

Artículos

Del evento a la provocación estética

From Event to Aesthetic Provocation

De l'évènement à la provocation esthétique

Anne Beyaert-Geslin

Universidad Bordeaux Montaigne

anne.geslin-beyaert@u-bordeaux-montaigne.fr

Traducción de Cinthya Estrada Bermúdez

Resumen

Claude Zilberberg tenía una relación particular con las artes, la literatura y las artes visuales. Se explora aquí el concepto de *evento*, que está en el centro de su hipótesis tensiva, dado que se estima pertinente hacer de éste un concepto clave del arte de hoy, considerar la obra misma como un evento y más precisamente como una provocación estética.

Palabras clave: evento, arte, provocación.

Abstract

Claude Zilberberg had a special relationship with the arts, literature and visual arts. The concept of *event* is explored here, which is at the center of its tensive hypothesis, since it is considered pertinent to make it a key concept in contemporary art, to consider the work itself as an event and more precisely as an aesthetic provocation.

Keywords: event, art, provocation.

Résumé

Claude Zilberberg avait une relation particulière avec les arts, la littérature et les arts visuels. On explore dans les lignes qui suivent le concept d'*événement* qui est au centre de son hypothèse tensive, en faire un concept-clé de l'art d'aujourd'hui, considérer l'œuvre elle-même comme un événement et plus précisément comme une provocation esthétique.

Mots-clés : événement, art, provocation.

Introducción

*Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !*

Charles Baudelaire

Claude Zilberberg nos heredó una obra importante; original y, a la vez, anclada en el corazón del proyecto de la Escuela de París. Quienes tuvieron el placer de conocerlo guardan el recuerdo de su inteligencia vibrante, gran elegancia de espíritu y gentileza extrema. A cada uno de nosotros nos legó un poco de ese peculiar encanto que hace que su recuerdo sea feliz, libre, ligero e inestimable.

Claude fue un leal amigo, libre como el viento; de radiante inteligencia, pero marcado por la oscuridad de su tiempo. Una de las originalidades de su obra es la conexión que establece con el arte, la literatura y las artes visuales. Si bien su exquisita escritura reclama por sí misma una dimensión literaria, la calidad de su trabajo también se debe a la íntima relación que mantuvo con grandes autores. Fue en los textos literarios en los que buscó elementos para responder a sus cuestionamientos. Recurrió frecuentemente a Paul Valéry y Charles Baudelaire —sus autores favoritos— para obtener no sólo ejemplos o ilustraciones de su teoría sino, además, los argumentos para construir conceptos semióticos. Así pues, en sus libros y artículos encontramos una teoría entrelazada con las más bellas citas poéticas. De texto en texto, Claude Zilberberg afina sus definiciones apoyándose en nuevas citas y ampliando el círculo de escritores; sin embargo, siempre vuelve a sus favoritos: Valéry y Baudelaire. Esta referencia constante se sostiene por dos calidades de la ejemplaridad: la prosa de Valéry y los versos de Baudelaire proporcionan ejemplos de uso; y, en sí mismos, poseen ejemplaridad artística. Si las obras poseen este valor de modelo, es en virtud de la autoridad que otorga la belleza; pero también porque el arte es una suerte de laboratorio en el que se definen los valores que serán (o son) practicados en otros dominios de la vida social. Para ser más precisos, el arte es el lugar de gestación del valor de los valores de una comunidad; es el espacio donde se cuestiona, mediante la simbolización, qué es la belleza, qué es lo que importa o qué es lo que vale. Además, participa en la construcción de nuestra mirada social en tanto que es una guía para conocer la realidad circundante.¹ Esta doble autoridad otorga la referencia artística a los *Cuadernos* de Valéry y Baudelaire y le da el estatus de ejemplo por excelencia.

¹ Claude Lévi-Strauss observa, por ejemplo, que los impresionistas enseñaron a sus contemporáneos a renunciar al vínculo con la naturaleza a la vez que revelaban la belleza de las estaciones y los entornos urbanos. Ver, sobre este tema, Charbonnier (1978, p. 164) y, para la misma cuestión, Moholy-Nagy (1993 [1947]).

En el presente artículo, me concentraré en el concepto que está en el núcleo de la hipótesis tensiva desarrollada por Claude Zilberberg: el evento. Elaborado con la ayuda de sus autores favoritos en el campo literario, ha estudiado el concepto a la luz de las propuestas de Wölfflin (Zilberberg, 1992) en las artes visuales. Del mismo modo que estudió el estilo clásico y barroco por mediación de Wölfflin, Zilberberg analizó la pintura holandesa y los cuadros de Francis Bacon (Zilberberg, 2016b, p. 143), y a partir de los estudios de Claudel y Deleuze definió dos estilos semióticos relacionados respectivamente: el *sobrevenir* y el *llegar a*.

Deseo continuar el estudio del evento y situarlo en el campo de las artes plásticas para, más allá de emplearlo en el análisis de obras literarias o plásticas, convertirlo en un criterio de definición del arte de los siglos XX y XXI.² Este propósito obliga a asumir el evento tal y como lo concibe Zilberberg para después, desde su *órganon* (los modos de eficiencia, presencia y junción), definir la novedad y proceder a la hipótesis de la provocación estética.

1. El evento para Zilberberg

Antes que nada, volvamos a las definiciones de *evento*. Zilberberg lo define a partir de tres criterios. Es, según señala, “un sincretismo del *sobrevenir* por el modo de eficiencia, de la *captación* por el modo de existencia y de la *concesión* por el modo de *junción*” (Zilberberg, 2016a, p. 150). En la formulación de 2011, esta triada definía el evento como “*un optimum*” (Zilberberg, 2011, p. 146). El *modo de eficiencia* (término acuñado por Cassirer) designa la modalidad de penetración en el campo de presencia. Cuando una magnitud irrumpe con un *tempo* rápido, el modo de eficiencia corresponde al *sobrevenir*; cuando se instala en un tiempo lento, “se insinúa” “se desliza” (Zilberberg, 2016a, p. 162) hasta el *llegar a*. Este modo de eficiencia controla el modo de existencia que varía entre la *mira* (*llegar a*) y la *captación* (*sobrevenir*). El modo de *junción*, por su parte, caracteriza la relación entre las unidades del sintagma: si la segunda proposición está en concordancia con la primera, la *junción* será de implicación; si por el contrario, aparece una figura “intrusa” o “extraña”, se dará por *concesión*. Múltiples formulaciones le permitieron a Zilberberg afinar la descripción de *evento* y su relación con el *sobrevenir*³ hasta convertirlo en un criterio distintivo.⁴

Zilberberg (2016a) busca también las diversas manifestaciones de lo que denomina sincretismo subjetal y objetal. El *evento* se opone al *ejercicio* (término retomado de Claudel),

² Abarcando estos dos siglos, me olvidaré, voluntariamente, de los cortes que delimitan el Arte moderno, el Arte contemporáneo y el Arte actual.

³ “El *sobrevenir*, en razón de las sub-valencias elevadas de *tempo* y de tonicidad que le son propias, está en condiciones de proyectar un *evento*” (Zilberberg, 2016b, p. 150).

⁴ “Tendrá valor de *evento* la magnitud que marque un *sobrevenir*” (Zilberberg, 2016a, p. 26).

en tanto que la *sorpres*a (la admiración de Descartes) se opone a la espera (p. 163). Zilberberg no deja de subrayar el carácter inasible del evento y lo relaciona con la “constante concéntrica” mencionada por Valéry: “Cada cosa que tú ves es un evento, y cada idea, un evento, y tú mismo que te percibes por eventos (y que eres uno de ellos en este instante), tú eres también capacidad de eventos —y ella misma es uno más” (Valéry, 1974, p. 322, citado por Zilberberg, 2016b, p. 151). ¿Cómo captar el evento si la “sensibilidad es la propiedad de un ser de ser modificado transitoriamente, en cuanto separado y en cuanto que comporta no existir más que **por eventos. La existencia es por eventos** —en medio y durante el evento” (Valéry, 1973, p. 1168, citado por Zilberberg, 2016b, p. 151)?⁵

Si el evento es inasible, podemos medir los aportes de Zilberberg quien, apoyándose en el estructuralismo y en la vocación diferencial del sentido, lo define por la alternancia entre el *sobrevenir* y el *llegar a*. Instaladas como figuras “simétricas e inversas” (Zilberberg, 2016a, p. 119) saturan el campo perceptivo por la dinámica de número o progresividad (*llegar a*) y el destello (*sobrevenir*) que producen (Zilberberg, 2016a, p. 163). El *sobrevenir* y el *llegar a* componen una prosodia en la que el evento aparece como una ruptura, una “brusquedad eficaz” (Focillon, 1996 [1934], citado por Zilberberg, 2016a, p. 170) que se desvía del orden establecido. En este sentido, y siguiendo la concepción antropológica, el evento aparece como “una ruptura de la inteligibilidad y se sitúa entre la estructura y el alargamiento del tiempo” (Olazabal et Levy, 2006, p. 5). Es este valor contrastivo y la función creadora del evento sobre lo que deseo enfocarme en este trabajo.

Más allá del evento localizado, la marca sintáctica irrumpe la continuidad del discurso y se asocia al “estilo del sobrevenir” de Francis Bacon (Zilberberg, 2011), como señala Zilberberg (2016a, p. 177),⁶ o al “salto hacia delante” del barroco comentado por Wölfflin (1989, citado por Zilberberg, 2016b, p. 155). Este evento puede tomar una forma global que involucra toda la obra y caracteriza al discurso mismo. Es la obra, entonces, la que constituye el evento y emerge en el campo perceptivo bajo el modo de eficiencia del sobrevenir, asumiendo así la fuerza de una interpelación. En este caso, toma la forma retórica de una provocación que asume y amplifica el modo de junción de la concesión al resaltar un contraste axiológico.

2. La novedad del arte

En primer lugar, asociemos los conceptos de *ruptura* y *novedad*. En su ensayo sobre los pasajes parisinos, Benjamin también se refiere a Charles Baudelaire para hacer de la novedad un criterio de la modernidad. Según Benjamin, el “valor inestimable de la novedad” en

⁵ El subrayado es de Zilberberg.

⁶ Zilberberg nombra este estudio: “El análisis de Deleuze”.

Baudelaire sería el contrapeso a “la degradación que sufren las cosas por el hecho de ser gravadas como bienes”. “Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía, y —explica— la novedad representa ese absoluto que no es accesible a ninguna interpretación o comparación. Se convierte en el último refugio del arte” (Benjamin, 1939, p. 46).

Greenberg (1989) enmarca el vanguardismo y el *kitsch* dentro de la novedad. Lo “absolutamente novedoso” de la vanguardia se opone a lo *kitsch*, pues “encontró en la novedad un botín infinitamente renovado y terminó por diluirse y convertirse en *Kitsch*” (Greenberg, 1989, p. 17). Este doble contraste, de lo que él llamó *alejandrinismo* y lo que llamó *kitsch*, no deja de evocar la hipótesis tensiva en la que se opone el carácter explosivo, “revolucionario” en sus inicios, y la procesualidad del *alejandrinismo* y del *kitsch*. El *sobrevenir* sobresaie del fondo del *llegar a* del mismo modo en que el evento se opone al estado. En el *alejandrinismo*, la sociedad ha perdido “la facultad de justificar el carácter inevitable de sus formas particulares” (Benjamin, 1939, p. 9) de modo que “cientos de obras diferentes son sólo una variación mecánica de los mismos temas y nada novedoso se produce” (Benjamin, 1939, p. 10). El *kitsch*, que corresponde a la *arrière-garde* y al academicismo, se puede producir “mecánicamente” (Benjamin, 1939, p. 17). Así, los tres movimientos reproducen el contraste entre dos modos de eficiencia —la marcha lenta y mecánica del *llegar a*, contra la explosión del *sobrevenir*— y dos modos de junción. El carácter “inevitable” del *alejandrinismo* y el conjunto de “trucos, estratagemas, recorridos empíricos y temas que el *kitsch* plantea como sistema”, hacen que sus formas más predecibles evoquen la implicación; mientras que la vanguardia, que, sabemos, imita el proceso del arte y lo manifiesta por una forma extranjera o imprevista, refiere a la concesión.

Esta oposición se podría interpretar como una verdadera y falsa novedad. En la medida en que la vanguardia imita el proceso del arte y el *kitsch* solamente sus efectos, es necesario reparar en la oposición entre una falsa novedad, es decir, superficial, que destaca en apariencia, y una verdad secreta que es imprevisible, “inanticipable” (Derrida, Soussana, et Nous, 2006), y que emerge del ser. Tal es el destino del evento que no presagia nada.

¿Qué forma toma esta novedad secreta, verdadera y verdaderamente “nueva”? Ésta refiere a una suerte de descubrimiento pues, como señalan Bastide y Fabbri (1985), no ofrece un objeto nuevo sino solamente una propiedad “invisible” que aún no ha sido sacada a la luz. En el terreno del arte como en el de las ciencias (que está marcado por la rivalidad de los laboratorios), lo “aún no hecho” y lo “aún no visto” son criterios de estimación del valor: dan a la novedad el sentido de invención.

Cuando el descubrimiento es importante en la experiencia artística, ésta puede combinarse con el reconocimiento. En páginas admirables, Bergson (2017) entrelaza las dos figuras. Argumenta, ante todo, la dificultad de producir lo nuevo: por supuesto, lo que caracteriza a

la imagen es “la fuerza de negación que porta consigo” (Bergson, 2017, p. 120); sin embargo, “para comprender lo nuevo, por fuerza debe expresarse en función de lo antiguo” (Bergson, 2017, p. 121). La función de los artistas es, entonces, la de ver y hacer ver lo que nosotros no percibimos naturalmente. Explica:

¿A qué aspira el arte sino a mostrarnos, en la naturaleza y en el espíritu —fuera de nosotros y en nosotros— las cosas que no chocan explícitamente nuestros sentidos y nuestra conciencia? Ciertamente, el poeta y novelista expresan estados de ánimo que no han sido creados de la nada. No serían comprendidos si no observáramos en nosotros, hasta cierto punto, lo que nos dicen del otro (Bergson, 2017, p. 121).

Concentrándose en la pintura, donde la función del artista se revela más nítidamente, Bergson observa que, si admitimos ciertas obras como “verdaderas”,

si las aceptamos y las admiramos, es porque habíamos percibido ya algo de lo que ellos (Turner y Corot) nos muestran. Pero habíamos percibido sin ver [...] El pintor aisló [esta visión]: la fijó tan bien en el lienzo que, a partir de ahora, no podremos dejar de ver en la realidad lo que él mismo vio (Bergson, 20017, p. 150).

De esta manera, el filósofo muestra cómo el arte nos lleva a reconocer lo que no habíamos visto aún, a “ver” lo que nosotros solamente habíamos percibido. Así, esta novedad paradójica permite una extensión de las facultades de la percepción.

Para Ricœur, gran amante del arte del siglo XX, la novedad se situaría más bien en una extensión del sentido debido a un develamiento de las facetas del lenguaje que permanecían suspendidas. La obra podría, al igual que la metáfora, “integrar niveles de sentido apilados, retenidos y contenidos en conjunto”. Sería “la oportunidad de descubrir aspectos del lenguaje que su práctica usual y su función instrumentalizada de comunicación suelen ocultar”. La obra desnuda propiedades del lenguaje que, de otra manera, permanecerían invisibles e inexplorados” (Ricœur, 1995, p. 259).

¿Hasta dónde puede llegar esta extensión del lenguaje? Las contribuciones de Lévi-Strauss son fundamentales aquí. Radicalizando la aproximación diacrónica, contrasta el arte de las llamadas sociedades primitivas con el de las sociedades modernas (que comienzan, desde su perspectiva, con el arte griego del siglo V y la pintura italiana del Quattrocento). El primero reproduce formas construidas colectivamente, mientras que el segundo introduce una individualidad que debe asociarse a la individualización del público más que con la instancia que lo produce. “Se asiste, explica Lévi-Strauss, a un consumo casi bulímico de todos los sistemas de signos que fueron o son usados por la humanidad, desde que ésta posee una expresión artística y en donde sea que la haya tenido” (Charbonier, 1978, p. 92). En términos muy próximos a los de Ricœur, Lévi-Strauss describe las “combinaciones” como “una forma de reorganizar los objetos para hacer resurgir las propiedades latentes” (Charbonier, 1978, p.

118)⁷ y cita como ejemplo el *ready-made*. La novedad a la que aspira el artista de las sociedades modernas —quien se ha convertido en experto en formas y estilos— apunta a tres niveles: el individualismo, la representación y el academicismo, el círculo exterior más fácil de romper (Charbonier, 1978, p. 84).

Pero el aspecto más interesante de la discusión reside, sin duda, en el vínculo con el lenguaje. En la medida en que el lenguaje supone un colectivo, sólo las artes primitivas podrían reclamar la novedad, pues las artes de las sociedades modernas no producen sino “sistemas de signos” (Charbonier, 1978, p. 103) marcados por un juego libre de asimilación de estilos anteriores y se sitúan, decididamente, fuera del lenguaje. A fuerza de estar a la vanguardia, el artista corre el riesgo de “hablar” solo: tal es el riesgo de la neofilia contemporánea.

Hagamos un recuento. Hemos situado el evento en el dominio del arte para convertirlo en un criterio de definición de la obra contemporánea, en la intersección de un modo de eficiencia (sobrevivir), de un modo de presencia (captación) y de un modo de junción (concesión). Arribamos a la idea de una ruptura creadora de la novedad que, al hacer aparecer el mundo bajo una nueva luz, amplía nuestra percepción y la posibilidad misma del sentido. Lévi-Strauss nos permitió relacionar con el lenguaje, subrayando el cuestionamiento ya planteado. Si la obra de las sociedades modernas puede extender el sentido revelando zonas externas, ¿es posible compartir sentidos y encontrar un espacio común en sus confines? El desafío parece estar en la generación de estas explosiones de sentido (sobrevivir) y, al mismo tiempo, en preservar el vínculo con la comunidad, el lenguaje y la historia del arte. Es cierto que se cumple la junción implicativa que organiza los argumentos sobre un principio de causalidad, sin embargo, se mantiene la relación concesiva que, aunque sea mediante la contrariedad axiológica, permite establecer el vínculo entre las proposiciones. Éste es, me parece, el juego de la provocación estética.

3. De la concesión a la provocación

La provocación es, junto con la tentación, la intimidación (o amenaza) y la seducción, una de las cuatro versiones de la manipulación según Greimas y Courtés (1993). Montaje de simulacros susceptibles de contar con el hacer interpretativo del observador, la provocación se describe como una manipulación de la modalidad del saber,⁸ cuyo fin es un *hacer creer*. A diferencia de la seducción, que introduce un juicio positivo, la provocación introduce un juicio negativo del orden “tú eres incapaz de...”. Si este carácter antifrástico refiere a la

⁷ A diferencia de Ricoeur, quien en este texto destaca su pasión por el arte del siglo XX, Lévi-Strauss apenas parece valorar el *ready-made* que toma como ejemplo.

⁸ Greimas (1983) refiere, al contrario, la amenaza y la provocación con una manipulación según el poder.

concesión en Zilberberg, lo refiere igualmente el desafío, que no es sino una “persuasión del rechazo” con la intención oculta del hacer persuasivo del sujeto manipulado; como “una disuasión del rechazo”, según indica Greimas (1983, p. 215). A diferencia del desafío que conlleva y sanciona *ex ante* la competencia del sujeto, impulsado a rehusar un contrato que, por el contrario, desea aceptar, la provocación estética persuade a aceptar una tarea presentada bajo una apariencia disuasoria. La provocación estética reproduce el sincretismo objetual del evento descrito por Zilberberg (2016a, p. 147) en la medida que atraviesa el efecto de choque del sobrevenir, el modo de presencia abrupto de la captación y, para la junción, el modo de la concesión ilustrado por el “aunque..., a pesar de..., sin embargo...”.

Tomemos un ejemplo clásico de los *ready-made*, el *Porte-Bouteilles* (1914), también llamado *Séchoir a Bouteilles* o *Hérisson*, de Marcel Duchamp. Traspuesto al museo, recibe, según la definición del *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, el estatus de *ready-made*: “objeto habitual promovido a la dignidad de un objeto de arte por la simple elección del artista” (Breton et Eluard, 1938). Lejos de ser una cuestión de azar, la elección del objeto cuestiona un criterio esencial de la definición del arte: unicidad y reproductibilidad (el objeto es fabricado;⁹ así también, discute los criterios históricos que determinan su institucionalización, como el precio del material, la noción de trabajo, la subjetividad del artista y el valor de su mano (Baxandall, 1985). La importancia de esta demanda para aceptar un objeto fabricado como objeto de arte podría resumirse en dos cosas. En primer lugar, la capacidad del objeto expuesto para asumir su misión antifrástica, en otros términos, para orientar hacia las preguntas correctas, hacia aquellas que pondrán sobre la pista de la definición alética del objeto de arte, de lo que “debe ser”: ¿por qué este objeto es una obra de arte? ¿Cuáles son las propiedades que lo convierten en una obra de arte y que renuevan su estatus? Pero esta guía no es sino el segundo acto de la provocación: la obra debe entrar en el campo de presencia con el destello del evento, produciendo el efecto de choque, la explosión que, desde esta perspectiva retórica (hacer saber y hacer creer), garantizará la interpelación del observador y lo invitará a rehacer el recorrido de sentido. La provocación debe disgustar, irritar, para confirmar así su estatus de objeto de escándalo (del griego ‘skandalon’, que designa la piedra colocada voluntariamente sobre el recorrido de una persona con la intención de hacerla caer).

El ejemplo del *ready made* basta para mostrar que la ruptura perceptiva del evento se acompaña de una ruptura semántica. Al movilizar la atención e imponer una detención súbita, el objeto se desvía no sólo del campo perceptivo sino del orden establecido, de los valores y de la inteligibilidad misma. Esta fractura de la semiosis ilustra el carácter central del evento en la economía del sentido y para la hipótesis tensiva de Zilberberg.

⁹ Los valores de la obra están definidos según una aproximación tensiva en Beyaert-Geslin (2012; 2017a).

La provocación estética que nos permite rehacer el camino del sentido para clasificar y estimar los valores artísticos, nunca es tan eficaz como cuando se apropia, con el propósito de manipular, del valor inmediatamente asociado a la obra de arte: la belleza. Con respecto a este punto, la intimidad entre Zilberberg y Baudelaire proporciona excelentes ejemplos, pues *Las flores del mal* es, sin duda, el mejor testimonio del cuestionamiento de la belleza por parte de los artistas del siglo XIX. Si un poema que describe la carroña puede ser bello, entonces un cuadro que representa un campo de batalla también puede serlo. Sin entrar en una discusión que se salga del tema del presente artículo, podríamos anticipar que el problema de la belleza (y de la fealdad) en Baudelaire y sus contemporáneos permitió asociarlo a múltiples sinónimos. Esta ampliación del sentido aproximó el adjetivo *bello* con lo interesante, inteligente, fuerte, e incluso con la fealdad extrema. Todas estas propiedades participan en el juego estético dándole otro nombre a la belleza.

Estas extensiones ejemplifican la concesión zilberbergiana en la medida en que ponen en equivalencia dos contrarios axiológicos, por ejemplo, el virtuosismo y la torpeza,¹⁰ la exquisitez y la vulgaridad, la inteligencia y la estupidez. Vienen a la mente numerosos ejemplos, como el caso de los retratos de Glenn Brown,¹¹ los cuales nos confrontan con seres de rostros devastados, literalmente desfigurados. Nos interrogan sobre la aceptabilidad de estos *alter ego* al obligarnos a revisar la historia del retrato desde el siglo XVII, a través de Rembrandt van Rijn, De Honoré Fragonard, de Josef Beuys o de Georg Baselitz. La fealdad producida por las distorsiones de la reproducción y la superposición de capas de pintura opera como una provocación que nos invita a encontrar el camino de la historia del arte para finalmente llegar a la obra de Glen Brown.

Muchos otros ejemplos podrían ilustrar esta retórica antifrástica. Lucio Fontana, en su obra, *concetti speciali* perfora o rasga la superficie del lienzo en un gesto que toma prestado de la destrucción; sin embargo, es un gesto a la vez creativo en la medida en que abre una tercera dimensión. Yves Klein utiliza el cuerpo como pincel; en una de sus performances, se lanza al vacío para darle un plano de manifestación al espacio y dotarlo de materialidad. Daniel Buren se apropia de las rayas —negativamente connotadas— (Pastoureau, 2014), para convertirlas en una firma que reproduce con variaciones de soporte a fin de problematizar o negar la neofilia del arte.¹² La provocación más comentada recientemente es, sin duda, la obra de Maurizio Cattelan, *The Comedian*, expuesta en el *stand* de la galería Perrotin en la feria Art Basel de Miami. Una banana, pegada con yeso adhesivo sobre la barra de una silla, dio lugar a una actuación artística que consistía en comerla, lo que dio el sentido de una segunda provocación. La apertura

¹⁰ Este valor es discutido por Dubuffet (1991) y Boulez (2008 [1989]).

¹¹ Beyaert-Geslin (2002; 2008).

¹² La apropiación de un motivo como firma es el principio adoptado por el grupo BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni).

semántica surge aquí de la modestia del objeto y la brecha entre su valor como “objeto de uso” y como objeto de arte; su carácter perecedero y su condición de alimento en particular pueden ser considerados como adiciones a las contribuciones anteriores al *ready-made*. No obstante, se podría argumentar que, si la provocación apela claramente a la concesión (“es una obra aun cuando se trate de una simple banana...”), también se asocia al modo de junción de la implicación en la medida en que, en tanto alimento, la banana demanda ser degustada bajo la forma de una *affordance* o bajo la forma de una manipulación del hacer-hacer (Greimas, 1983; Beyaert-Geslin, 2017b). Este carácter tan previsible de la performance artística “provocada” por *The Comedian* se acompaña de una crítica que evoca la obra de Yoko Ono, *Apple*: una manzana mordida por John Lenon en noviembre de 1966, colocada sobre un pedestal.

Baste este ejemplo para mostrar cómo la provocación estética puede suscitar una discusión sobre la efectividad de la novedad y la importancia de la apertura semántica; factores que, en suma, condicionan el valor de la obra. Las principales críticas a estas obras evalúan su posible gratuidad y la sistematización de la manipulación, aunque la sistematización en sí misma puede ser también provocadora.

4. La provocación de la fealdad

Hemos visto que la belleza, gracias a la apertura semántica de la provocación, no es más que un sobrenombre para otras propiedades que se integran al juicio estético. Belleza y fealdad también pueden referirse a los contrarios de la dimensión patémica que determinan las formas de manipulación de la seducción y la provocación, referentes del placer o displacer, del “me gusta” o el “no me gusta”.

Antes de toda elaboración de los conceptos de belleza y de fealdad, la dimensión patémica, incluso en la superficialidad de una sensación, determina nuestra relación con los valores. Bajo esta noción, la provocación estética se presenta, con frecuencia, como una manipulación por la fealdad, transformando el rechazo en una invitación a redescubrir el sentido de la belleza. Tal es el caso de los retratos de Glenn Brown ya mencionados, los cuales nos confrontan con la pintura de lo monstruoso, pero también con obras “feas” de Paul Mac Carthy, u otras obras escatológicas.

Esta junción antifrástica confiere a la provocación su formulación más radical: la desviación axiológica (la de mayor fealdad posible) permite, por inversión, obtener la belleza extrema. Pero la belleza no se exhibe, se reconstruye. Es, en términos de Zilberberg, sólo la mira en el campo de presencia: el valor invertido (la fealdad) se actualiza, mientras que el valor de la mira (la belleza) de la persuasión se potencializa.

¿Podríamos ampliar la propuesta a otras categorías más allá del arte actual? ¿Sería posible contrastar nuestro *corpus* con variaciones espaciales o temporales? Obras antiguas, de las llamadas sociedades primitivas o culturas ancestrales, nos dejan la misma impresión de la “extrañeza” que Baudelaire asociaba con la novedad. Éstas producen el efecto de choque que aparece con el descubrimiento (Bastide et Fabbri, 1985). Sin embargo, como lo he definido, la provocación estética sigue el modelo de la manipulación greimasiana y, por lo tanto, está atravesada por una intencionalidad. Incluso si entran en mi campo de percepción “por efracción” y reproducen el sobrevenir definido por Zilberberg, estas obras no ejemplifican la retórica antifrástica, sino que son sólo eventos para mi percepción. La suspensión del sentido, la interpelación que se me exige para encontrar puntos de referencia o el hilo conductor del sentido, remiten al punto de inflexión, exterior al lenguaje, planteado por Lévi-Strauss (Charbonier, 1978). Para tratar de comprender una obra extranjera, debo volver sobre mi cultura, a la historia del arte, a la comunidad de sentido que ha construido el lenguaje. Sólo así puedo intentar comprenderla.

Referencias

- Bastide, F. et Fabbri, P. (1985). Les procédures de découverte. *Actes Sémiotiques*, 8(3).
- Baxandall, M. (1985). *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. Yale University Press.
- Benjamin, W. (1939). París, capital del siglo XIX. http://posgradocsh.azc.uam.mx/cuadernos/d_espacio/Benjamin_PARIS_CAPITAL_XIX-introd.pdf
- Bergson, H. (2017). *La pensée et le mouvant*. París. PUF.
- Beyaert-Geslin, A. (Avril 2002). Une leçon de morale de monsieur Frankenstein. *Art Présence* (42), 2-12.
- Beyaert-Geslin, A. (2008). Glenn Brown : la compagnie des monstres. En B. Darras (Dir.). *Images et sémiologie* (pp. 41-51). París. Publications de la Sorbone.
- Beyaert-Geslin, A. (2012). *Sémiotique du design*. París. PUF.
- Beyaert-Geslin, A. (2017a). *Semiotica del design*. Trad. de Giacomo Festi et Pierluigi Basso. Pise. ETS.
- Beyaert-Geslin, A. (2017b). Factivité. La postérité d'un concept. *Semiotica Journal of the International Association for Semiotics Studies*, (214), 393-407.
- Boulez, P. (2008 [1998]). *Le pays fertile. Paul Klee*. París. Gallimard.
- Breton, A. et Eluard, P. (1938). *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. París. Galerie Beaux-Arts.

- Charbonnier, G. (1978). *Entretiens avec Lévi-Strauss*. París. Plon-Juillard.
- Derrida, J., Sossana, G. et Nous, A. (2006). *Dire l'événement, est-ce possible ?* (Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida). París. L'Harmattan.
- Dubuffet, J. (1991). *L'homme du commun à l'ouvrage*. París. Gallimard-Folio.
- Focillon, H. (1996 [1934]). *Vie des formes*. París. PUF [En español: *La vida de las formas, y Elogio de la mano*, Madrid, Xarait, 1983].
- Greenberg, C. (1989). Avant-garde et kitsch. En *Art et culture. Essais critiques* (pp. 9-28). París. Macula.
- Greimas, A. J. (1983). *Du sens II. Essais sémiotiques*. París. Les Éditions du Seuil [En español: *Del sentido II*, Madrid, Gredos, 1989].
- Greimas, A. J. Et Courtes, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid. Gredos.
- Moholy-Nagy (1993 [1947]). *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. París. Gallimard.
- Olazabal, I. et Levy, J. J. (Dirs.). (2006). *L'évènement en anthropologie*. Québec. Presses de l'Université Laval.
- Pastoureau, M. (2014). *L'Etoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*. París. Points Histoire.
- Ricœur, P. (1995). *L'expérience esthétique. La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*. París. Calmann-Levy.
- Valéry, P. (1973). *Cahiers*. Tome I. París. Gallimard, coll. La Pléiade.
- Valéry, P. (1974). *Cahiers*. Tome II. París. Gallimard, coll. La Pléiade.
- Wolfflin, H. (1989). *Renaissance et baroque*. Editions Montfort [En español: *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2009].
- Zilberberg, C. (1992). Présence de Wölfflin. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, (23-24). Université de Limoges, PULIM.
- Zilberberg, C. (2011). *Des formes de vie aux valeurs*. París. PUF.
- Zilberberg, C. (2016a). *De las formas de vida a los valores*. Trad. de Desiderio Blanco. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima [En el original en francés: *Des formes de vie aux valeurs*, París, PUF, 2011].
- Zilberberg, C. (2016b). *La structure tensiva, suivi de Note sur la structure des paradigmes et de Sur la dualité de la poétique*. Lieja. PUL, coll. Sigila 1.

Acerca de la autora

Anne Beyaert-Geslin es profesora en la Universidad Burdeos Montaigne. Sus investigaciones giran principalmente alrededor de la semiótica visual y de la semiótica del diseño. De sus principales publicaciones, podemos destacar: *L'image préoccupée* (2009), *Sémiotique du design* (2012), *Sémiotique des objets. La matière du temps* (2015), *Sémiotique du portrait. De Dibutade au selfie* (2017), y *L'invention de l'autre. Le Juif, le Noir, le paysan, l'Alien* (2021).

Recibido: 18/12/2019; Revisado: 22/03/2020; Aceptado: 04/04/2020

Contenido publicado en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Seminario de Estudios de la Significación
3 oriente 212, Primer Piso, Col. Centro, C.P. 72000, Puebla. Pue., México.
Tel. +52 222 2295502, semioticabuap@gmail.com

<http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem>