presentación de ese artista y su libro, PADÍN, Cl., 2008, "La perturbación como instancia estética", in *Escaner cultural*, n° 111, <http://www.escaner.cl/escaner111/>

la actitud más corriente acerca de *Blind Date*: el visitante se acerca para leer el cartel, procurando no resultar mojado por el chorro de agua.

Sin embargo tuve la oportunidad de observar una **actitud muy diferente**, que me sorprendió: un señor llegó a pasos resueltos y con aire de conquistador, en traje de baño y zapatos de plástico. Se colocó entre la farola y el cartel de información, volviendo la espalda al cartel, y allí resueltamente esperó el chorro de agua para tomarse una ducha (foto 7). Luego se fue, así como vino, sin una mirada ni para la instalación, ni para el espacio circundante, ni para nosotros visitantes. Él, por cierto, no quería ser un visitante. ¡No había venido a una "cita a ciegas"! Era un hombre práctico, y por su actitud, había devuelto una **función práctica** al chorro de agua. Supongo que, en su opinión, un chorro de agua tenía que servir para otra cosa que para contar una historia de citas a ciegas.



foto 7

4.5. Impacto de una instalación encontrada por casualidad

Esta instalación de Luis Bisbe me encantó porque me sorprendió, interrumpió mi programa del día (que era hacer una larga caminata de unas 8 horas). Más tarde, cuando decidí guardar ese ejemplo de obra para analizarlo, busqué en la Web informaciones acerca del artista y entonces fue cuando me enteré de que *Blind Date* formaba parte de una exposición colectiva, organizada por una asociación llamada "Divergentes" (www.artedivergentes.com) en la ciudad de Zumaia, del 2 de Junio al 4 de Septiembre 2005, sobre el tema del "Diálogo entre el arte y la tecnología". Diez artistas internacionales habían sido invitados "en centros tecnológicos y empresas innovadoras del País Vasco para producir una obra con las tecnologías, materiales, procesos o conceptos que desarrollan estas empresas y centros tecnológicos". Así es como Luis Bisbe había utilizado la infraestructura tecnológica del Centro IK4, especialmente un sistema de bombas para traer el agua del mar a su instalación.

El proyecto de Divergentes me parece muy interesante, pero cuando yo estaba en Zumaia, no estaba al tanto del proyecto. Debido a mi falta de información, no pude ver las obras de los demás artistas. Pero gracias a dicha falta de información, creo que vi la obra de Luis Bisbe en las mejores condiciones: ¡la vi por casualidad! Una instalación encontrada **por casualidad** en un espacio público produce un efecto de sorpresa mucho más fuerte que el que pudiera provocar una obra que el visitante decidiera ir a ver en una exposición. El primer **placer cognitivo** en un encuentro de ese tipo consiste en la hipótesis que el paseante tiene que hacer para darse cuenta de que se trata de una obra de arte.

En el caso de *Blind Date*, hay algo más. El encuentro imprevisto que experimenté con la obra coincide con el tema de la obra: ¡con esa obra, que cuenta una cita a ciegas, tuve una cita a ciegas!

Conclusión

Una obra de arte es un objeto o un evento producido intencionalmente por un artista para tratar de captar, volviéndola *inteligible*, la *primeridad* (lo posible). Para funcionar como tal, una obra de arte debe ser interpretada. La interpretación es un proceso cognitivo que

reanuda y prosigue el proceso de la producción, esto es, el movimiento de crecimiento de inteligibilidad de la primeridad. Para interpretar una obra de arte, el espectador tiene que hacer primero la hipótesis de su estatuto artístico. Luego, tiene que entrar en la lógica de la obra, seguir de alguna manera la pista trazada por el artista para conducirlo al pensamiento icónico.

Una obra puede desencadenar interpretaciones más o menos ricas y sobre múltiples niveles, según la atención y las informaciones colaterales de los receptores. Frente a una obra de arte, el espectador no puede predecir hasta dónde le llevará la cascada de las interpretaciones. Por lo tanto, la instalación de Luis Bisbe me parece sintomática de lo que pasa en la interpretación de cualquier obra de arte. Toda obra de arte es un "blind date", una cita a ciegas.

... Y eso plantea el problema de la mediación entre el artista y los receptores. Una mediación es necesaria en el arte contemporáneo, cuando el público a menudo ya no entiende de qué se trata. Sin embargo, hay que tener cuidado de no aniquilar lo posible de la obra con pesadas explicaciones culturales. Lo ideal sería hacer que el público, sin estar cegado ni por el completo desconocimiento, ni por demasiadas explicaciones previas, pudiera acudir a citas a ciegas.

Bibliografía

DANTO, A., 1989, *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil.

DANTO, A., 1993, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil.

DE GRACIA, S., 2007, *La estética de la perturbación. Teoría y práctica de la interferencia*, Ediciones El Candirú, Junín, Buenos Aires.

DURAND, G., 1969, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.

ECO, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

EVERAERT-DESMEDT, N., 2001, La comunicación artística: una interpretación peirceana, en *Signos en rotación, La Verdad* (Venezuela),
<http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html>

EVERAERT-DESMEDT, N., 2004, La sémiotique de Ch. S. Peirce / Peirce's Semiotics, en *Signo, Site Internet de théories sémiotiques / Theoretical Semiotics on the Web*, <http://www.signosemio.com>.

EVERAERT-DESMEDT, N., 2006, L'esthétique d'après Peirce / Peirce's Esthetics, en *Signo, Site Internet de théories sémiotiques / Theoretical Semiotics on the Web*, <http://www.signosemio.com>.

EVERAERT-DESMEDT, N., 2006, *Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux oeuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruxelles, De Boeck.

EVERAERT-DESMEDT N., 2008, ¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística, *Utopía y Praxis latinoamericana*, Universidad del Zulia, Venezuela, Año 13, N° 40, pp. 83-97.
<http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>.

EVERAERT-DESMEDT N., 2010, *Fantasma*, de Humberto Chávez Mayol. Una obra que reflexiona sobre su propio estatuto, Conferencia magistral en las *Terceras Jornadas Internacionales Peircenas*, Mexicali,
<http://www.unav.es/gep/ArticulosOnLineEspanol.html>

GENETTE, G., 1997, *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Le Seuil.

PADÍN, Cl., 2008, La perturbación como instancia estética, en *Escaner cultural*, n° 111,
<http://www.escaner.cl/>

PEIRCE, Ch. S., 1931-1935, 1958, *Collected Papers, Vol. 1-6, Vol. 7-8*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

SCHMILCHUK, G., 2005, *Helen Escobedo: Footsteps in the Sand*, Mexico, CONACULTA / UNAM / TURNER.