Conferencia magistral impartida en el Octavo Encuentro Internacional de Arte y Significación, Producción como investigación, Ciudad de México y San Luis Potosí, noviembre 2018.

Texto revisado y puesto en línea el 20/04/2020



Producción artística e investigación

Nicole EVERAERT-DESMEDT https://nicole-everaert-semio.be/

Cuando Humberto Chávez Mayol me invitó a impartir esta conferencia, me presentó el tema como sigue. Se trataba de examinar:

La relación entre la producción artística y la investigación: cómo estos dos temas se convierten en un proceso inseparable en la creación contemporánea.

Contestaré esa pregunta desde un **punto de vista semiótico** a partir del modelo de la actividad artística que he elaborado a la luz del pensamiento de Peirce y explotado desde ya hace 25 años. Ese modelo integra la investigación a lo largo del proceso de producción artística. Recordaré mi modelo y luego pondré de relieve algunos aspectos de investigación que dicho modelo implica.

Al final, llegaré a un **punto de vista institucional**, puesto que, en los mismos últimos 25 años, asistimos a la integración progresiva de la producción artística como investigación académica.

1. El arte contemporáneo es un proceso

Segun Arthur DANTO (2010), a partir de Andy Warhol (1964) y ya desde Marcel Duchamp (1917), el arte contemporáneo ha alcanzado el nivel de la auto-reflexión filosófica. Cualquier cosa puede ser una obra de arte, es decir algo que plantea la cuestión: "¿Por qué soy una obra de arte?". Una obra de arte ya no se define por ser un objeto perceptible, sino que es un proceso, un dispositivo que permite hacer una experiencia artística.¹ Como comenta A. Danto, de dos objetos visualmente idénticos, uno puede ser una obra de arte y el otro no. Por ejemplo, no hay diferencia perceptible entre las *Cajas Brillo* de Andy Warhol y las cajas de la marca Brillo en el supermercado. Otro ejemplo: no hay diferencia perceptible entre un cuadro monocromo azul de Yves Klein y una tabla pintada de azul por un pintor de brocha gorda. La única diferencia se encuentra en el proceso de producción e interpretación.

Para enfocar semióticamente el arte como proceso, ya no sirven las herramientas de la semiótica estructural, tales como poner en relación el plan del contenido con el plan de la expresión, o analizar el contenido sobre varios niveles de abstracción. Hace falta un acercamiento pragmático. Por lo tanto, para elaborar mi modelo de la actividad artística, encontré mi punta de partida en el pensamiento de C.S. Peirce, más precisamente en su distinción de las tres categorías.

^{1.} Por "experiencia artística", entiendo la experiencia vivida por el receptor en su interpretación de una obra, que lo lleva al "pensamiento icónico", esto es, el pensamiento de la *primeridad* (Ver más adelante).

2. El arte se sitúa en la primeridad

Según Peirce, tres categorías son necesarias y suficientes para dar cuenta de toda la experiencia humana. Esas categorías están presentes en todo fenómeno, y son tres modos de aprehender los fenómenos. Peirce las nombra por los números: la primera, la segunda y la tercera categorías, o la *primeridad*, la *segundidad* y la *terceridad*.

Para caracterizarlas rápidamente², digamos que la *primeridad* corresponde a las cualidades, las emociones y lo **posible**; la *segundidad* concierne lo **real** concreto, particular; y la *terceridad* es la categoría de la mediación, la ley, lo **necesario**, los signos, el lenguaje, la representación, la vida intelectual, cultural, social.

Peirce distingue tres clases de hombres que corresponden respectivamente a sus tres categorías: el artista (*primeridad*), el hombre práctico o técnico (*segundidad*) y el científico (*terceridad*):

La primera clase consiste en aquéllos para los que lo principal son las cualidades de los sentimientos. Estos hombres crean el arte. La segunda es la de los hombres prácticos que se preocupan por el negocio del mundo. Sólo respetan el poder, y sólo en la medida en que es ejercido. La tercera clase consiste en aquellos hombres a quienes nada les parece más grande que la razón (...). Ésos son los hombres científicos (PEIRCE, C.P. 1.43).

Antes que de clases de hombres, mejor sería hablar de actitudes diferentes, virtualmente presentes en cada ser humano, susceptibles de manifestarse en grados diversos según las circunstancias. Se pueden distinguir, pues, tres categorías de actividades humanas: las actividades artísticas (primeridad), prácticas (segundidad) y científicas (terceridad).

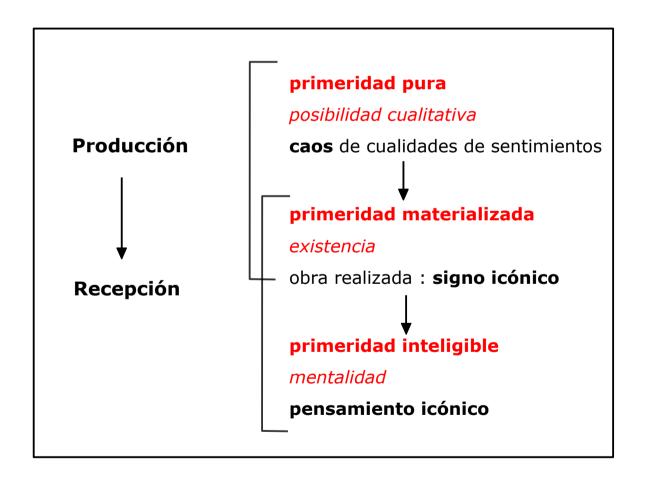
^{2.} Para más detalles, ver EVERAERT-DESMEDT, 2014.

Pues, el **arte** se sitúa globalmente en la *primeridad*. Vamos a ver cómo. Con dos cuadros trataré de resumir mi modelo de la actividad artística.

3. La actividad artística hace circular la primeridad

Una obra de arte es un **proceso**... Un proceso por el cual una *primeridad*, esto es, una cualidad, una emoción es captada por el artista, parcialmente materializada en su obra (nunca puede materializarse completamente), y vuelta inteligible, dada a pensar al receptor. El cuadro siguiente resume el proceso artístico:

Cuadro 1



Ese cuadro enseña cómo la actividad artística hace circular la *primeridad*. Hace pasar la *primeridad* (lo posible, las cualidades, las emociones) de un estado caótico, confuso, indistinto, a un estado inteligible, pensable, pasando por un estado intermedio, el de una materialización (en un objeto, un texto, unos gestos, un suceso).

Peirce 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).

De hecho, en el sistema de Peirce, las categorías intervienen sobre múltiples niveles : se puede distinguir, pues, la **primeridad pura** (que Peirce llama la "posibilidad cualitativa"), la **primeridad que se materializa** en la *segundidad* (que cobra "existencia", dice Peirce) y la **primeridad pensada**, que entra, pues, en la *terceridad*. En ese recorrido de la *primeridad*, el artista y el receptor (el espectador, el auditor, el lector, el intérprete) actúan sucesivamente y colaboran.

En el proceso de **producción** de la obra, el artista efectúa el paso de la *posibilidad cualitativa* (es decir, un caos de cualidades de sentimientos, una turbación inicial) a la *existencia* (es decir, la obra realizada, en la que la primeridad se materializa, que es un signo - un *signo icónico*).

Y en el proceso de **recepción** de la obra, el receptor efectúa el paso de la *existencia* (el signo icónico, es decir la obra) a la *mentalidad* (es decir, la primeridad pensada, inteligible, eso que llamo el *pensamiento icónico*).

4. Un paralelismo : la investigación científica y la producción artística

Ahora enfoquemos más precisamente el proceso de **producción** de una obra de arte: veremos que es todo un proceso de investigación. Peirce escribió relativamente poco sobre el arte. Pero describió

detalladamente el proceso de la investigación científica, en donde la abducción (o hipótesis) desempeña un papel central. Podemos adaptar el proceso de la investigación científica a la producción de una obra de arte.³

4.1. La investigación científica

Siguiendo a Peirce, podemos descomponer en cuatro pasos el proceso de la investigación científica:

- El primer paso es un asombro, una **turbación**: el investigador se encuentra frente a una anomalía que perturba su estado de creencia. Se trata de un **hecho sorprendente** que no se puede explicar en el marco de la teoría existente.
- Entonces segundo paso -, el investigador hace una **abducción**, esto es, formula una **hipótesis** que podría explicar ese hecho sorprendente.
- Luego tercer paso -, el investigador aplica esa hipótesis por **deducción**, como una regla, esto es, saca de ella las consecuencias necesarias, que serán sometidas a una prueba.
- En fin cuarto paso -, por un tipo de inducción, esto es, una generalización a partir de cierto número de pruebas positivas, el investigador concluye que los resultados comprueban la hipótesis por lo menos provisionalmente, hasta que un hecho venga a mostrar la falsedad de la hipótesis-.

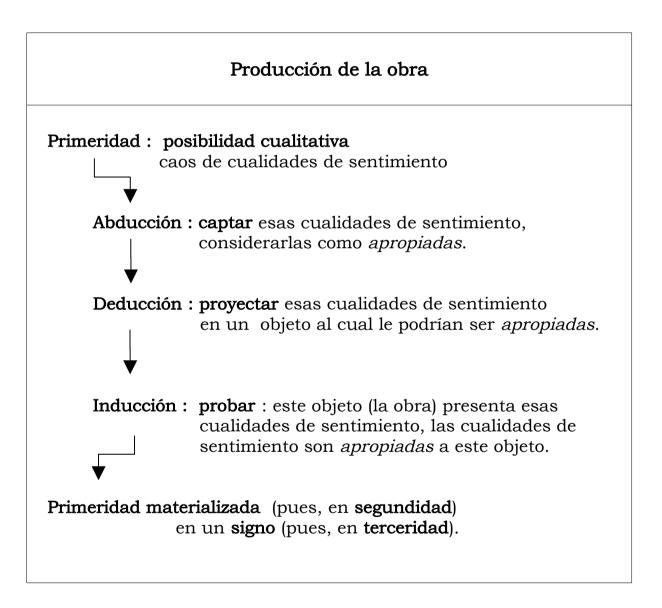
Por eso proceso, el investigador ha salido del estado de **duda** para conseguir una nueva **creencia**.

^{3.} Ese paralelismo ha sido propuesto por D. ANDERSON, 1987.

4.2. La producción artística

En la producción de una obra de arte, volveremos a encontrar los mismos pasos que en la investigación científica: una turbación, luego una abducción, seguida por una deducción y una inducción. Representamos el proceso de producción de una obra de arte en el esquema siguiente, y luego lo comentamos.

Cuadro 2



 Al principio, el artista experimenta una turbación provocada, no por un hecho sorprendente, sino por un caos de cualidades de sentimiento. Se encuentra de repente en contacto directo con la **primeridad**. Experimenta un sentimiento que le parece *apropiado*, pero no hay objeto al cual le sea apropiado. Sucede como en el caso de un sentimiento de «ya visto», dice Peirce.

Es como cuando encontramos a una persona, que tenemos la impresión de haberla ya encontrado, pero no sabemos dónde, ni cuándo, ni quién es esa persona. Entonces, el sentimiento de reconocimiento que experimentamos nos parece *apropiado*, sin tener un objeto al cual le sea apropiado. Probablemente nunca antes habíamos encontrado a esa persona. Ese tipo de turbación es el estado inicial que puede provocar la producción de una obra de arte.

- La producción de la obra empieza por una abducción. Pero, cuando la abducción científica consiste en formular una hipótesis como solución a un problema conceptual, la abducción o hipótesis artística consiste más bien en tratar de plantear el problema, «dejar venir» las cualidades de sentimiento, intentar captarlas. El artista hace la hipótesis de que esas cualidades de sentimiento son apropiadas, sin saber precisamente a qué objeto le sean apropiadas.
- Luego, por un tipo de deducción, el artista aplica su hipótesis, la proyecta en su obra, es decir que él va a encarnar las cualidades de sentimiento en un objeto al cual le podrían ser apropiadas. Así, al construir este objeto al cual las cualidades de sentimiento le sean apropiadas, la obra de arte crea su propio referente. Por lo tanto, una obra de arte es autoreferencial.

Ese paso es deductivo, es decir que se trata para el artista de aplicar su hipótesis **como una regla**, hasta su completo desarrollo. El artista deja que la obra se desarrolle completamente siguiendo su propia **lógica**.

• El último paso de la creación de una obra de arte es una inducción, que consiste en el juicio del artista sobre su obra.

Puesto que una obra es autoreferencial, no puede ser probada, evaluada con respecto a una realidad externa, sino con respecto a sí misma. Si el artista comprueba que su obra es **autoadecuada** – adecuada en sí misma, *apropiada* en sí misma -, es decir, que sintetiza una cualidad de sentimiento, que expresa un sentimiento inteligible, entonces el artista juzga que terminó su trabajo. Si su obra le parece adecuada, el artista de repente piensa : «¡Eso es!».

Se puede decir que la obra autoadecuada se parece a ella misma:

Una obra es fuerte cuando «se parece» a la realidad que ella misma acaba de crear, o esta creando, la que es totalmente nueva. La paradoja del parecido es la de parecerse a algo totalmente nuevo, de volver a llamar algo de que la obra es la primera llamada.⁴

Una obra de arte autoadecuada no debe ser «bella», sino «admirable»:

No veo cómo se puede tener un ideal más satisfactorio de lo admirable, que el desarrollo de la Razón así entendida (como la encarnación de posibilidades, que evoluciona de manera creativa) PEIRCE, C. P., 1.615.

De hecho, lo admirable no es sino el movimiento por el cual la primeridad entra en la terceridad.

• El **resultado** del trabajo es un objeto o un evento particular, en el cual la **primeridad** cobra "existencia", se encuentra **materializada** en una **segundidad**. Ese objeto o evento es un **signo**, pues una **terceridad**, que - como todo signo - debe ser interpretado. El artista es el primer intérprete de su obra en el último paso de la producción.

^{4.} SIBONY (2005, p. 112) habla, en otra forma - psicoanalítica - de la misma idea de ser "apropiado" y "autoreferencial".

Sin embargo, el artista no ha interpretado completamente su obra, ni mucho menos. Cuando termina su trabajo, la obra queda **abierta** y sigue con su desarrollo abriéndose a las varias interpretaciones.

Los artistas siguen de manera más o menos consciente, más o menos explícita, ese proceso en la producción de una obra, no de manera lineal, sino con ires y venires, con pruebas y errores, probando varias hipótesis hasta encontrar una válida.

Un ejemplo: mientras estaba elaborando ese modelo de la producción artística, en el 2000, pude ver una instalación fotográfica de Humberto Chávez Mayol titulada "Fantasma". Humberto había puesto en la entrada de la instalación un texto de dos cuartillas en donde comentaba su proceso de producción, y encontré en dicho texto muy claramente los pasos de mi modelo. Se puede leer, en mi sitio de Internet, el análisis de "Fantasma" con la presentación de mi modelo resumido en sus dos cuadros.⁵

5. La investigación en la producción artística

Todo el proceso de producción que acabamos de describir es una investigación, desde la **captación de la primeridad** hasta su **materialización** parcial en la obra.

5.1. Captar la primeridad, considerarla como apropiada

Hemos dicho que el artista se encuentra de repente en contacto directo con la primeridad. Sin embargo, para reconocer la primeridad cuando se manifieste, hay que estar atento, hay que prestar atención a lo sensible. Ya es toda una búsqueda, aunque pasiva. Se trata de ponerse en condiciones de esperar lo inesperado.

^{5.} EVERAERT-DESMEDT, 2010 a.

Hay un sinnúmero de cualidades en los fenómenos, pero muchas pasan desapercibidas porque nuestros sentidos son atrofiados:

Cualquier cosa, por muy compleja y heterogénea que sea, tiene su cualidad sui generis, su posibilidad de sensación; ojalá nuestros sentidos pudieran corresponderla (PEIRCE, C.P. 1.426). Conocemos sólo las cualidades que nuestros sentidos son adaptados para revelar; (...) el efecto especializador del proceso evolucionario que nos ha hecho lo que somos ha borrado la mayor parte de los sentidos y sensaciones que alguna vez oscuramente sentimos, e hizo resaltar el resto con brillo y claridad (PEIRCE, C.P. 1.418).

Por lo que escribe Peirce, entendemos que: tenemos que ejercitar nuestros sentidos para ensanchar y matizar nuestras sensaciones. ¿Cómo se puede **ejercitar la sensibilidad** ? Veremos tres propuestas:

- por la actividad del musement,
- por un proceso de abstracción y transposición de un cualisigno,
- por el desprendimiento provisional de los conceptos.

5.1.1. La actividad del *musement*

Peirce recomienda la actividad del musement:

Sube al bote del Musement, empújalo en el lago del pensamiento, y deja que la brisa del cielo empuje tu navegación. Con tus ojos abiertos, despierta a lo que está a tu alrededor o dentro de ti, y entabla conversación contigo mismo; para eso es toda meditación. (PEIRCE, C.P. 6.461)

El *musement* consiste en dejar fluir el pensamiento, dejar venir las cualidades de sentimientos, con la mente a la vez despierta y tranquila, en toda libertad. Ese estado mental es propicio al surgimiento de una abducción, la que constituye el primer paso en la producción de una obra de arte. Es muy importante tomarse el tiempo para practicar el *musement*.

5.1.2. Abstracción y transposición de un cualisigno

Según Peirce, un cualisigno⁶ es un signo del nivel de la primeridad, es una cualidad que funciona como signo. Para funcionar como signo, una cualidad (por ejemplo, un color) debe materializarse en una cosa concreta o un suceso particular, pero esa materialización, dice Peirce, no tiene nada que ver con su carácter de signo. De hecho, un mismo cualisigno, o un cualisigno muy parecido puede encontrarse en varias materializaciones.

Peirce da el ejemplo de un ciego que decía que el color escarlata debía de ser algo como el sonido de una trompeta. Peirce comenta que ese ciego había entendido muy bien el cualisigno "brillo" (C. P. 1.313). Es decir que el cualisigno "brillo" se puede materializar de un modo similar en un color (que será escarlata) o un sonido (que será de trompeta). El ciego del que habla Peirce traduce (o transpone) el "brillo" del color escarlata a otra materialidad: el sonido de una trompeta.

De igual manera, un bailarín traduce la música:

Decir de un bailarín que es musical es uno de los más bellos elogios que se pueda hacer. Es cuando el bailarín traga la música, nos impide escucharla con los oídos para que la oigamos por sus gestos; gestos nutridos de música, gestos que desempeñan para la música el papel de intérprete y la hacen visible y traducida, es decir comprensible. Hay alquimia en el asunto.⁷

Para experimentar un cualisigno, tenemos que abstraer la cualidad de la cosa particular en donde se encuentra materializada. Experimentar un cualisigno necesita un proceso de decantación, depuración, abstracción.

^{6.} Sobre los tipos de signos según Peirce, ver EVERAERT-DESMEDT, 2014.

^{7.} BÉJART, 1979, p. 152.

Y para **comunicar un cualisigno**, no sirve para nada tratar de explicarlo con palabras.⁸ El único modo de comunicarlo es imitarlo, copiarlo, **reproducirlo en otra materialidad.**

He aquí un **ejemplo** de **transposición** de un cualisigno de una materialidad a otra:

Niños sordos viven experiencia musical mediante las vibraciones en un globo que llevan en las manos.
Los sonidos son traducidos en vibraciones táctiles.

Viven niños sordos experiencia musical



Reforma, Jueves 16 de noviembre de 2006

Otro **ejemplo**: un arquitecto, Florent Soris, que fue mi colega en la Escuela de Arquitectura en Tournai (Bélgica), trabajaba con sus alumnos de esta manera: les proponía seleccionar visualmente, en edificios concretos, una cualidad rítmica, para trasladarla luego en maquetas y dibujos. Su método es presentada en un pequeño libro bajo el título «Sensibilizarse a las formas de la arquitectura», del cual retomo esos ejemplos:

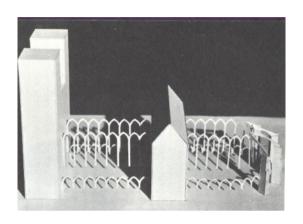
^{8.} Es porque el cualisigno es de la *primeridad*, mientras que las palabras se sitúan en la *terceridad*.

Un dibujo con una concentración de líneas evoca el aspecto dinámico de una fachada gótica.



Transposición del cualisigno "dinamismo" de la fachada al dibujo.

Una maqueta reproduce el ritmo de las fachadas laterales de la catedral Notre-Dame de París

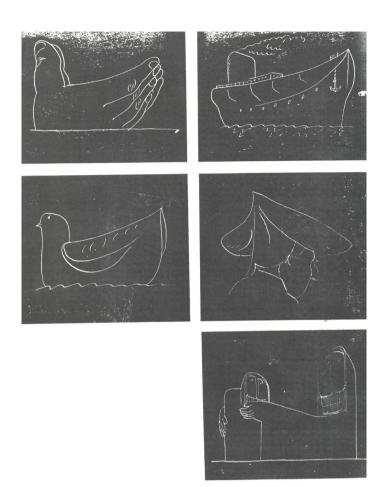


Transposición del cualisigno "ritmo" de las fachadas a la maqueta.

La columna, la arcada, la ventana se han vuelto líneas sobre una superficie. (...) Los elementos arquitectónicos entran en esta visión no como realidad objetiva, sino como majestuoso trazo. Es agradable para nuestro ojo soltarse un rato del aspecto meramente real de las cosas para enfocarlas desde una visión que nos permita ampliar nuestras sensaciones visuales (F. SORIS, 1968).

Otro tipo de ejercicio con el mismo objetivo: el de captar una cualidad visual y trasponerla en otra materialidad, esta vez mediante una **metáfora**. Por ejemplo, he aquí cinco dibujos:⁹

^{9.} Retomados de JENCKS, 1978.



Como imágenes (signos icónicos de la primera categoría), esos dibujos representan unas manos juntas, un barco, un pato, una cofia de monja y una madre con su hijo.

Pero, en otro nivel y con información colateral, esos dibujos representan la capilla de Ronchamp (de Le Corbusier), no directamente, sino por un paralelismo, sea con manos juntas, sea con un barco, o un pato, una cofia de monja, o una madre y su hijo. Esos cinco dibujos son, pues, signos icónicos de la tercera categoría: son metáforas de la capilla de Ronchamp.





La capilla de Ronchamp (Le Corbusier, 1955)

De hecho, en una metáfora, la relación de similitud entre el signo (el dibujo) y el objeto (la capilla de Ronchamp) se establece por un paralelismo con otra cosa. Buscar metáforas puede ser una manera de ejercitar la percepción.

5.1.3. El desprendimiento provisional de los conceptos

Tercera manera de dar paso a la sensibilidad, para captar la primeridad: hay que desprenderse de los conceptos. La actividad artística tiene que ver con la *primeridad*, mientras que los conceptos pertenecen plenamente a la *terceridad*. Hemos visto que, al final del proceso de producción, la *primeridad* entra en la *terceridad*, volviéndose inteligible, pero el punto de partida de la actividad artística no puede encontrarse en la *terceridad*, no puede ser conceptual, sino que es cualitativo y emocional.

Al respecto les cuento mi experiencia como jurado de la sexta **Bienal** internacional de arte visual universitario de **Toluca (2013)**. La convocatoria proponía conceptos, tres temas interrelacionados: globalización, tecnologías y tradición. Se trataba de reflexionar sobre la relación entre esos tres temas.

Son temas muy interesantes, pero noté que algunos candidatos a la selección y premiación de la Bienal encontraron una dificultad: realizaron un trabajo que era tan sólo la ilustración de un concepto. Como los temas propuestos (globalización, tecnologías y tradición) eran conceptos, la dificultad en la concepción de una nueva obra era la de **desprenderse provisionalmente del plan conceptual**, para dejar venir unas cualidades, unas emociones, y materializarlas en lo que sería la obra, para que después el receptor, interpretando la obra, pudiera llegar a pensar en alguna posibilidad nueva relativa a los conceptos.

Concebir una pieza adrede para contestar la convocatoria imponía al artista hacer una especie de recorrido al revés: partiendo del concepto dado, tenía que olvidárselo provisionalmente para empezar desde el principio el proceso de producción.

Más cómoda fue la situación de los artistas que ya habían realizado una cierta obra, y al leer la convocatoria, se dieron cuenta de que dicha obra expresaba algo relevante respecto a los temas de la Bienal.¹⁰

A propósito del punto de partida en la elaboración de una obra, que se sitúa en el nivel emocional (*primeridad*) y no conceptual (*terceridad*), podemos tomar el ejemplo del proceso seguido por **Humberto Chávez Mayol** en sus obras «Tiempo Muerto»¹¹ e «HIS».

Esas dos obras son instalaciones en estrecha relación con un texto, un texto largo, un cuaderno de bitácora que Humberto escribió durante 8 meses en el 2004 en el caso de *Tiempo Muerto*, y durante un poco más de 5 años en el caso de HIS. (Yo hice la traducción al francés de esos dos libros.)

Lo interesante en la concepción de esos libros, es que, en ambos casos, el punto de partida es una **impresión** vaga, y el contenido de la bitácora consiste en anécdotas, testimonios y reflexiones para aclarar esa impresión inicial y elaborar progresivamente, a partir de ella, un **concepto**. Sólo al final del libro, encontramos una definición del concepto de "Tiempo Muerto" o de "Tiempo de los otros" (en HIS).

^{10.} En la séptima Bienal de Toluca (2018), ya no hubo esa dificultad con respecto a los conceptos. De hecho, la convocatoria pedía innovación desde tres puntos de vista: innovación "técnica", innovación "espacial" (esto es el formato de la obra, el montaje y la interacción con el espectador) e innovación "conceptual" (esto es relevancia en el ámbito teórico-reflexivo) pero sin imponer ningún concepto.

^{11.} Presentación y análisis de Tiempo Muerto en EVERAERT-DESMEDT, 2005.

Se ve bien, en esos ejemplos, cómo el proceso creativo parte **del nivel emocional para llegar al conceptual**. 12

5.2. Materializar la primeridad para comunicarla

Ahora bien, estamos en el paso cuando el artista ha captado una primeridad. Dicho de otra forma, hizo la hipótesis de que una cualidad de sentimiento valía la pena, era *apropiada*... sin saber a qué objeto le sea apropiada.

Entonces el artista empieza a construir un objeto o un evento en el cual proyecta su hipótesis, en el cual la primeridad captada se materializa, un objeto o un evento al que la cualidad de sentimiento captada sería *apropiada*, adecuada.

Esa etapa del proceso de producción implica por lo menos dos tipos de investigaciones: por un lado, el artista debe encontrar un **sistema simbólico** adecuado, y por otro lado, debe luchar con la materia, utilizando una **técnica** también adecuada. Además, para realizar una obra de arte "contemporáneo", le hace falta un buen **conocimiento cultural**.

5.2.1. Un sistema simbólico

No se puede materializar directamente la primeridad. Por ejemplo, no basta con fotografiar en primer plano una concha para dejar pasar un sentimiento de Naturaleza (como intentó hacer Weston)¹³. No se puede comunicar la primeridad sino a través de la terceridad, es decir que el artista debe atenerse a un sistema simbólico.

^{12.} Al respecto, me parece significativo el título de la exposición de pinturas de Sofía Rodríguez Fernández, "Laboratorio de Emociones" (Colegio de México, del 8 al 22 de noviembre 2018).

^{13.} Ver EVERAERT-DESMEDT, 2008.

El sistema simbólico puede ser, sea un sistema preexistente pero con alguna ruptura, sea un auto-sistema elaborado y aplicado dentro de una obra. Toda la obra de **René Magritte** es un buen ejemplo del primer caso.¹⁴

Del segundo caso, podemos dar el ejemplo del conjunto de la obra de **Yves Klein** (1928-1962) que pintó unos 200 cuadros monocromos azules. Realizó también otras obras y performances, que cada vez trataban de la búsqueda de lo inmaterial, la captación de la energía cósmica. Así es cómo elaboró de manera muy coherente dentro del conjunto de su obra un sistema simbólico que nos permite entender el alcance cognitivo de sus cuadros monocromos azules: Yves Klein acumula en sus cuadros materia azul para intentar alcanzar, por la saturación de la materia, el límite más allá del que ya no hay materia, sino lo inmaterial, esto es, la cualidad infinita que no se puede materializar, pero sí se la puede "ver" con el pensamiento. 15

Otra alternativa: el sistema simbólico puede regular globalmente la obra de un artista - como las de René Magritte e Yves Klein -, o puede determinar una pieza en particular. Veamos algunos ejemplos específicos.

En cada obra, el artista debe buscar los dispositivos simbólicos adecuados para comunicar la primeridad. Por ejemplo, en *Fantasma*,¹⁶ **Humberto Chávez Mayol** utiliza dos dispositivos: el juego de Go y un sistema de espejos. En otra obra, *Sistema seccionado*,¹⁷ Humberto explota un sistema cultural y técnico establecido, el de la foto de identidad pero introduce en dicho sistema una ruptura espacial y temporal.

^{14.} Sobre el sistema de Magritte, ver EVERAERT-DESMEDT, 2010 b.

^{15.} Para más detalles sobre el sistema de Yves Klein, ver EVERAERT-DESMEDT, 2006, p. 93-121.

^{16.} EVERAERT-DESMEDT, 2010 a.

^{17.} Ver EVERAERT-DESMEDT, 2008.

Otro ejemplo: en su intervención en una exposición colectiva al aire libre en Luxemburgo, el artista belga **Patrick Corillon** construyo unos bastones equipados con una tarjeta electrónica, para captar el ritmo de la caminata de los visitantes.¹⁸

5.2.2. La materia y la técnica

Podemos leer, a lo largo de la historia del arte, muchos comentarios de artistas acerca de su investigación técnica y su lucha con la materia.

En el arte contemporáneo, todas las técnicas y las nuevas tecnologías son admitidas y se pueden mezclar.

Para realizar una obra, los medios utilizados deben ser perfectamente dominados y explotados con esmero, pero el artista no tiene que hacerlo todo por sí mismo, sino que puede contratar a técnicos y distintos colaboradores. Puede llegar a trabajar con todo un equipo de ayudantes, siguiendo el modelo de la Fábrica de Andy Warhol. Lo importante que debe hacer el artista es el proyecto; la realización material la pueden hacer otras personas, bajo el control del artista. Por cierto, para manejar a un equipo de ayudantes, hace falta otro tipo de competencia: una competencia empresarial.

De todas maneras, que el artista trabaje solo o con ayudantes, la realización técnica debe ser perfecta, esto es, adecuada al proyecto.

Veamos un **ejemplo** de una obra cuya realización técnica es adecuada al proyecto, pues "perfecta" : *Mi primera Bienal*, de Antonio Flores Alborez, obra presentada en la V Bienal de Toluca (2012). Es una obra "meta", que habla de su propio destino, es decir, su participación en la Bienal. Comentaré por qué me parece interesante...

^{18.} El análisis de esa obra de Patrick Corillon se encuentra en EVERAERT-DESMEDT, 2014.



Antonio FLORES ALBOREZ, V. Bienal de Toluca (2012)

Vemos a dos niños de rodillas con las manos juntas, enmarcando a un cáliz, arriba del cual flota un círculo aureolado, así como se representa convencionalmente el sol, un santo o un objeto sagrado. Como la materia del círculo parece de pan ligero, identificamos de inmediato una hostia gigantesca. Dos palomas completan el material figurativo de la imagen. La composición es simétrica, y aparece en el centro la inscripción "Mi primera Bienal".

Nos sorprende leer "Mi primera bienal" en el lugar en donde ya estábamos a punto de leer espontáneamente "Mi primera comunión". Se trata de una metáfora muy relevante y muy bien realizada.

Esa metáfora es relevante porque nos da a pensar en la primera bienal en los términos de la primera comunión en la Iglesia católica. De esa forma, nos aprende mucho sobre lo que es una Bienal. Así como la primera comunión significa la entrada del niño en la comunidad católica, la primera bienal marca la entrada del joven artista en el llamado Mundo del Arte. La primera bienal se ve, pues, como un rito de pasaje. Y sabemos que en la entrada hay muchos

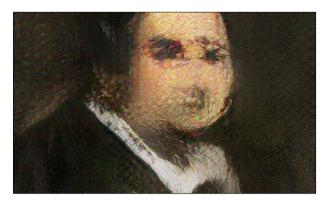
llamados y pocos electos. La primera Bienal aparece como una divinidad implorada, a quien conviene que el artista manifieste su fe, su entusiasmo, su compromiso. Esos sentimientos son efectivamente captados en la imagen.

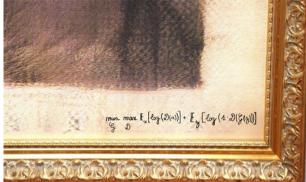
La metáfora es muy bien realizada, esto es, con toda la torpeza voluntaria y necesaria para que el receptor reconozca inmediatamente el tipo de imagen tradicional de invitación o recuerdo de la "primera comunión". Es perfecta, esa imagen, no le falta nada para desempeñar su papel conceptual. Una imagen que exhibe su ingenuidad y su "mal gusto" no es kitch. De hecho, el kitch se da por "bello", mientras que acerca de la imagen de Antonio Flores Alborez, no diremos : "¡Qué bonita imagen!". Esa imagen no se da para ser contemplada, sino para provocar la sonrisa del receptor, y luego su reflexión crítica. Podemos decir con Arthur Rimbaud, "Me gustan las pinturas idiotas".

Por cierto, el jurado de la Bienal no podía sino aceptar esa obra, que es "in situ", concebida a posta para su lugar de exposición. Esa obra fue seleccionada pero no premiada. Supongo que el jurado la consideró como demasiado sencilla.

He escogido ese ejemplo que a simple vista parece ingenuo, para hacer entender que una técnica perfecta no es necesariamente una técnica complicada, sino una técnica bien relacionada con el contenido de la obra.

Ahora, para cambiar, paso a otro extremo, les enseño un **ejemplo** con una técnica muy complicada. El título de la pieza es *Retrato de Edmond de Belamy*. Ese cuadro acaba de venderse por más de 400.000 dólares (432.500 dólares, el 22 de octubre 2018).





OBVIOUS, Retrato de Edmond de Belamy (2018)

Desde lejos, el lienzo en su marco dorado se parece a muchos retratos del siglo XVIII o XIX. Desde cerca, el rostro se ve borroso, inacabado, y la firma es una fórmula matemática. Ese cuadro fue realizado mediante un programa informático por un colectivo francés de 3 personas, llamado Obvious.

Para realizar la obra, introdujeron en el programa 15.000 retratos clásicos, y el programa aprendió a manejar las reglas del retrato. Eso fue posible mediante un algoritmo desarrollado por un investigador de Google, Ian Goodfellow. El grupo Obvious realizó una serie de 11 retratos de la "familia Belamy", Belamy siendo una traducción de Goodfellow en homenaje al investigador.

Un miembro del grupo comenta que el proceso es artístico:

Aunque el algoritmo realiza la imagen, nosotros tuvimos la intención. Utilizamos el programa como una herramienta muy potente, con quizás una forma de creatividad. Pero nosotros somos los que decidieron hacer ese retrato, imprimirlo en el lienzo, firmarlo con una fórmula matemática y ponerle un marco de oro.

Argumenta que las creaciones de la inteligencia artificial se pueden comparar con la fotografía de los años 1850, cuando los críticos decían que los retratos eran borrosos, que hacía falta ingenieros muy capacitados, que eso no era arte y que destruiría a los artistas. Pero después admitieron que la fotografía no era sino una mera herramienta.

5.2.3. El conocimiento cultural

Puesto que el arte contemporáneo viene «después de la historia del arte» (A. Danto), y que «los materiales de la historia del arte están disponibles, utilizables como signos» (N. Bourriaud), el nuevo artista debe saber explotar la historia del arte y toda la cultura como un repertorio de signos. El artista debe ser un «semionauta» (N. Bourriaud, 2009, p. 118).

Por lo tanto, debe tener un amplio conocimiento cultural. Debe estudiar sobre todo la historia del arte, la cultura general, las tradiciones populares, la actualidad de nuestra sociedad de comunicación, y la semiótica para analizar y apropiarse todos los objetos culturales.

Y a través de todo lo que hace, el artista contemporáneo debe tener presente una **reflexión sobre lo que es el arte**, para poder jugar con los límites del arte:

En el paradigma contemporáneo, el arte consiste en un juego con las fronteras de lo que es habitualmente considerado como arte (N. HEINICH)¹⁹

6. La investigación artística como investigación académica

Ahora, llego al punto de vista institucional... Por el término de "investigación", se entiende una actividad orientada al descubrimiento nuevos conocimientos. Por lo tanto, me pregunto: ¿Qué específico proporciona la actividad conocimiento artística, comparación con la investigación científica? Ya contesté esa pregunta en varias presentaciones.²⁰ La respuesta resumida es la siguiente: mientras la ciencia aumenta el conocimiento de las leves que rigen lo real, el arte enriquece nuestra percepción de lo real introduciendo en ello lo **posible**.

^{19.} N. HEINICH, citada por A. COHEN-SOLAL & C. TERRONI, 2016, p. 49.

^{20.} N. EVERAERT-DESMEDT, 2012

Se suele distinguir el conocimiento inteligible de la ciencia y la experiencia sensible del arte. Pero el arte, al igual que la ciencia, produce un conocimiento inteligible: el arte vuelve **inteligible** la *primeridad*, es decir, la experiencia sensible.

Si la producción artística es por sí misma una investigación, esto es, una producción de nuevos conocimientos, ¿qué pasa cuando se la integra en la investigación académica? ¿Qué es lo que cambia? Lo que cambia es que el proceso creativo se hace explícito por una autoreflexión del artista sobre su actividad. No se trata de investigación por parte de los académicos sobre disciplinas artísticas, sino que el artista se hace su propio investigador.

Por cierto, se puede ser artista sin ser académico. Propongo distinguir el mero artista y el artista universitario. El mero artista produce su obra sin explicitar su proceso. Su mérito es evaluado en el contexto de la cultura y el mercado del arte. El artista universitario, mientras produce su obra, produce al mismo tiempo una investigación sobre su proceso de producción. Esa investigación es muy útil para la docencia: el artista investigador será capaz de ayudar a los alumnos a tomar consciencia, a su vez, de su propio proceso creativo.

La integración académica de la investigación artística ha sido un proceso largo, que empezó en los años 1980. Ahora existe un nuevo genero académico, una nueva carrera con maestría y doctorado, que une la producción de una obra y la redacción de una tesis. Lo ideal - y la dificultad - es qué la tesis escrita no sea tan solo un prólogo a la producción, ni una justificación, y que la producción no sea tan sólo la ilustración de una teoría, sino que haya interacción entre los dos medios.

A propósito, me parece una iniciativa muy interesante la **Bienal Internacional de Arte Visual Universitario** organizada por la UAEM en **Toluca**. La convocatoria admite y distingue dos tipos de participantes: por un lado, los docentes y egresados, y por otro lado, los alumnos de una carrera de arte en alguna universidad o institución de nivel

superior nacional o internacional. La convocatoria exige, además de las fotos de presentación de la obra, "un ensayo académico que argumente la obra (máximo tres cuartillas)".

Conclusión

Una obra de arte contemporáneo ya no se define como un objeto perceptible, sino como un **proceso**.

A la luz de la semiótica pragmática de Peirce, hemos descrito el proceso de producción de una obra de arte.

Es todo un proceso de **investigación**, que produce, al igual que la investigación científica, un **conocimiento inteligible**. De hecho, la especificidad de la actividad artística es la de volver **inteligible** la **primeridad** (las cualidades, las emociones, la experiencia sensible, lo posible).

El arte contemporáneo se sitúa "después de la historia del arte", es decir que todos los elementos de la historia del arte y de la cultura se quedan a disposición del artista como un repertorio de signos, utilizables para **reflexionar sobre lo que es el arte**. Como dice A. Danto, el arte contemporáneo ha alcanzado el nivel de la autoreflexión filosófica.

Siendo por sí misma una investigación, la producción artística contemporánea tiene todo el derecho de integrarse en la **investigación** académica.

Bibliografia

- ANDERSON, D., 1987, *Creativity and the Philosophy of C.S. Peirce*, Dordrecht, Martinus Nijfoff Publishers.
- BÉJART, M., 1979, *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires*, Paris, Flammarion.
- BOURRIAUD, N., 2009, Radicant. Pour une esthétique de la globalisation, Paris, Denoël.
- COHEN-SOLAL, A. & TERRONI, C., 2016, La valeur de l'art contemporain, Paris, PUF.
- DANTO, A., 2010, Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia, Paidós.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2014, La semiótica de Peirce, https://nicole-everaert-semio.be/nicole-esp/php/esp3 recherche gen.php
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2012, "Acercamiento semiótico a la obra de arte", en ESPIÑA, Y. (coordenação), Arte & Signo, Cadernos de Teoria das Artes, Porto, Universidade Católica Editora, (p. 73-89). En línea: https://nicole-everaert-semio.be/nicole-esp/php/esp-4-art.php
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2010 a, "Fantasma, de Humberto Chávez Mayol. Una obra que reflexiona sobre su propio estatuto", conferencia magistral impartida en las Terceras Jornadas Internacionales Peirceanas, Mexicali (Mex), 27 de abril 2010; publicada en el Sitio Internet Grupo de Estudios Peirceanos (GEP), Universidad de Navarra. En línea:

 https://nicole-everaert-semio.be/nicole-esp/php/esp-4-art.php

- EVERAERT-DESMEDT, N., 2010 b, "¡Ya no hay cosas ordinarias! Interpretación semiótica de la obra de René Magritte", en Catálogo de exposición, *El mundo invisible de René Magritte*, Museo del Palacio de Bellas Artes, Ludion, México.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2008, "¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística", en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, N° 40; Sitio Internet Grupo de Estudios Peirceanos (GEP), Universidad de Navarra. En línea: https://nicole-everaert-semio.be/nicole-esp/php/esp-4-art.php
- 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., 2005, "Para entrar en una burbuja de segunda oportunidad: Lectura del *Tiempo Muerto*", en CHAVEZ MAYOL, H., *Tiempo Muerto*, Coedición de Universidad Autónoma del Estado de México, Escuela de Artes de la UAEM, Universidad de las Américas, Puebla, CONACULTA/CENART/PADID, Museo Latino en Omaha, Universidad de Guanajuato.
- JENCKS, Ch., 1978, *The language of Post-modern Architecture*, London, Academy Editions.
- PEIRCE, Ch.S., 1931-1935, Collected Papers, Vol. 1-6, 1958, Collected Papers, Vol. 7-8, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press
- SORIS, F., 1968, *Se sensibiliser aux formes architecturales*, Tournai, Cahiers d'architecture de l'I.S.A. Saint-Luc.