

# Lo que está aquí, ante mis ojos

Michel Verjux

“¡Cómo me cuesta trabajo ver lo que está aquí, ante mis ojos!”

Ludwing Wittgenstein, *Remarques mêlées*.

0. Quisiera disculparme por tres cosas, principalmente. La primera es que soy incapaz de hablar español aquí, en México. Es un poco triste, ya que el español y el francés son dos lenguas romances muy cercanas. Hablaré entonces, para comenzar, en inglés, ese idioma que, desgraciadamente, en mi boca se parece a un dialecto extraño y en el que me siento un poco limitado; pero para acabar, intervendré en francés.

La segunda cosa es que no soy un artista que trabaja directamente sobre el registro de lo que se ha dado en llamar, desde hace cierto tiempo en el campo del arte, “arte público”, es decir, con los problemas sociales, culturales y políticos que son considerados por ese campo como aquellos de la ciudad o de la urbanidad, y que el artista debería tomar en cuenta. Sin embargo, no tengo ninguna reticencia, más bien al contrario, para trabajar en la ciudad o en la urbanidad, pero a mi manera – y, sin duda, con cuestiones relativas a la ciudad (la *polis*) que resultan ser no menos cruciales que otras.

La tercera cosa es que no creo ser realmente capaz de producir, en el interior de un campo como el del arte, lo que considero verdaderamente propio de la teoría – quiero decir, de la teoría como se produce, por ejemplo, en los diferentes campos de las ciencias experimentales. Creo que la siguiente distinción hecha por Ludwing Wittgenstein es muy pertinente: aquella entre el hecho de explicar por las causas, en las ciencias, y el hecho de dar *razones*, por otra parte (una distinción que retoma, a su manera, aquella que encontramos, en la tradición hermenéutica, entre la explicación [*Erklären*] en las ciencias naturales y la comprensión [*Verstehen*] en las ciencias sociales).

1. Pero entremos en materia. ¿Por qué razones hacer *obras de arte visuales y plástico* hoy en día, en general y en particular, en el espacio público, en lugar de alguna otra cosa –

en lugar de algo que podría ser, por ejemplo, directamente más útil para nuestras sociedades, en relación con los problemas sociales, económicos y políticos más urgentes, comenzando por aquellos de la vida cotidiana?

¿Por qué buscar un *aval cultural*, un *aval artístico* a propósito de tal o cual cosa (objeto, intervención, etc.), que uno juzgaría digna de introducir o crear aquí, en esta ciudad, en este lugar, en este cruce de aquí o en ese jardín de allá, incluso en los medios (que son, no lo olvidemos, parte integrante del espacio público)?

¿Por qué *intervenir* debería desembocar forzosamente en la creación de una obra de arte público antes que en la producción de otro tipo de artefacto o de signo? ¿Por qué hacer arte en tal contexto más que otra cosa?

¿Por qué *razones* imponer obras de arte visual, hoy en lugares ya de por sí repletos de otras cosas, en lugares ya tan contaminados y hasta desfigurados, y por qué las obras de arte podrían conseguir aligerar, descontaminar o embellecer lo que sea?

¿Acaso estas preguntas no remiten, finalmente, a la siguiente, más vasta todavía: *por qué agregar* algo a otra cosa, a lo que ya está ahí, a todos estos fenómenos, objetos o signos que ya existen en una ciudad o en la vida ordinaria?

Toda reflexión sobre un *artefacto* o un *signo*, a *fortiori* una *obra de arte*, está ligada a una manera más general de reflexionar. En lo que concierne a mi postura y mi aproximación las más generales, intento ser, cada vez más y al mismo tiempo, lo más realista y lógico posible, si no por ello perder en sensibilidad y creatividad, y sobre todo, alejarme de la práctica -ya que, como dice Rober Musil: "El poder de sugestión de la acción es más grande que el del pensamiento". En todo caso, tengo tendencia a buscar la especificidad de una obra de arte visual y plástico, prestando atención no solo a una, si no a varias de las funciones que cumple, a sus interrelaciones, incluso si éstas resultan ser muy diferentes: ya sea la función *expositiva*, la función *estética*, la función *poética* o, incluso, otras más propiamente ligadas a la *historia*, al *campo* y al *lenguaje* del arte.

"Queremos comprender algo que ya está abiertamente ante nuestros ojos. Por que eso, en un cierto sentido, parecemos no comprenderlo". Al decir eso, Ludwig Wittgenstein habla de lógica, pero nosotros podemos trasladar su observación completamente a otros campos de actividad propios de los seres humanos, como aquellos del arte o de la moral.

Así, cuando prestamos atención al *conjunto de procesos* y *dispositivo* que constituye una obra de arte, ¿qué vemos, de hecho? Ciertamente, muchas cosas están ya ahí, abiertamente puestas ante nuestros ojos; pero a pesar de ellos, de todas formas

tenemos algunas dificultades para ver que hay otras que, sin embargo, también están frente a nosotros, o bien, alrededor o en nosotros mismos.

En efecto, por un lado, como nos los recuerda Jacques Bouveresse a propósito de Wittgenstein y de su concepción terapéutica de la actividad filosófica: “Sabemos que el autor de las *Investigaciones filosóficas* tenía una predilección particular por la palabra famoso: ‘Everything is what it is and not another thing’ “. Pero por el otro lado, debemos tomar en cuenta el hecho de que no es tan fácil, a veces, ver lo que es mostrado, como lo subraya esta otra observación de Wittgenstein: “¡Como me cuesta trabajo ver lo que está aquí, antes mis ojos!”

Una obra de arte, si la consideramos como un *artefacto*, es un *objeto cultural* que está ubicado *histórica y geográficamente*, que es producido por una sociedad en un cierto lugar del planeta y en un cierto periodo -incluso en estos tiempos de globalización-, es decir, en una “forma de vida” particular, ya sea una forma de vida convencional o mas marginal, incluso alternativa.

Pero también podemos considerar que una obra de art funciona *semióticamente*, que puede ser vista como un *signo*. Y, en tanto *signo*, la obra remite a “juegos de lenguaje” particulares, y estos juegos de lenguaje remiten, a su vez, a un *lenguaje específico*, el *lenguaje del arte* -por muy variado, contradictorio y evolutivo que sea-, él mismo entrelazado con “formas de vida” particulares, etc. Sin embargo, como signo, no podemos olvidar que una obra de arte existe primeramente, desde un punto de vista *antropológico* más amplio, en el seno del vasto conjunto de *medios de expresión y de comunicación específicos de los seres humanos*.

¿No parece, entonces, que cada obra de arte puede jugar varios papeles? ¿No puede, acaso, cada obra de arte ser vista como algo que cumple no solamente una o dos funciones, sino un verdadero *manejo de funciones*? Si respondemos afirmativamente, no queda más que decir que una de las cuestiones que prevalecen consiste, entonces, en saber *qué funciones* debemos retener como las más *características, específicas o pertinentes*. Roman Jakobson precisó claramente que en este “manejo de funciones (bundle of functions)”, hay una interdependencia muy fuerte entre las diferentes funciones, pero hay también, definitivamente, “una *jerarquía* (y que) siempre es muy importante saber cuál es la función *primaria* y cuáles son las funciones secundarias”. Personalmente, yo creo ahora deberíamos conservar en la concepción de Jakobson, la idea de interdependencia y de jerarquía, pero modificándola un poco para insistir en el hecho de que es más pertinente, sin duda, no cuál es, sino cuáles son las *funciones primarias* o cuál es la *combinación específica de funciones* que resultan decisivas y por consiguiente, cuales son las otras. Por ejemplo, me parece cada vez más que tenemos relación, en cuanto a una obra visual y plástico, con una *combinación específica* no sólo

de la función *estética*, de la función *expositiva* y de la función *poética*, sino también de otras funciones *culturales* y *semióticas* ligadas más precisamente a la *historia*, al *campo* y al *lenguaje* del arte.

Así, para establecer una comparación, si en el campo que nos concierne, el de las artes visuales y plásticas, una de las primeras funciones es la *expositiva*, en el campo de la literatura, ¿no lo es acaso la función *narrativa*? ¿Y esta función *expositiva* no está, acaso, junto con la función estética, en el centro la relación que tenemos con las obras como *artefactos*, como objetos expuestos y formas visuales y plásticas, como cosas a la vez mostradas más allá de cada uno de nosotros y ofrecidas a nuestras sensaciones y percepciones inmediatas? De la misma manera, otra función primordial, la función *poética*, ¿no se cumple en la relación que tenemos con las obras cuando estamos dispuestos a aislarlas como si fueran *signos en sí mismos*? ¿no es en el corazón de este efecto retórico auto referencial particular que ellas pueden producir? Lo que, por lo demás, hace que la poética de una obra de arte visual y plástica no pueda hacerse a partir de los mismos elementos o factores (semióticos) que la de una obra literaria...

En todo caso, lo que resalta verdaderamente pertinente de ser tomado en cuenta, es nada más y nada menos que el conjunto de funciones que la obra de arte cumple, y su función específica única, como la función poética, como lo propondría Jakobson -incluso si es una función a la que me siento personalmente muy apegado en mis propias obras. Vayamos ahora al contexto de la exposición de una obra.

Cada obra es mostrada, expuesta, en una *situación dada*. Pero del mismo modo en que acaba de ser enunciado con anterioridad, hay que poner atención al hecho de que cada *situación* debe ser considerada, ante todo, no solo a partir de uno o dos, sino a partir de varios, es decir de un *manejo de parámetros* bastante importantes. El mismo tipo de preguntas se plantea también aquí: saber *qué parámetros* o *qué combinación de parámetros* debemos conservar como los más *característicos, específicos o pertinentes*. Y no siempre es tan fácil de medir o evaluar tales parámetros. La *complejidad* (o la *complicación*, como prefiere decir el arquitecto Yona Friedman aquí mismo, en este simposio) de tal o cual *contexto arquitectural* o *urbano* puede revelarse como muy difícil de comprender (de aprehender, de discernir) para los artistas en general y, en particular, para el artista que soy yo. Y es que ni ellos ni yo aprendimos cómo *intervenir* ante tales problemas, como se supone que lo aprendieron los antropólogos o los sociólogos. ¿No es entonces preferible no intervenir a este nivel, al menos no directamente?

Pongamos en adelante nuestra atención en la "pareja" *artista/observador*. Cada obra que aparece en una situación dada es creada por una persona al menos, un *artista*, y vista por otra persona al menos, un *visitante dado*. Cada obra está hecha por alguien y para alguien: un emisor (el artista, el creador) y un *receptor* (el observador, el visitante).

Pero cada *artista* y cada *visitante* (usuario, paseante, conocedor, etc.) tiene su propio itinerario y su propia comprensión de la obra. Y aquí también hay un verdadero *manejo de disposiciones, costumbres, prácticas, usos, fines, estrategias e intereses* de lo más diversos que orienta su recorrido y su comprensión. Una vez más, el mismo tipo de preguntas anteriores se plantea ahora aquí: saber que *disipaciones, hábitos, prácticos, usos, fines, estrategias e intereses* debemos tomar en cuenta como los más *característicos, específicos o pertinentes*. Pero no siempre es tan fácil de medir o evaluar tales factores. ¿No deberíamos, de nuevo, ser capaces de aproximarnos a tales cuestiones como se suponen que pueden hacerlo un antropólogo o un sociólogo, e incluso, en este caso, en lo que concierne a ciertas cuestiones, un psicólogo?

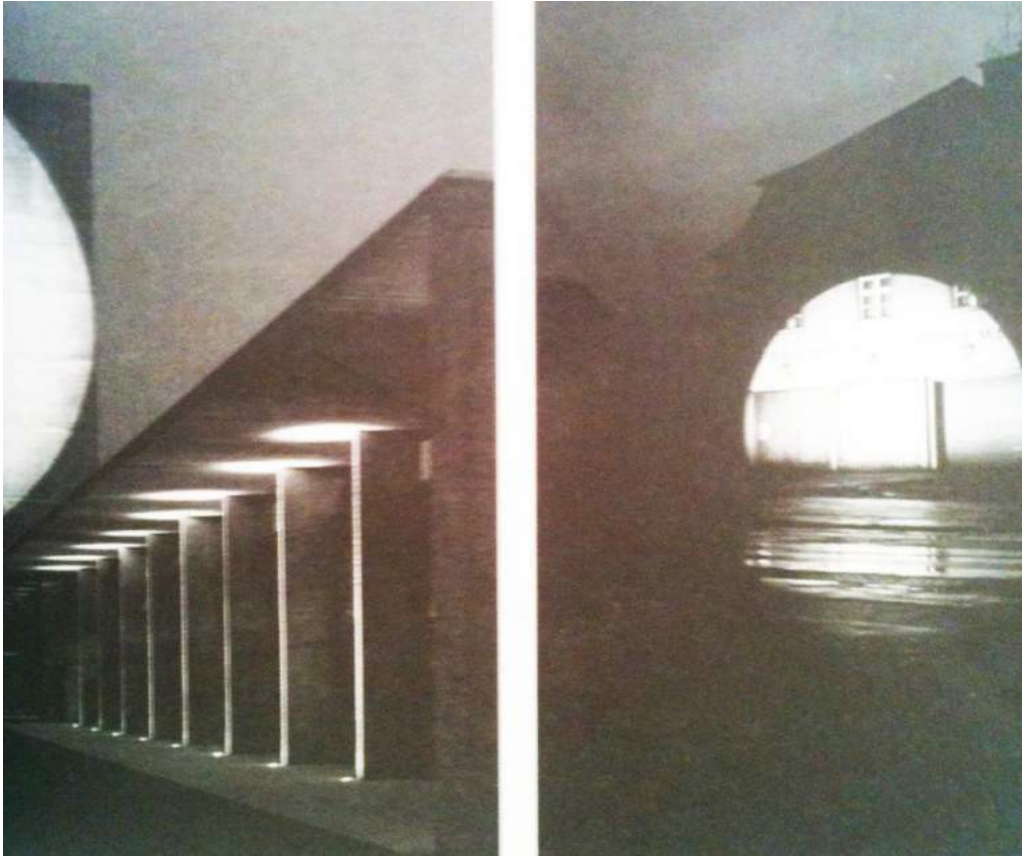
A final de cuentas, a propósito de estos dos últimos puntos, la situación dada y la pareja *artista/observador*, en todo lo que ya está aquí, abiertamente ante mis ojos, ¿qué escoger como fenómeno, materia o sujeto, a partir de los cuales hacer algo que sea un trabajo artístico, que me parezca no solamente satisfactorio, sino verdaderamente justo y estimulante?

Por una parte, ¿*qué y cómo* ver, imaginar o decidir lo que podría ser una respuesta a la vez evidente, inventiva y eficaz a tal o cual pregunta planteada en un *espacio público* o un *contexto urbano*? Por otra parte, ¿qué me es posible saber acerca de lo que pasa realmente en la *cabeza del paseante* o del *visitante*, de lo que alguien siente, se apropia y comprende de una obra instalada en el espacio público? ¿Y de entrada *cómo* podría yo saberlo? Por lo demás, ¿cómo me es posible saber lo que es *necesario* tanto para el emisor como para el receptor, o al menos *comunicable* entre el creador y el paseante o el visitante de un espacio público?

Si hay respuestas a este tipo de preguntas, lo que podemos obtener nos remite, sin duda, a las procedencias, trayectos y previsiones de cada quien, al grupo de individuos, a la familia, al tipo de educación, a la clase social, a la categoría cultural o profesional, y a los diversos tipos de comunidades con los que cada quién se encontró y se encuentra, quizá más o menos, emparentado. Y la conclusión aquí es una vez mas la misma: es indispensable poseer las cualidades y capacidades de un buen investigador (paciente, concienzudo y consecuente, etc.) y, además, ¡aquellas de un investigador que sea antropólogo, sociólogo y psicólogo!



Michel Verjoux. Ouverture frontale au mur, Calée haut-bas et englobant la fenêtre (source au sol) 2003. Galerie Guy Ledune, Bruxelles, Belgique. Foto: Charles Auquièrre



Michel Verjoux. Sumblon 2001. Feuerwehrhaus, Hohenems, Autriche (Architekt: Reinard Drexel, kunstberatung: Häuskler kultur management. Foto: Florian Holzherr.

2. Pero volvamos las nociones de “público” y de “semiótica”. Si una obra posee un *estatus público*, que significa aquí “público”. ¿Significa eso que una obra de arte puede ser compartida por todos y cada uno en la ciudad, o sólo por una parte de la gente, por una *comunidad* particular? en lo que concierne a las obras de arte, de manera general, somos nosotros los que las hemos creado, como seres humanos pertenecientes a una sociedad particular. Pero si estas obras están destinadas a otros seres humanos, ¿a qué sociedad deben pertenecer éstos últimos? Estas obras son *artefactos*. Y estos *objetos* son *expuestos*, es decir, *puestos fuera* de cada uno de nosotros o, más exactamente, puestos entre, en medio de nosotros, es *meson*, como decían los griegos en la Antigüedad. Estas obras son *intersubjetivas* y tienen un *estatus público* (y esto, ¡ya sean o no mostradas en la calle!). Están consideradas como susceptibles de interés para no importar quien que pertenezca al pueblo (tomando en su conjunto), al que están dirigidas. Falta saber lo que implica para estas obras el que tengan un *estatus público*...

Si una obra posee un *estatus semiótico*, ¿qué significa aquí “semiótica”? ¿Significa acaso que una obra puede ser comprendida o interpretada como un signo y el arte como una especie de lenguaje? ¿Significa que hay, en cuanto a la obra, por un lado, *la intención, la expresión o la concepción* (al menos parcial) de alguna cosa –a cargo del artista– y, por el otro, *la comprensión, la recepción o la interpretación* (al menos parcial) de esta misma cosa –a cargo del observador, ¿el visitante? En efecto, es expresando y comunicando algo (incluso a nuestro pesar), que creamos estas obras de arte, y eso a partir de lo que otros ha expresado y nos han transmitido (deliberadamente o no). ¿Esto implica que una obra de arte no puede ser comprendida e interpretada más que por alguien que pertenece o, al menos, conoce suficientemente el lenguaje que practica la comunidad que ha permitido expresar o concebir tal signo? ¿Hace falta haber aprendido el mismo lenguaje para comprender o interpretar lo que sea a propósito de esta obra? Pero si el arte es una especie de lenguaje ¿significa esto que debemos seguir un cierto número de reglas?, ¿y que tipo de reglas, en un lenguaje tan variado, contradictorio y evolutivo? ¿Y qué es seguir una regla? ¿Y hasta qué punto debemos seguirla, en lo que aquí nos concierne?

Lo que parece, en todo caso, es que una obra de arte instalada en lo que llamamos el espacio público (¿pero no estamos también en el espacio público cuando una obra es mostrada en un museo, un centro de arte o galería privada abierta al público?) es siempre expuesta en *medio de nosotros* -entre nuestros cuerpos, físicamente hablando, y las diferentes personas que representamos, en medio de las diversas disposiciones e interacciones e los observadores y visitantes, del artista.

¿Una obra de arte no es entonces, a la vez, *fenómeno, forma, objeto, dispositivo y signo*? Y si ella aparece como una cosa *crucial*, es que se encuentra en el *cruce* de nuestros diversos itinerarios, de unos y de otros, en el *entrecruzamiento* de nuestras



múltiples proyecciones, en la *intersección* de nuestras expectativas, que nos parecen las más personales y singulares, y nuestras construcciones sociales y mentales más colectivas y generalizadas. Y tal cosa es, aunque parezca imposible, un *objeto público* y un *signo*: una cosa destinada a la gente, pero por supuesto, en el lenguaje que ésta es capaz de dominar, en el lenguaje que aprendió. Por lo que si queremos reducir los malentendidos, *aprender* y *enseñar* el arte se vuelven tareas prioritarias: tareas que competen a lo “público”, así como a la “semiótica”, ya que el problema de la *ciudad (polis)* y el del (o los) *lenguaje(s)* están ligados.

Precisemos algunos puntos a propósito de la cuestión del lenguaje. La concepción de Charles Snaders Peirce ha desarrollado a propósito de los *signos en general* o, más precisamente, de lo que él nombra el *proceso semiótico*, puede ahora ayudarnos, aquí, a establecer qué tipos de *signos* pueden ser producidos, desde el punto de vista de su relación con la *realidad*, y *a fortiori* de su relación con cosas realmente presentes y actuantes en la ciudad, la urbanidad, el espacio público, etc. Puesto que si hoy, en las artes visuales y plásticas, ya no producimos ni utilizamos únicamente *imágenes* (¡aunque haya un regreso desde hace cierto tiempo, en este plano como en otros, fuertemente comprometido!), definitivamente en la vida ordinaria o más allá (en la ciencias, por ejemplo), ¡hace mucho que estamos lejos de no producir ni utilizar más que este tipo de signos!

Como lo recuerda Peirce: “Hay tres tipos de signos. Primeramente, hay los semejantes o íconos (imágenes, fotografías, por ejemplo) que sirven para transmitir las ideas de las cosas que representan simplemente imitándolas. En segundo lugar, están las indicaciones o indicios que muestran algo a propósito de las cosas, de modo que su existencia está físicamente ligada a dichas cosas. Rd rl caso de un poste indicador que muestra la ruta a seguir (...) o una exclamación vocativa como `!!!Hey! allá, que actúa sobre los nervios de la persona interpelada y fuerza su atención. En tercer lugar, están los símbolos o signos generales, que han sido asociados, poco a poco, a su significación por el uso. Es el caso de las palabras, las frases, los discursos, los libros, las librerías (...) La palabra símbolo tiene (el significado) de un signo convencional, o dependiente del hábito (adquirido o innato), (...) un regreso a la significación original”.

Si regresamos ahora al espacio público, se plantea un problema bastante consecuente. En efecto, si consideramos que el arte es una especie de *lenguaje*, nos hace falta entonces considerar que existe también *otro tipo de lenguajes* diferentes a las lenguas naturales y que, en una ciudad o en la vida ordinaria, por ejemplo, debemos arreglárnoslas con todos ellos. ¿Pero cómo encontrarnos? A veces, estos lenguajes están alejados los unos de los otros, desde el punto de vista de sus finalidades y de los

juegos que juegan, pero visualmente, físicamente o formalmente son cercanos; en otras ocasiones, por el contrario, son cercanos desde el punto de vista de sus finalidades y de los juegos que juegan, pero están alejados visualmente, físicamente o formalmente.

¿Qué tipo de *finalidad* debemos seguir, *qué tipo de juego de lenguaje* queremos jugar nosotros como artistas, cuando intervenimos directamente en la ciudad, en calles, sobre las aceras, en los muros de los edificios o directamente en los medios, etc.?

¿Por *qué razones* hacer hoy, de manera general, y en particular en los espacios llamados públicos, obras de arte visual y plástico en lugar de alguna otra cosa – algo que podría ser, por ejemplo, de más utilidad para nuestras sociedades, en relación con los problemas sociales, económicos y políticos más urgentes o aquellos de la vida cotidiana?

¿Por qué buscar un *aval cultural*, un *aval artístico* a propósito de tal o cual cosa (objeto, intervención, etc.) que se juzgaría digna de introducir o crear aquí, en esta ciudad, en este lugar, en este cruce o en aquel jardín, o bien, incluso en la pantalla de la televisión o en línea en Internet?

¿por qué el hecho de intervenir debería consistir forzosamente en hacer una obra de arte y no en producir otro tipo de artefacto o de signo?

Finalmente, la pregunta no remite a la siguiente: *¿por qué agregar* algo a lo que ya está aquí, a todos estos fenómenos, objetos o signos de la ciudad y de la vida ordinaria?

Una de las respuestas a esta pregunta tiene algo que ver con la práctica de una actividad como una actividad *terapéutica*. Es así como, en la Antigüedad, filósofos como los escépticos, los epicúreos y los estoicos concebían la práctica de la filosofía. ¿Buscaban realmente agregar algo a nuestro *stock* de conocimientos, buscaban construir verdaderos sistemas teóricos? O bien, ¿no afirmaban acaso la “relación estrecha entre la existencia de la filosofía y la salud del alma”? ¿no buscaban, de entrada, actuar contra esta “actitud del pensamiento que consiste en hacer juicios demasiado apresurados” etc.? Es así también como un filósofo de la talla de Wittgenstein concebía su actividad.

Cuando Jaques Bouvveresse dice, a propósito de Wittgenstein y de su predilección particular por la palabra famosa: “Everything is what is and not another thing”, que “esto debería ser, en cierta forma, la palabra de orden de la filosofía (y que) eso significa justamente que los objetivos de la filosofía son bien diferentes de aquellos de una

empresa teórica”, aunque lo diga en el contexto de una discusión sobre el estatus científico y teórico de psicoanálisis. ¿no es posible acaso trasladar su observación al campo que nos preocupa? ¿No es posible, efectivamente, concebir nuestra práctica del arte como una suerte de terapia, una terapia que actuaría sobre nuestros comportamientos frente a lo que es mostrable y lo que es visible, y mejor aun, sobre nuestros comportamientos en lo que se refiere a lo que puede ser *mostrado* y lo que puede ser *dicho*?

¿Por qué no practicar el arte como una especie de terapia, por qué no hacer obras que sean, en cierta forma, de utilidad pública, incluso si eso resulta quizá más difícil de llevar a cabo que imaginarlo? O dicho de otro modo, ¿por qué no producir un arte que intente reencontrar una especie de ecología visual y plástica? Y es que, incluso hoy, después de un bien siglo de modernismo y de sus diversas herencias (ya sean fieles o serviles, respetuosas pero críticas o claramente escépticas, incluso totalmente rebeldes), y los terribles defectos de los unos y los otros, sus acentos utópicos, idealistas y tiránicos, o francamente caricaturescos o ingenuos, ¿qué otra cosa podemos proponer?

3. *Espacio, tiempo, materia y luz* son marcos, elementos o factores físicos en los que, sentimos, actuamos y pensamos. Nos son comunes y necesarios. Directamente o indirectamente, no podemos hacer otra cosa que utilizarlos cuando creamos obras que son tanto formas y objetos, como signos.

¿Qué hacer con el espacio, el tiempo, la materia y la luz en una obra de arte, hoy- y a *fortiori* en el espacio público? ¿Qué juego de lenguaje jugar, en la forma de vida que es la nuestra, a partir de esos marcos, elementos y factores físicos?

Recordemos, por una parte, el rol de los “indicios” en una obra. Según Peirce, los signos de un lenguaje, visto desde el ángulo desde su relación con la realidad, deben ser practicados y comprendidos como capaces de cumplir a la vez una función ser practicados y comprendidos como capaces de cumplir a la vez una función irónica, una función indicativa y una función simbólica (convencional) -entendiendo dicha función indicativa como la que nos remite al nexo existencial, a la relación de contigüidad física con la realidad a la que tal o cual signo se refiere-. ¿No debemos entonces estar atentos a esta función indicativa cuando somos llevados a practicar y entender obras de arte que competen a un lenguaje de signos específicamente perceptivos, visuales y plásticos?, ¿no debemos entonces contemplar el nexo existencial o la relación de contigüidad como marcos, elementos o factores físicos como el espacio, el tiempo, la materia y la luz? Aproximémonos por otra parte, al rol de los “juegos de lenguaje” de una obra.

Cuando Wittgenstein propone “pensar en (...) uno de estos juegos con los que los niños aprenden su lengua materna” y “llamar a estos juegos ‘juegos de lenguaje’, (incluso), hablar a veces de un lenguaje primitivo como e un juego e lenguaje”, él piensa evidentemente en un lenguaje a base e palabras como aquel que implica toda lengua natural. Nosotros podemos inspirarnos de él ahora, aquí, pero pensando en el lenguaje a base de fenómenos, formas y objetos diversos que serían, específicamente, perceptibles, visuales y plásticos. Estos últimos, practicados y comprendidos como se practican y se comprenden los signos en general, ¿no pueden ser, en efecto, practicados y comprendidos como se practican y se comprenden los signos en general, ¿no pueden ser, en efecto, practicados y comprendidos en el interior del juego del lenguaje o de un lenguaje primitivo, como acabamos de evocar?

He aquí, ahora, mis respuestas personales como artista. Mis respuestas intentan ser las más evidentes, básicas y genéricas, prestando atención a esta famosa *función indicativa* que pueden cumplir las obras, sin olvidar por tanto su *función simbólica* y concibiéndolas como juegos de lenguaje o de especies de *lenguaje primitivo*.

Desde hace una veintena de años, llamo a mi trabajo artístico un trabajo de “iluminación”. Ya que *iluminar es de por sí exponer*. Es una acción, un *proceso*; la acción o el proceso de exposición de algo a la mirada de alguien en un contexto dado. Es algo inmediatamente *físico* que permite una *interacción perceptiva, visual y plástica* entre un individuo y su medio, y entre él y otros individuos.

*Físicamente*, la iluminación es un *elemento intermediario*. Es también un elemento *permanente* o *intermitente*: puede desaparecer y reaparecer. Pero es, en todos los casos, el elemento necesario entre los objetos, el espacio construido y el observador, el visitante, que evoluciona en este espacio, con y entre estos objetos.

Físicamente, iluminar es una acción que se *muestra* simplemente al mostrar el espacio, los objetos y los individuos durante el tiempo de realización.

Entonces vienen principalmente otras dos cuestiones: *qué mostrar* y *cómo*. O dicho de otra manera, *qué iluminar*, y en qué modo en general y de que manera particular, porque la iluminación es una acción en sí misma y, al mismo tiempo, un *modo de exposición* y *una manera de exponer*.

He aquí mis respuestas. *Lo que es mostrado es lo que está aquí, ante nuestros ojos*. El modo de *iluminación* consiste en *proyecciones de fragmentos de luz dirigida*: un modo

flexible, adaptable, orientable y eficaz, y relativamente fácil de manejar. Y la manera particular es aquella que sigue siendo la más cercana a lo que la técnica utilizada permita, la más básica sobre todo, sin añadidura ni transformación alguna a los niveles luminosos u ópticos -los colores, texturas, formas, dimensiones de los objetos y del espacio que no pueden ser dados o determinados más que en cada situación particular de exposición.

*Semióticamente*, una iluminación cumple a la vez una función auto-referencial y una función *referencial*.

Desde el punto de vista de su *función referencial*, como signo, la proyección de un fragmento e luz dirigida se parece a un *signo indicial*, como el del que habla Peirce. Es un *índice (indicio) visual*, un elemento de conexión en el que el material de base puede no cambiar, sino quedar *idéntico*, mientras que la forma, la referencia y la significación no pueden más que variar sistemáticamente según la situación y las condiciones particulares en las que está a punto de actuar. Como índice, la naturaleza de la *relación* de este instrumento con el contexto de su utilización no es ni arbitrario ni convencional; toda proyección e un fragmento de luz está *existencialmente* ligada al entorno con el que se relaciona.

En cuanto a la *función auto-referencial*, ¿no la hemos ya evocado con anterioridad cuando hablamos de la *función poética* que cumple una obra, desde el punto de vista del signo tomado en sí mismo (y no desde el punto de vista del signo en relación con el objeto al que se refiere), y de su *token* (o signo particular) más precisamente en la terminología de Peirce? De entrada, desde el punto de vista del signo tomado por sí mismo, pero esta vez a partir de su tipo (o signo como generalidad) más precisamente, siempre en la terminología de Peirce, ¿no se inscribe en la herencia de las obras de lo que se ha llamado la modernidad? No obstante, una llamada de atención capital debe hacerse aquí: lo que me importa es que la fuerte presencia de esta función auto-referencial no sea, como demasiado a menudo ha sucedido en esta fracción de la modernidad que es la nuestra, en detrimento de la función referencial (¡incluso si esto ha sido interpretado como un progreso!).

Repasemos una última vez este importante punto. Nadie está obligado a ver tal o cual proyección de un fragmento de luz sobre un muro, por ejemplo, como una obra de arte. Y poco importa en un principio, ya que eso no le impide ser vista, de todas formas, como algo que funciona en muchos otros niveles, ya interesantes de por sí, ¡y mucho, afortunadamente! Lo inverso –estar obligado a verla como una obra de arte- le haría

perder, sin duda, mucha de su fuerza para comunicar públicamente más allá de la esfera de algunos iniciados...

Entonces, siempre es posible considerar una proyección de luz, tanto en el plano físico como desde el punto de vista de un uso ordinario, como una *iluminación* completamente normal.

Y en el plano semiótico, también es totalmente posible verla como un simple *índice* (*indicio*), como acabamos de recordar, ya sea desde los puntos de vista del uso ordinario o de usos ligados a otros campos, como el del arte; así como también es posible verla como una imagen o un símbolo. De la misma manera, es posible enfocarse en una u otra de las funciones que una proyección puede cumplir, o en uno u otro de los roles que pueden jugar, porque lo cuenta, ¿no es en definitiva que, en cada caso, seamos susceptibles a comprender lo que nos ofrece, nos muestra o nos dice, en relación con lo que podemos, tenemos necesidades o queremos hacer? ¿No es, en efecto, saber en qué es evidente, fructuoso o pertinente verla como esto o aquello?

Así, el que sea posible ver a tal obra cumpliendo una función estética inmediata, visual y plástica, no debe impedirnos, que por consiguiente, verla en cumplimiento de otras funciones (a condición de que sea capaz, evidentemente): *expositiva, poética*, etc. ¿No caemos, por cierto, en el mismo tipo de problema en otros campos de la creación? En una obra literaria, por ejemplo, las funciones propiamente estética y poética, ¿no se conjugan con otras funciones: *narrativa, especulativa*, etc.?

Tomemos una muestra de literatura, por ejemplo, este poético fragmento del *Tao te King*:

*Trente rayons convergent au moyeu  
Mais c'est le médian  
Qui fait marcher le char.*

*On façonne l'argile pour en faire des vases,  
Mais c'est du vide interne  
Que dépend leur usage.*

*Une maison est percée de portes et de fenêtres,  
C'est encore le vide  
Qui permet l'habitat.*

*L'Être donne des possibilités*

*C'est par le non-être qu'on les utilise.*

Sin duda, es un texto muy hermoso y podemos incluso tener el sentimiento de estar ante algo único. Y además, las funciones *estética* y *poética* se combinan aquí completamente con las funciones *narrativa*, *especulativa*, etc. No obstante, podemos reconocer esto manteniendo los pies sobre la tierra y los ojos bien abiertos. Sin embargo, también podríamos encontrar todo esto bellos y único, si no abstuviésemos, entre otras cosas, de emplear palabras como “vacío” o “ser” o “no ser”, al menos cuando no estamos seguros de ver claramente qué uso podemos hacer de ellas de manera pertinente y fructífera y, sobre todo, cuando no nos aportan nada necesario...

En efecto, en cuanto a nosotros, son lo “existente” y el “hacer” más que el “vacío” o el “ser” lo que no nos importa: es el espaciamiento entre los objetos y la estructura de la construcción arquitectural lo que permite hacer uso de estos objetos y de esta estructura, es el volumen en la cavidad de un recipiente lo que permite a la rueda dar vuelta. Por su parte, la iluminación, que no es ni espaciamiento, ni cavidad, ni juego (en el sentido técnico del espacio requerido para dejar la posibilidad de movimiento de una pieza en un mecanismo) es lo que *llena este espaciamiento*, *esta cavidad* y *este juego*, siendo la acción intermediaria a la que permite a los colores, a las texturas, a las formas, a los objetos, a las dimensiones, al espacio y a los visitantes el ser visibles –y la manera que permite verlos más como esto que como aquello.

Ya lo dijimos: el que sea posible aprender tal o cual fragmento de la luz proyectada como un indicio o un icono no debe impedirnos aprehenderla como un *símbolo* –queda en caso saber estimar qué tipo de relación (que el signo tiene con la realidad) es la más decisiva para comprender lo que significa.

De *qué tipo* de *símbolo* puede tratarse entonces, en primer lugar, cuando nos encontramos frente a una iluminación reivindicada como obra de arte? ¿Cuál es, en todo caso, lo que me gustaría producir como autor de ese símbolo?

Una iluminación es indispensable para el acto de mostrar y para el de ver, y por lo tanto, para toda interacción pública primordial que necesite pasar por el hecho de ver y el de demostrar - ¡y estas interacciones son innumerables!

¿Pero cómo puede una iluminación particular, a punto de realizarse en una situación dada, *ejemplificar* o *simbolizar* (a pesar de su singularidad misma) algo más general? ¿Cómo algo *existencial* puede ser, al mismo tiempo, algo *universal*?

Una iluminación puede, según yo, ser el *símbolo del fenómeno, del acto y del proceso de exposición*. O más precisamente, el símbolo a la vez e nuestra exposición (y, potencialmente, de nuestra relación) *individual*, existencial, y de nuestra *relación* (y, potencialmente, de nuestra exposición) *común*, compartida, en esta situación en la que nos encontramos y evolucionamos como observadores y socioculturalmente situados.

¿Cómo puede tal signo ser realmente y básicamente un signo *intermediario* necesario que nos pone en conexión a la vez psicológica, física y lógicamente con nuestro entorno? ¿Cómo puede al mismo tiempo *indicar* y *simbolizar* lo que es *nuestra exposición al mundo y la exposición del mundo* para cada uno de nosotros? Y si la respuesta tiene algo que ver con su triple dimensión personal, natural y colectiva, ¿qué es lo que podría darle a ese signo una dimensión *pública*, por muy *primitiva* que sea?

Recordemos lo que nos dice Peirce: “La palabra *símbolo* (...). Etimológicamente, significaría algo arrojado junto (...) Los griegos utilizaban ‘arrojar junto’ muy frecuentemente para significar el hecho de hacer un contrato o una convención”.

¿No hay siempre, acaso, una obra de arte, algo que es del orden del *contrato* o de la *convención*, algo que implica un símbolo –algo *público*, en todo caso *proyectado junto*?

¡Falta saber qué tipo de contrato o de convención queremos! Dado que si tal contrato - de naturaleza semiótica y pública- puede conjugarse con la acción física elemental - iluminar - que la obra constituye o con las *funciones artísticas* elementales -exponer, conmover, crear, significar, etc.- que cumple. ¿puede, en compensación, comprometernos como sea en lo que concierne a los resultados inciertos que son las *sensaciones, percepciones* de los observadores o visitantes (de aquellos que son siempre los otros en relación con uno mismo, artista o no) y el *sentimiento* que la obra puede provocar en ellos?

Yo no lo pienso, ¡ya que no puedo de todas formas más que desear que estas sensaciones, percepciones y sentimientos se acerquen lo más posible a lo que yo *quiero* provocar! •

M.V., París  
(traducción de Ivett Montalván)