

---

## Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen

### François Soulages

---

**RESUMEN:**

El autor hace una propuesta en pos del desarrollo de una estética de la imagen o estética general que, según él, debe estar soportada por estéticas regionales, siendo la de la fotografía una de ellas. Plantea como metodología la de aplicar a la obra el enfoque estético, que sería la síntesis de los enfoques sensible (relación sensible y existencial con el objeto) y teórico (reflexión crítica y conceptual). Al aplicar sus ideas a una estética de la fotografía concluye que debe estar basado en un enfoque teórico de la técnica, que es la condición de este arte, y en la práctica de esta técnica. Ello le lleva a estudiar varias relaciones: de lo real y lo "infotografiable"; la foto y la "fotograficidad" y, por último, la relación real/foto y el "a la vez". Conviene destacar que lo que distingue este planteamiento de estética es su carácter inductivo.

**PALABRAS CLAVES:**

Estética, fotografía, enfoque sensible, enfoque teórico, enfoque estético, fotograficidad, infotografiable.

**ABSTRACT OF: *From a photography's aesthetics towards an image aesthetics.***

The author makes a proposal towards the development of an image's aesthetics or a general aesthetics, which according to his criteria should be supported by particular aesthetics, such as photography. He expounds a method of how to give an aesthetic point of view to an art piece, which would be the combination of perceptible (existential relation with the object) and theoretical (conceptual thoughts) points of view. When he applies his ideas to photographic aesthetics, he realises that it should be based on technical theory and its practice. This brings him to the point of studying several relations: between the real and the non-photographic; the photo and the photographicness and finally, the relation between real/photo and the "at the same time". It is important to outstand that what distinguishes this aesthetic attitude is its inductive condition.

**KEYWORDS:**

Aesthetics, photography, sensitive focusing, theoretical focusing, aesthetical focusing, photographicness, unphotographiable.

**"Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen".**

Este título tiene como primera función designar un movimiento: el movimiento de investigación y de enseñanza que me ocupa desde hace más de 20

años al mismo tiempo que tendría que guiar mis trabajos, creaciones y compromisos futuros. En efecto, la investigación y la enseñanza son primero movimiento, si no repetición; y Freud nos avisa: "*La repetición, es la muerte.*" Investigación y enseñanza tienen que ser entonces movimiento y vida.

¿Movimiento? más precisamente movimiento de pensamiento, movimiento de acción, movimiento de implicación, movimiento de creación; pero también desplazamiento, superación, progreso, metamorfosis. En resumen, utilización del tiempo para investigar y enseñar, aprender algo y enseñar a algunos, prenderse y desprenderse, utilización del tiempo para teorizar y sensibilizar, descubrir y abrir, crear y escuchar. Mejor aún, articulación de nuestro tiempo, que la muerte recorta, con el tiempo de los demás –artistas, miembros de la sociedad y de las instituciones, hombres sin calidad, pero también, por supuesto, investigadores, profesores, estudiantes.

De esta forma, nuestro tiempo ya no es más egocentrado, egoísta y arrugado: está abierto y enriquecido por el tiempo de los demás; puede así estar habitado por un sentido – una dirección a la vez que un significado- que supera la esfera del ego y que mira la comunidad de los hombres. Nuestro tiempo es entonces el hilo de un tejido más ancho y más sólido, el del tiempo ético.

Trataré rápidamente tres problemas: el de la estética, el de la estética de la fotografía, y el de la estética de la imagen, aclarando de esta manera el movimiento de una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen.

## 1. LA ESTÉTICA

Para ser riguroso y pertinente, el enfoque *estético* de un objeto tiene que basarse primero en un enfoque *sensible* de este objeto, y luego en su enfoque *teorético*. Son fundamentales, en esta propuesta, en la misma medida, el fundamento y el método de la estética.

### 1.1. El enfoque sensible

Cronológicamente, es el primer enfoque que tenemos de una obra. Es el enfoque a través de nuestros sentidos.

Pero no seamos inocentes. El hombre que recibe por primera vez una obra de arte no es virgen de todo pasado, o de todo pensamiento. En efecto, el hombre es el ser del sentido y del sentido, quiero decir, de la sensación y del significado. Y la palabra más importante de esta fórmula antropológica es, por supuesto, la palabra "y". El hombre es el ser del "a la vez", a la vez receptor de sensación y donador de significado, a la vez gozador de sensaciones e interrogador de significado.

Este enfoque sensible de la obra no es único. Puede tener modalidades diferentes que van desde la recepción sensible, aparentemente total, a la creación sensible e intelectual de nuevas obras: del *enfoque acogedor* al *enfoque creador*.

El enfoque creador puede ser una continuación del enfoque acogedor; no lo niega, lo completa, lo corona. Puede ser llevado a cabo de dos formas:

Gracias a una *combinatoria* que, al reunir varias obras, crea un conjunto, incluso una obra. Puse en práctica tal combinación creadora, por ejemplo, como comisario de exposición o director de colección;

Gracias a una *creación* propiamente dicha de obras nuevas, o sea con "*el encargo*", con "*el arte potencia de dos*", es decir la creación de una obra a partir de otra obra, con la acción del "*recept-autor*" de *las imágenes numéricas*. Llevé a cabo, de forma asidua, *encargo y arte potencia de dos*.

*El enfoque poético* es un caso particular del enfoque creador. Es un enfoque mediante el lenguaje en el cual el sujeto ya no está al nivel del idioma o de la reflexión cotidiana, ni al nivel científico, teórico, analítico y conceptual: el sujeto utiliza la imagen, lo imaginario y la metáfora, a veces la ficción, para retener una palabra o producir una escritura que vibra al contacto de la obra. Por ser específico y rico, practiqué este enfoque en cinco de mis libros.

## 1.2. El enfoque teórico

Es llamado "teórico", el enfoque teórico de una práctica considerada primero como el arte-hecho, o el sin-arte, para distinguirlo del enfoque "estético" que es un enfoque teórico de una práctica considerada primero como el arte-valor, o el arte; por supuesto, estos dos enfoques son teóricos. De esta manera, el enfoque teórico prescinde de la dimensión artística de su objeto.

Puede ser llevado a cabo por la filosofía, las ciencias humanas –como, por ejemplo, la historia o el psicoanálisis-, las ciencias experimentales y las ciencias lógico-matemáticas.

Este enfoque es necesario por tres motivos: libera del idealismo, del subjetivismo y del relativismo, ofrece nuevas representaciones del objeto estudiado, puede ser un fundamento necesario para el enfoque estético, tal como lo experimenté en *Estética de la fotografía, Fotografía e inconsciente y Fotografía, conocimiento y existencia*.

## 1.3. El enfoque estético

Este último enfoque se basa en los dos primeros. El que hace investigación en estética tiene que tener primero una relación *sensible* y existencial con su objeto, y luego realizar sobre ello una reflexión crítica y conceptual practicando un enfoque *teórico*. Entonces, después de esta antítesis teórica opuesta a la tesis sensible, puede intervenir el tercer momento de la dialéctica, quiero decir la síntesis *estética* que, gracias a una transformación, reúne lo que ha estado separado y va más allá de lo que ha sido negado.

Por ello, el enfoque estético es a la vez *existencial, crítico y conceptual*: existencial, porque una obra de arte en su creación y su recepción afecta muy de cerca la existencia del sujeto; crítico, porque va más allá de las representaciones estereotipadas y de los presuntos inmediatos; conceptual, porque busca establecer una teoría gracias a unos conceptos especificados rigurosamente y articulados entre sí.

Para desplegarse, la estética cumple tres funciones: la *descripción*, la *problematización* y el *juicio de valor*. La descripción tomará sentido siempre

que se articule con una problematización. Son las dos, realizadas en función de juicios de valor. Es "axiológica" tal orientación de la estética que toma en cuenta la cuestión del juicio de valor. Afirmar la existencia de esta posible dimensión de la estética es doblemente necesario: por una parte es *de iure* una tarea ideal para cumplir, a pesar de ser *de facto* difícil y quizás a veces imposible; por otra parte es la condición de posibilidad de una crítica de arte que quiere ser otra cosa que imprecación o anatema, simplificación o arbitrariedad, ideología o moda.

Una estética es específica según tres puntos de vista:

Considerando su relación con el enfoque teórico, el enfoque estético se compone primero en su fundamento de una *estética primera* que es la resultante directa de los conocimientos teóricos. Constituye el fundamento de todo el edificio estético. Sobre este zócalo estético pueden venir a tomar sitio y sentido *estéticas segundas*.

La investigación en estética tiene primero que ceñirse a un sector estrecho, preciso y limitado a una "región" dada; la estética tiene que ser primero *regional*. Sólo paciente y prudentemente puede pretender ser más *general*. "Regional" y "general" son conceptos operatorios relativos y correlativos entre sí.

Esta última estética puede ser una generalización de una o de varias estéticas regionales: es entonces el fruto de una inducción generalizante realizada a partir de una o varias estéticas regionales. Esta estética *inductiva* se distingue de una estética *deductiva* general que sería el fruto de una deducción llevada a cabo a partir de una filosofía. Mi estética es, por supuesto, inductiva.

## 2. LA ESTÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

¿Cómo fundar una estética para que sea pertinente y rigurosa? ¿En qué tiene que basarse? No en ella misma: toda auto-fundación es una auto-inva-

lidación. No en el enfoque sensible: ¿Por qué privilegiar tal obra y en nombre de qué afirmar que es una obra? En consecuencia, una estética sólo se puede basar en el enfoque teórico no del arte en cuestión –aquí la fotografía- sino de la técnica que es la condición de este arte, y en la práctica de esta técnica.

¿Cuál es entonces el análisis teórico de la fotografía que puede ser fundador de su estética? El que mejor analice la especificidad de la fotografía, o sea la relación con lo real, la relación con la foto y la relación real / foto.

### **2.1. La relación con lo real y lo “infotografiable”**

¿Qué relación tiene entonces la fotografía con lo real y, más precisamente, con el objeto para fotografiar?

El objeto para fotografiar tiene el estatuto de la *cosa en sí*, este absoluto inasible e incognoscible. Sin embargo, el hombre se encuentra sólo con *fenómenos* y el fenómeno siempre es *fenómeno particular para un sujeto particular*. La cámara de fotos sólo puede captar *un fenómeno particular posible que depende de un aparato, de un material, de un dispositivo y de un fotógrafo particulares*. Se crea entonces *un negativo*. A partir de este negativo se saca *una foto*. Esta foto –nueva cosa en sí- es *recibida fenoménicamente por el hombre*. Este *fenómeno-foto* es a su vez *recibido por un sujeto particular*.

Esta serie de rupturas entre el objeto para fotografiar y la foto recibida por un sujeto particular es la prueba de que lo real, incluido el objeto para fotografiar, es infotografiable. Esta última propuesta es paradójicamente uno de los fundamentos de la estética de la fotografía.

### **2.2. La relación con la foto y la “fotograficidad”**

El segundo fundamento se refiere a la fotograficidad, o sea esta propiedad abstracta que constituye la singularidad del hecho fotográfico. El concepto de fotograficidad no designa la foto obtenida, ni sus condiciones de posibilidad, ni sus condiciones de recepción sino sus condiciones de producción. Estudia la producción de la matriz de partida y del producto que se saca, y, más precisamente, la relación entre esta matriz y este producto. La foto-

graficidad no remite a una materia cualquiera, ni a un tipo de forma cualquiera, ni a un ser cualquiera, sino a una relación habitada por un sinfín de posibilidades. Este enfoque teórico no es pues ontológico, sino operatoria-mente conceptual.

El enfoque materialista de la fotografía muestra que el corte significante no se sitúa entre el acto fotográfico y la acción en laboratorio, como lo cree el enfoque humanista, sino entre *la obtención generalizada del negativo* –es decir la articulación del acto fotográfico y la obtención restringida del negativo, o sea las seis operaciones (exposición, revelado, paro, fijado, lavado, secado) que van desde la primera exposición hasta el secado del negativo –y *el trabajo del negativo*–es decir la obtención restringida de la foto, o sea las mismas seis operaciones que van de la segunda exposición al secado de la foto.

¿Qué es lo que caracteriza estos dos procedimientos?

En los dos casos, llegan a una cosa que será fija definitivamente (a no ser que actuemos voluntariamente sobre ella): obtenemos en un caso un negativo, en el otro una foto.

En cambio, la obtención generalizada del negativo y el trabajo del negativo se distinguen fundamentalmente en cuanto a su forma de ser:

en efecto, la primera está marcada por *la irreversibilidad*: así, el acto fotográfico una vez hecho es irreversible, ya no se puede hacer de forma que no haya sido, el fotógrafo siempre puede volver a sacar una foto, pero no volver a iniciar el mismo proceso: la película ya no es virgen, sino expuesta; de la misma forma, las cinco operaciones siguientes –revelado, paro, fijado lavado, secado- son irreversibles.

en cambio, a partir de un mismo negativo, podemos hacer un sinfín de fotos diferentes, interviniendo de forma particular en cada una de las seis operaciones –exposición, revelado, paro, fijación, lavado, secado-; de esta forma, a partir de un mismo negativo, el trabajo del negativo es *inacabable* en la medida en que siempre puede ser reanudado y realizado de nuevo, y esto de formas potencialmente distintas.

La fotograficidad es entonces esta curiosa articulación de lo irreversi-

ble y de lo inacabable, de la irreversible obtención generalizada del negativo y del inacabable trabajo del negativo.

Por ello, la fotografía es la articulación de la *pérdida* y de *lo restante*. Pérdida de las circunstancias únicas que fueron las causas del acto fotográfico, del momento de este acto, del objeto para fotografiar, de la obtención generalizada irreversible del negativo, es decir del tiempo y del ser pasados. Restante constituido por estas fotos que se pueden hacer a partir del negativo.

La pérdida es irremediable: la fotografía nos lo dice a gritos, nos lo enseña, nos lo hace imaginar; si la pérdida es absoluta y violenta, no es porque el tiempo, el objeto o el ser perdidos eran antes de gran valor para nosotros o en sí mismos, sino porque este tiempo, este objeto o este ser están ahora para siempre perdidos.

Lo restante no puede ser un remedio milagroso, menos para los que necesitan creer en los milagros; de hecho ¿nos consuela de la pérdida, nos permite despedirnos de ella? A veces, quizás; en todo caso, es lo único que nos queda, con lo que nos tendremos que batir, que debatir y combatir, lo único con lo que el artista podrá crear.

Infinito de la pérdida, infinito de lo restante...

La estética primera de la fotografía se funda entonces en este doble conocimiento teórico: lo infotografiable y la fotograficidad. Es la articulación de la estética de lo infotografiable y de la estética de la fotograficidad. Precisamente, la estética de lo infotografiable puede ser integrada en la estética de la fotograficidad, como elemento constitutivo fundamental correlativo de la estética de lo irreversible. La fotograficidad parece ser entonces, en este momento de la investigación, el fundamento de la estética de la fotografía.

### **2.3. La relación real / foto y el "a la vez"**

Ahora bien la fotografía se articula con el "a la vez".

La estética del "a la vez" se funda efectivamente en la esencia misma de la fotografía: cualquier foto es la foto de algo. Unos privilegiaron el algo,



otros la foto en su materialidad; siempre se consiguió acercarse a la fotografía, pero nunca en su especificidad misma. Hay que privilegiar el "de", es decir pensar las relaciones que existen entre este algo y la materia fotográfica, entre lo real y la foto, y entonces entender las contradicciones y las tensiones que las componen, las oponen y las reúnen. En resumen, para la fotografía, llevar a cabo una reflexión dialéctica y una estética del "a la vez" – a la vez el infotografiable objeto para fotografiar y la materia fotográfica – y rechazar por un lado la ingenuidad realística, y por el otro, la reducción formalista o materista.

Entonces hay que pensar estas tensiones y estas disensiones, el referente y la foto, entre el objeto para fotografiar y la materia, entre el acontecimiento pasado y las formas: hacen el valor y la unicidad de la fotografía. Hace falta ponerlas en relación con otras relaciones y tensiones que alimentan la fotografía: lo irreversible y lo inacabable, el pasado y el presente, el fue y el se cumplió, la huella y el trazado, lo real y lo imaginario, el objeto para fotografiar y el sujeto fotografiando, la técnica y el arte, el sin-arte y el arte, etc. En todos estos pares, lo que más importa, lo más fotográfico y lo más rico de potencialidades artísticas, es precisamente el "y", el fundamento mismo de estos pares, o sea el "a la vez".

Esta estética del "a la vez" es entonces la matriz en la cual encuentran sitio y sentido la estética de la articulación de lo irreversible con lo inacabable, la de la articulación del pasado con el presente, la de la articulación del fue con el se cumplió, la de la articulación de la huella con el trazado, la de la articulación de lo real con lo imaginario, la de la articulación del objeto para fotografiar con el sujeto fotografiando, la de la articulación de la técnica con el arte, la de la articulación del sin-arte con el arte, etc.

Esta estética del "a la vez" tiene como correlato la antropología del "a la vez".

Así pues, el enfoque teórico demuestra que la fotografía se caracteriza por el *a la vez*, concepto que puede integrar el de la *fotograficidad*, este último concepto integrando el de lo *infotografiable*. Es en este conocimiento teórico que se *funda* la estética de la fotografía. La *estética primera* de la

fotografía es entonces la del "a la vez"; integra la de la fotograficidad y la de lo infotografiable. En ella y dentro de ella se fundan las *estéticas segundas*: la nutren y la desarrollan de manera específica, y así le dan todo su sentido y todos sus sentidos a la estética general de la fotografía.

### 3. LA ESTÉTICA DE LA IMAGEN

La estética de la fotografía es una estética regional con respecto a la estética más general que es la de la imagen. Es entonces uno de los pasos necesarios para establecer esta estética de la imagen.

Para que se pueda poner en práctica, la estética de la imagen primero debe partir de una serie de aparentes antinomias, luego intentar resolverlas y/o superarlas.

#### 3.1. Las antinomias

##### 3.1.1. *Las antinomias relativas al método mismo en estética*

Hay que:

- a la vez empezar por las estéticas segundas y reconocer que es la estética primera que las funda;
- a la vez estar lo más cerca de las imágenes y fundar una estética primera en la razón;
- combinar a la vez la confrontación y el compromiso prácticos dentro y para la imagen y la teorización de la imagen;
- tener a la vez un enfoque sensible, incluso poético, y un enfoque teórico de la imagen;
- tener a la vez un enfoque teórico de la imagen sin-arte y un enfoque estético de la imagen en el campo del arte, esperando que el segundo se pueda fundar en el primero;
- pensar a la vez la autonomía del arte y el paso necesario del sin-arte al arte;

- analizar las imágenes a la vez desde el punto de vista del arte hecho y desde el del arte valor.

### 3.1.2. *Las antinomias relativas a la naturaleza misma de la imagen*

Hay que:

- plantear a la vez que lo real no lo puede dar la imagen y que no se pueden ocultar el problema de lo real ni la relación que uno puede tener con él;

- reconocer a la vez que la imagen posee su autonomía y que siempre la recibe una conciencia creadora de imágenes;
- aceptar que la imagen la trabaje una conciencia que sueña con dominarla y un inconsciente que la domina muchas veces;
- comprender que la imagen está del lado de la imaginación reproductora y a la vez del lado de lo imaginario creador;
- contestar a la vez a los por qué y a los cómo de la imagen.

### 3.1.3. *Las antinomias relativas a la pluralidad misma de las imágenes*

Hay que reunir en la misma estética a la vez:

la imagen de Lascaux y la imagen digital,

la imagen de lo real y la imagen de lo virtual,

la imagen fruto de la representación y la imagen fruto de la simulación,

la imagen objeto y la imagen matriz,

la imagen cosa y la imagen número,

la imagen calco y la imagen calculada,

la imagen huella y la imagen trazada,

la imagen única y la imagen de imágenes,

la imagen una y la imagen múltiple,

la imagen aislada y la imagen multimedia,

la imagen muda y la imagen sonora,

la imagen fija y la imagen movimiento,

la imagen temporal y la imagen atemporal,

la imagen irreversible y la imagen inacabable,

la imagen dada una vez por todas y la imagen transformada sin cesar por el observador

la imagen visual y la imagen psíquica,

la imagen matemática y la imagen ideológica,

la imagen material y la imagen poética,

la imagen sin-arte y la imagen artística, etc...

### 3.1.4. *Las antinomias relativas a la existencia misma de la estética de la imagen*

Hay que considerar la estética de la imagen a la vez como *de iure* necesaria y *de facto* imposible.

## 3.2. El pensamiento de las antinomias

Frente a una antinomia, hay que aprovechar para pensar mejor enfrentándose a esta contradicción, en la medida en que este pensamiento siempre es fruto de la incomodidad. Estas antinomias son entonces una ocasión y una oportunidad para el que quiere llegar a una estética de la imagen.

Esto implica llevar a cabo tres tareas:

- primero hacer un *inventario sistematizado de las antinomias relativas a la imagen*: no se trata de realizar una simple recolección empírica y pragmática de estas contradicciones, sino organizar de manera racional y ordenada un sistema de estas contradicciones;

- para conseguirlo hay que practicar una *relación activa y estrecha con las imágenes* para alimentar desde el interior este pensamiento de la imagen; en este propósito, los trabajos de los artistas son especialmente instructivos, en la medida en que los artistas crean sus obras más interesantes cuando se enfrentan con un problema relativo a su objeto, en este caso a la imagen o a una o varias imágenes, incluso mejor, a ciertos tipos de imágenes: para el que practica la estética, es necesario que el trabajo del artista sea el principio y el fin;

- por fin la última tarea sería intentar *explicar estas contradicciones y superarlas*.

Este trabajo permite aproximarse al objetivo último de una estética de la imagen que es constituir una estética primera en la cual encuentran sitio y sentido estéticas segundas.

### **3.3. La investigación plural**

Una estética de la imagen debe tomar en cuenta todas las imágenes y, entre otras, las nuevas imágenes. Con el desarrollo de la imagen digital y de la interactividad, hemos llegado a un momento clave de la historia de las imágenes. Parafraseando a Koyré, podemos decir que pasamos otra vez del mundo cerrado (imagen cerrada sobre ella misma) al universo infinito (imagen infinitamente explorable y modificable): ¡es una nueva revolución copernicana! ¡Qué apasionante para la investigación y la enseñanza! Eso hace que nuestra tarea sea aprender y comprender, en fin reflexionar.

Claro es que las artes de la imagen son las artes de la imagen material y visible. Pero estas artes de la imagen las aclaran enfoques teóricos relativos a los otros sentidos de la palabra "imagen" (psíquica, representación, metáfora...).

Localizar, concebir, articular y plantear la problemática de estas pluralidades es un eje necesario de una investigación con vistas a una estética de la imagen. Hay que pensar los lazos, las tensiones y las oposiciones entre varias artes de la imagen, incluso dentro de un mismo arte, hay que seguir con la reflexión relativa a las fronteras estéticas del arte y articularla con una investigación sobre la hibridación y sobre lo que es del ámbito del "a la vez".

Una triple revolución se está llevando a cabo ante nosotros: revolución de la imagen, revolución de las artes de la imagen, revolución del arte. La investigación y la enseñanza, alimentados por una estética de la imagen, deben, entre otras cosas, tener como objetivo intentar comprender esta triple revolución, en resumen reflexionar claramente sobre esta complejidad tomando en cuenta estas diferentes imágenes, estas diferentes obras, estas diferentes artes y estos diferentes enfoques.

Una vez más, la investigación en estética debe apoyarse en lo sensible y lo teórico y así aprender y comprender con modestia y ambición, con rigor

y placer, lo que las artes de la imagen nos pueden revelar, anunciar y ofrecer. Las artes y los artistas tienen mucho que enseñarnos, tanto al nivel de lo sensible como al nivel de lo teórico, o sea al nivel de la estética. Una gran obra de arte enseña a ser más sensible y a la vez a pensar mejor; lo que hace la estética sólo es volver a decírnoslo.

Las investigaciones regionales deben continuar de dos maneras: por una parte a partir de diferentes tipos de imágenes, por otra a partir de problemáticas vinculadas a la imagen. Gracias a estas investigaciones regionales se establecen estéticas regionales para desembocar en una estética general de la imagen.

Entonces comprendemos un poco mejor, gracias a las artes de la imagen, por qué y cómo una imagen bella y rebelde y una obra creadora y crítica pueden surgir y cambiar completamente la historia de un sujeto.

\*

Para terminar, permítanme citar un extracto del texto que publiqué en 1999 en *Guide de la maîtrise d'arts plastiques (Guía de la licenciatura de artes plásticas)*: la primera recomendación que doy es demostrar inteligencia, más exactamente tener *la mejor inteligencia posible de las cosas y la mejor inteligencia posible entre los seres*.

Escribí: "Siempre se exige una cosa: no la erudición, no la conformidad con una moda o una academia, sino la inteligencia, la inteligencia en investigación, en acción y en creación, es decir la capacidad de poner lazos entre las cosas, de encontrar relaciones, de interrogar mediaciones. Un gran artista, un gran creador siempre es inteligente; la persona que hace una licenciatura tiene que ser no sólo estudiante [es decir la o el que adquiere conocimiento y comprensión], pero también, y sobre todo "élève" ("alumno" en francés), es decir la o el que se eleva [hacia un estado y un ser superior al que posee y es,] hacia la inteligencia y un dominio [relativo] de sí mismo y de sus creaciones.

Por otra parte, una buena inteligencia entre los seres es más que deseable: primero entre el estudiante y el director de licenciatura; luego entre los

estudiantes quienes trabajan con el mismo director [tienen que aprender a trabajar en equipos de investigación]; por fin en el seno del equipo de los directores de licenciatura: es la condición necesaria de una sinergia para la creación, la investigación y la publicación, y eso de manera dialéctica; el estudiante debe enriquecerse con esta pluralidad.”

Acabo el texto escribiendo: “La licenciatura de artes plásticas revela un dominio de la inteligencia y de la sensibilidad.”

En esta perspectiva deseo dirigir investigaciones, dirigir mis investigaciones, porque no hay investigación sin ética.

François Soulages

Traducción: Annette Maxime y Fabien Thibault del *Institut français de Bilbao*