

Nicole Everaert-Desmedt

*Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruselas*

### **La comunicación artística: subversión de las reglas y nuevo conocimiento**

*El arte es un lenguaje: instrumento de conocimiento e instrumento de comunicación*

J. Dubuffet, 1973, p. 73

Las categorías de Ch. S. Peirce me permitirán proponer un modelo explicativo de la comunicación artística. Dicho modelo utilizará las categorías del "simbolismo", de lo "real" y de lo "imaginario", categorías que se definirán, no en un marco psicoanalítico, sino dentro del marco de la semiótica y de la fenomenología de Peirce.<sup>1</sup>

#### *La distinción entre lo posible y lo real*

Partiremos de la distinción establecida por Kant entre lo posible y lo real. Este punto de partida se justifica tanto más cuanto que Peirce estudió ampliamente, en su juventud, los textos de Kant. En la *Crítica a la facultad de juzgar* [§ 76], Kant con-

<sup>1</sup> Para una presentación del marco de Ch. S. Peirce, véase EVERAERT-DESMEDT, 1990.

sidera que el criterio específico que permite definir el entendimiento humano reside en la facultad de distinguir entre lo *posible* y lo *real*:

posible ≠ real	
1	2

En efecto, los seres inferiores y los seres superiores al hombre no diferencian entre lo posible y lo real. Los animales reaccionan a estímulos físicos actuales, pero no pueden concebir cosas posibles. En cuanto a los espíritus superiores (Dios, los dioses, los ángeles), todo aquello que piensan es automáticamente real. En la película de Wim Wenders, *El cielo sobre Berlín* (o *Las alas del deseo*, 1987),<sup>2</sup> que cuenta cómo un ángel se hace hombre, se ve que los ángeles no tienen acceso a lo posible. Lo que el personaje principal, el ángel Damiel, deplora de su estado de ángel es no poder “adivinar” sino deber “saberlo todo”.

Entonces, la noción de “posible” sólo aparece en el nivel del entendimiento humano:

Es absolutamente necesario para el entendimiento humano distinguir la posibilidad y la realidad de las cosas. La razón de esto se encuentra en el sujeto y la naturaleza de sus facultades de conocer. No habría tal distinción (entre lo posible y lo real) si para su empleo dos momentos del todo heterogéneos no fueran necesarios: el entendimiento para los conceptos y la intuición sensible para los objetos que les correspondan [KANT, 1968, p. 216].

Kant sólo utiliza dos categorías para describir el entendimiento humano: la intuición sensible que nos da lo real, por un

<sup>2</sup> Véanse EVERAERT-DESMEDT, 1994 a, 1994 b.

lado; y, por otro lado, "los conceptos que se refieren simplemente a la posibilidad de un objeto". No establece distinción entre la "posibilidad" y los "conceptos", que, según Peirce, pertenecen a dos categorías distintas: la primera categoría o *primeridad* para la posibilidad, y la tercera categoría o *terceridad* para los conceptos.

La presentación que hace Kant en dos polos (posible / real) no explica cómo el entendimiento humano llega a diferenciar estas dos categorías. Para explicarlo, es necesaria la intervención de una tercera categoría: el simbolismo.

### *Las categorías peirceanas*

Recordemos que Peirce distingue *tres categorías*, que son tres modos de aprehensión de los fenómenos. Peirce designa estas categorías con los números 1, 2 y 3, o primeridad, segundidad y terceridad:

Primero es la concepción del ser y del existir independientemente de otra cosa. Segundo es la concepción del ser relativo a algo diferente. Tercero es la concepción de la mediación por la cual un primero y un segundo se ponen en relación [PEIRCE, C.P. 6.32].

Resumimos, en el cuadro siguiente, las principales características de las tres categorías:

Ch. S. PEIRCE (1839-1914)		
Las tres categorías		
1	2	3
Firstness Primeridad	Secondness Segundidad	Thirdness Terceridad
"independientemente"	"relativo a"	"mediación"
totalidad	circunstancias espacio-temporales	ley, regla
GENERAL POSIBLE	PARTICULAR REAL	GENERAL NECESARIO
calidades emociones	materialidad experimento, hecho causa-efecto	cultura, lenguaje representación hábitos, convenciones
CONTINUIDAD INDISTINCIÓN	DISCONTINUIDAD	CONTINUIDAD SÍNTESIS
instante intemporal	tiempo discontinuo con orientación al pasado	tiempo continuo con orientación al futuro

La *terceridad* es la categoría del pensamiento y del lenguaje, la categoría del orden *simbólico*.

La *segundidad* es la categoría del hecho, de lo *real*.

En cuanto a la *primeridad*, podemos hacerla corresponder a lo *imaginario*, aunque Peirce no empleara este término. En efecto, la *primeridad* es, como lo imaginario, una concepción del ser en la indistinción de la totalidad; es la categoría de la

cualidad, de la inmediatez, de lo posible; es vivida, como lo imaginario, en una especie de instante intemporal.

Según Peirce, esas tres categorías son necesarias y suficientes para dar cuenta de la experiencia humana.

### *El simbolismo y la distinción entre lo imaginario y lo real*

Como seres humanos, estamos inscritos en el simbolismo, ya desde antes de nuestro nacimiento, puesto que nuestros padres nos esperan con un nombre ya listo para nosotros. El hombre vive en la terceridad; está sumergido en un universo de signos; los signos estructuran su manera de pensar, de actuar y de ser. El pensamiento humano es simbólico, por eso es capaz de operar una distinción entre lo real y lo posible (o lo imaginario):



De hecho, E. Cassirer [1975, pp. 85-87] muestra que, en ciertas condiciones en donde la función del pensamiento simbólico no puede ejercerse plenamente (enfermedades mentales), la diferencia entre lo real y lo posible tiende a borrarse. Así, los afásicos, que tienen un código simbólico deficiente (han perdido la facultad de emplear ciertas clases de palabras), son incapaces de pensar en estados de cosas hipotéticas y de hablar de ellas:

Un enfermo (afásico), aquejado de una hemiplejía, de una parálisis de la mano derecha, no podía pronunciar las palabras: "puedo escribir con la mano derecha". Se negaba incluso a repetir las cuando el médico se las decía. Sin embargo podía fácilmente decir: "puedo escribir con la mano izquierda", puesto que era, para él, el enunciado de un hecho y no de un caso hipotético o irreal [CASSIRER, 1975, p. 87].

Así, el afásico, del que habla Cassirer, había perdido el acceso a lo posible.

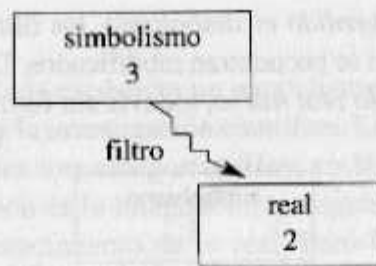
Inversamente, en numerosos casos de locura, una situación puramente hipotética es tomada como real: el loco se considera realmente, por ejemplo, Napoleón.

Por lo tanto, a través del pensamiento simbólico (terceridad) es como accedemos, distintamente, a lo real (segundidad) por un lado, y a lo posible o imaginario (primeridad) por otro lado.

Pero, la distinción se realiza a costa de la separación. Captar, distinguiéndolos, lo real y lo posible, requiere de un *distanciamiento*.

#### *El simbolismo y el conocimiento de lo real*

De hecho, no tenemos un acceso inmediato a lo real; nos constituimos una representación de la realidad mediante una interpretación de orden simbólico. Tal interpretación reposa sobre unos códigos culturales compartidos, que han sido formados y que evolucionan a lo largo de los procesos comunicativos. Estos códigos funcionan como *filtros*. Nos permiten captar lo real, pero se trata de un real filtrado, ya pensado, pre-interpretado:



A partir de ahí, toda tentativa de pensar "diferente", de concebir de otra manera lo real, implica una actividad de deconstrucción y de reconstrucción de códigos. Esta actividad caracteriza no solamente el uso poético de la lengua, sino toda creación artística, sea cual sea el tipo de lenguaje utilizado: imágenes, gestos, espacios ... Toda experiencia artística necesita a la vez el *dominio del simbolismo establecido* y su *transgresión*.

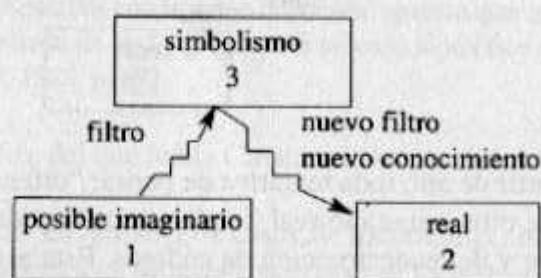
¿Cómo se opera esta transgresión?

*El simbolismo y lo imaginario: nuevo conocimiento de lo real*

La necesaria transgresión del simbolismo se opera bajo el *impulso de lo imaginario*. Lo imaginario sólo puede formularse a través del simbolismo. Si no se formula, resulta indistinción, caos, locura. Pero sólo puede formularse descomponiendo el simbolismo existente. Del polo de la primeridad surgen *fuerzas* que se infiltran en los códigos y los empujan:



Una vez *transgredido el simbolismo*, los filtros que permiten aprehender lo real se encuentran modificados. De ello resulta un *conocimiento de lo real nuevo*, todavía sin formular:



Pero, en seguida, lo imaginario es recuperado por el simbolismo; se endurece, se reduce a símbolos, se fija en verdades establecidas, se convierte en simbolismo, que deberá, a su vez, ser impulsado por lo imaginario para producir conocimiento nuevo.

Resumamos:

El simbolismo permite el acceso a lo real: no ya a lo real en sí, sino a un real filtrado, pre-interpretado por los códigos.

Igualmente, el simbolismo permite captar lo imaginario (expresarlo, darle forma), distinguiéndolo de lo real: lo imaginario se infiltra en el simbolismo, provoca un desplazamiento en los códigos, una modificación de los filtros y permite, así, otro acceso a lo real: el descubrimiento de un aspecto de lo real todavía no interpretado, un conocimiento todavía no formulado.

Sin embargo, en el mismo movimiento, lo imaginario es recuperado por el simbolismo, que se enriquece y se estabiliza ... hasta la próxima irrupción de fuerzas de lo imaginario.

Me parece que el proceso que acabo de resumir opera, tanto en toda comunicación artística, como en la investigación científica: vamos a intentar precisar cómo.



Podríamos sin duda establecer un paralelismo entre la comunicación artística y la investigación científica. La ciencia, como el arte, relaciona las tres categorías. Hay, en la ciencia como en el arte, infiltración de lo imaginario, transgresión del simbolismo y nuevo conocimiento de lo real. Pero la orientación del proceso en la ciencia es distinta de la dada en el arte.

El objetivo del investigador es ampliar el conocimiento de lo real, dominar mayor cantidad de realidad. Cuando una porción demasiado importante de la realidad aparece irreductible, incomprendible dentro del simbolismo existente, se acude a lo imaginario para modificar el marco teórico, con el objetivo de dar mejor cuenta de la realidad.

Para el artista, el objetivo consiste en captar y expresar más cantidad de imaginario. Para alcanzar este objetivo, el artista procede, en su obra, a la transgresión del simbolismo preexistente y a la elaboración de un nuevo simbolismo. La consecuencia de la tentativa artística es una nueva percepción de lo real, la cual resulta de un filtro simbólico modificado.

En resumen:

CIENCIA	ARTE
Captación de lo <b>Real</b> (objetivo)	Captación de lo <b>Imaginario</b> (objetivo)
Modificación del <b>simbolismo</b> (medio)	Modificación del <b>simbolismo</b> (medio)
Integración de lo <b>imaginario</b> (condición)	Nueva percepción de lo <b>real</b> (consecuencia)

### *La comunicación artística*

La comunicación artística es un *suceso* (por lo tanto, del orden de la *segundidad*) por el cual la *primeridad* se infiltra en la *terceridad*. Este suceso se desdobra en dos vertientes: se produce en la creación de la obra, e igualmente en cada una de sus recepciones-interpretaciones que reactivan el movimiento originario.

Considero, de acuerdo con A. Danto, que las interpretaciones constituyen las obras de arte, y que no existe, pues, obra por un lado e interpretación por otro lado:

Considero las interpretaciones como funciones que transforman objetos materiales en obras de arte. (...) Sólo en relación a una interpretación, un objeto material es una obra de arte [DANTO, 1993, p. 63].

Sin embargo, no todas las interpretaciones tienen la misma validez. Una interpretación válida de una obra no puede estar en contradicción con la interpretación del propio artista. Pero, hablar de la "interpretación de su obra por el propio artista" no significa intentar descubrir las *intenciones del artista*:

Pienso que no cometeremos un error fundamental admitiendo que la interpretación correcta del objeto-como-obra de arte es aquella que coincide más o menos con la interpretación del propio artista. Remitirse a una coincidencia de interpretaciones nos pone en una situación diferente, cara al artista, que la tentativa de descubrir cuáles han podido ser sus intenciones [DANTO, 1993, p. 63].

Toda experiencia artística, ya se trate de *producción* o de *recepción*, implica la doble necesidad de dominar un simbolismo, y de dejarlo romperse, para permitir la intrusión de fuerzas de la *primeridad*, que llamo aquí "imaginario".

Se trata de *fuerzas* (y de su irrupción inesperada) del régimen de la primeridad, ese *primero* que Peirce [C.P. 1.357] calificaba de *presente, inmediato, fresco, nuevo, inicial, espontáneo, libre, vivo, consciente y evanescente*.

Y lo propio del arte es *captar fuerzas*:

Así la música debe convertir en sonoras fuerzas insonoras, y la pintura debe convertir en visibles fuerzas invisibles. A veces son las mismas: el tiempo, que es insonoro e invisible, ¿cómo pintar o hacer entender el tiempo? ¿Y las fuerzas elementales como la presión, la inercia, la gravedad, la atracción, la gravitación, la germinación? A veces, al contrario, la fuerza insensible de tal arte parece formar parte de los *datos* de otro arte: por ejemplo, ¿cómo pintar el sonido o incluso el grito? (e inversamente, ¿cómo hacer escuchar los colores?) [DELEUZE, 1981].

La obra de arte resulta siempre de una tentativa de materializar fuerzas, intensidades virtuales, del orden de la primeridad. Estas fuerzas son evocadas en numerosos comentarios de artistas que se han explicado a propósito de su actividad creadora, y son nombradas de múltiples maneras.

Por ejemplo,

- Paul Klee hablaba del *entremundo*;
- el fotógrafo Edward Weston quería captar, en sus fotografías de conchas, la *epifanía de la naturaleza*;
- Oskar Schlemmer, director de teatro de la Bauhaus, decía que quería poner en escena *las fuerzas que engendran lo viviente*;
- para René Magritte, se trata del *Misterio*;
- para Yves Klein, de la *energía cósmica*, de la *Vida en el estado materia primera*, o también de lo *inmaterial*;
- para Jean Dubuffet, se trata de lo *indiferenciado*, etc.

El artista tiene la facultad de estar *en contacto con la primeridad*, como *los niños, los locos, los primitivos*, dice Paul Klee.

Este contacto no es permanente, sino que se produce en ciertos momentos privilegiados, los momentos de *presencia de la mente*, como dice René Magritte.

Un contacto permanente llevaría rápidamente a la muerte mental, e incluso física, del individuo. Un contacto directo y permanente con la primeridad provocaría la desintegración de la personalidad individual en la totalidad del *Universo Espiritual*, como lo dice Stéphane Mallarmé:

Yo soy ahora impersonal, y no ya el Stéphane a quien has conocido, –sino una aptitud que tiene el Universo Espiritual para verse y desarrollarse a través de eso que fui yo [MALLARMÉ, Carta a Cazalis del 14 de mayo de 1867].<sup>3</sup>

Los artistas han evocado a menudo el vértigo y el miedo provocados por un contacto demasiado intenso o prolongado con la primeridad.

Así, Jean Dubuffet habla de su *aspiración a reintegrar el corazón de las cosas, a alcanzar lo indiferenciado*; sin embargo, se mantiene en guardia: dice que se esfuerza por mantenerse *al borde solamente de la pérdida de toda consciencia de ser* [DUBUFFET, 1973, p. 446].

Observemos igualmente el testimonio de Yves Klein, quien designa la fuerza de la primeridad como *la Vida*. Escribe en su diario:

Si je réussissais ...  
Un jour seulement!

Si consiguiera ...  
¡Un día solamente!

<sup>3</sup> Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, –mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi (MALLARMÉ, Lettre à Cazalis du 14 mai 1867, cité par J. BRUN. *L'homme et le langage*, PUF, 1985, p. 18).

Aimer	Amar
Chacun des instants	Cada uno de los instantes
De ma vie avec enthousiasme,	De mi vida con entusiasmo,
Je veux bien croire	Quiero creer
Qu'à la fin du jour	Que al final del día
Je ne serais plus	No seré más
Qu'un petit tas de cendres.	Que un puñadito de ceniza.
[KLEIN, <i>Journal</i> ,	[KLEIN, <i>Diario</i> ,
lundi 17 mars 1952]	lunes 17 de marzo de 1952]

Así, pues, el artista está, en ciertos momentos privilegiados, en contacto directo con la primeridad. Pero, para captar las fuerzas de la primeridad y expresarlas, darles forma, comunicarlás, el artista debe construir su propia *red simbólica*, y por eso tiene que desconstruir el simbolismo preexistente.

Una obra que no hace el esfuerzo de construir su propio simbolismo, desconstruyendo el simbolismo preexistente, será indefectiblemente interpretada según el simbolismo preexistente. Tomemos el ejemplo de las fotografías de las conchas por Weston. En esas fotografías, Weston pretendía materializar, simplemente, *la epifanía del ser*, la esencia de la *cosidad*, de la *Naturaleza*, una primeridad pura. Ahora bien, esta obra fue interpretada por los amigos del fotógrafo según una red simbólica preexistente, ya preparada, la del simbolismo sexual. Y así, la primeridad, que Weston pensaba haber captado, no pasaba a través de su obra:

La epifanía de la vida que había experimentado Weston, esta experiencia existencial de una revelación ontológica del ser del mundo, no está transpuesta en la imagen. Si, para el fotógrafo, la organización icónica había sido el resultado de una visión interior mística, esta misma organización icónica, sin memoria de la experiencia que había motivado su génesis y su organización específica, constituye para los receptores el punto de partida de un cierto número de asociaciones eróticas [SCHAEFFER, 1987, p. 182].

No se puede captar directamente la primeridad. Sólo se la puede captar elaborando una nueva red simbólica.

Las reflexiones que preceden nos conducen a proponer esta *definición de la obra de arte*:

La obra de arte es un espacio-tiempo *real* (un objeto, un suceso: un texto, un cuadro, un ready-made, una realización, ...), en el cual un nuevo *simbolismo* se elabora integrando algo de *imaginario*.

Esta elaboración (del nuevo simbolismo que integra algo de imaginario) tiene lugar al margen de lo real conocido. Así, en una *realidad diferente*, la de la obra que se está haciendo, se producen conjuntamente la *actualización del nuevo simbolismo* y la *materialización de las fuerzas de lo imaginario*.

Ahora bien, ¿que pasa con el receptor?

Situado ante la realidad de la obra, *el receptor que la des-codifica* (y éste no puede ser cualquier transeúnte sin iniciación: una des-codificación requiere siempre un esfuerzo de atención, de curiosidad, de simpatía, así como un dominio de los códigos pre-existentes), *en el momento que la des-codifica* (y ese momento es fugaz ... los efectos de una obra de arte no son permanentes); el receptor, por lo tanto, que des-codifica la obra, es conducido, *por el simbolismo de la obra, hacia lo imaginario* que se encuentra integrado en ella. Para alcanzar lo imaginario virtualmente presente en el objeto-obra de arte, es necesario seguir la pista trazada por el simbolismo (es necesario des-codificar).

Al final del recorrido, el receptor habrá asimilado una nueva red de símbolos, que modificará, por poco que sea, su visión de lo real conocido anteriormente. Jean Dubuffet lo explica claramente:

Nuestra mirada ordinaria sobre el mundo opera a través de un filtro: el del acondicionamiento cultural que nos ha sido insu-

flado desde nuestra infancia. Quiero cambiar ese filtro. Mi objetivo consiste en buscar filtros de recambio de los que pueda derivarse una mirada renovada [DUBUFFET, 1986, p. 81].

He descrito, hasta aquí, el proceso general que, en mi opinión, caracteriza toda comunicación artística. Pero, cada obra se inscribe en ese proceso de una forma particular.

Expondré dos ejemplos: la obra de René Magritte y la de Yves Klein. Estos dos pintores nos hacen acceder a la primeridad y a un nuevo conocimiento de la realidad por medios muy diferentes. De hecho, la pintura de Magritte es figurativa, mientras que la obra de Yves Klein es abstracta (monocromos azules).

#### *La interpretación de la obra de René Magritte (1898-1967)*<sup>4</sup>

Magritte parte de una representación *simbólica* de objetos banales, que forman parte de nuestra realidad cotidiana. Su modo de pintar es realista, es decir del todo convencional, conforme a nuestros hábitos de ver.

Pero, en la realidad *diferente* del cuadro, Magritte transgrede el orden habitual de la relación de los objetos entre ellos.

Por esta *transgresión* se infiltra lo *imaginario*: el pensamiento se libera de las costumbres y se abre a eso que Magritte llama el *Misterio*. El Misterio de Magritte corresponde a una concepción del ser como totalidad y posibilidad, es decir a la *primeridad*.

Lo que es restituido al Misterio son los objetos familiares y banales de nuestra realidad cotidiana (aquellos que Magritte había cuidado de representar de manera conforme, estandariza-

<sup>4</sup> Ya he dedicado varios estudios a la obra de ese famoso pintor surrealista belga. Véanse EVERAERT-DESMEDT, 1994 c, 1997 a, 1999, y 2000 (la última referencia es un artículo en español).

da); y entonces, cuando el espectador vuelve a la realidad, su visión del mundo se ha transformado.

*La interpretación de un monocromo de Yves Klein (1928-1962)*

La obra de Yves Klein conduce al receptor al umbral de lo imaginario de una forma muy diferente a la de Magritte. Mientras que Magritte parte de la representación convencional, simbólica, de objetos dados a reconocer al receptor, Yves Klein *no representa nada*, sino que *presenta* de golpe materia azul.

El azul es para Klein el último velo material antes de la apertura total hacia lo "inmaterial", o la "energía cósmica", o la "Vida en el estado de materia primera", es decir, la *primeridad*. La materia azul es, de alguna forma, lo inmaterial coagulado. Pero, para captar lo inmaterial, ¿no basta con acumular materia azul! De la misma manera que ¿no basta con fotografiar conchas, como lo hizo Weston, para captar la "epifanía del ser"!

Claro que no se puede captar la primeridad directamente: sólo se le puede captar a través de las *redes de la terceridad*, lo que Yves Klein hace sistemáticamente. Construye una verdadera estrategia simbólica, diversificada y coherente, a lo largo de su obra, sus escritos, sus discursos y su comportamiento.

Un cuadro monocromo de Klein sólo es, en *realidad*, una tela rectangular recubierta uniformemente de pintura azul. Pero en la *realidad diferente* que constituye la obra considerada como tal, ha sido captada una cualidad, del orden de la primeridad, gracias a la elaboración por el artista de toda una red de símbolos.

Un cuadro monocromo, en sí mismo, es mudo. Decía Klein, bromeando, acerca de algunos espectadores: "¡Sólo han visto lo azul!". Para que ese azul, muy azul, muy materialmente presente, proporcione al receptor lo *imaginario* que el artista integró en él (es decir, lo "inmaterial"), es necesario que el recep-



tor recorra a su vez las diferentes etapas de la *estrategia simbólica*.<sup>5</sup>

### *Conclusión*

Así, me parece interesante comparar la obra de Magritte y la de Yves Klein, puesto que las dos obras llevan al espectador a la *primeridad* por medios muy diferentes.

Por medio de la subversión del simbolismo preexistente, en el caso de Magritte, o por medio de la construcción sistemática de una red simbólica interna a la obra en el caso de Yves Klein, el pensamiento del receptor se abre al "Misterio" o a lo "Inmaterial". En los dos casos, pues, es un trabajo sobre los códigos (terceridad), operado en la realidad "diferente" de la obra (segundidad), el que permite el acceso a lo imaginario (primeridad). Cuando, después de tal experiencia o "comunicación artística", el espectador vuelva a su realidad cotidiana, su aprehensión de las cosas habrá cambiado: su visión de lo real se habrá renovado al contacto de lo posible.

### *Bibliografía*

- BRUN, J. *L'homme et le langage*. Paris, P.U.F., 1985.  
CASSIRER, E. *Essai sur l'homme*. Paris, Minuit, 1975.  
DANTO, A. *L'assujettissement philosophique de l'art*. Paris, Seuil, 1993.  
DELEUZE, G. "Peindre le cri", en *Critiques*. no. 408, 1981.

<sup>5</sup> Describiendo con todo detalle esas etapas de la estrategia simbólica, he puesto de relieve cómo todos los elementos de la obra de Yves Klein se organizan para llevar al espectador a un nivel de primeridad. Véanse EVERAERT-DESMEDT, 1997 b, 1997 c.

- DUBUFFET, J. *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris, Gallimard, 1973.
- DUBUFFET, J. *Bâtons rompus*. Paris, Minuit, 1986.
- EVERAERT-DESMEDT, N. *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*. Liège, Mardaga, 1990.
- EVERAERT-DESMEDT, N. "Un film qui donne des ailes au spectateur. A propos des 'Ailes du Désir' de W. Wenders", en *Nouveaux Actes Sémiotiques*, no. 32-33, pp. 3-49, 1994a.
- EVERAERT-DESMEDT, N. "L'éternité au quotidien: la représentation des temps dans Les ailes du désir de W. Wenders", en *Cinéma*, vol. 5, no. 1-2, Montréal, pp. 105-122, 1994b.
- EVERAERT-DESMEDT, N. "La pensée de la ressemblance : l'œuvre de Magritte à la lumière de Peirce", en MIEVILLE, D. (ed.). *Ch. S. Peirce, Apports récents et perspectives en épistémologie, sémiologie, logique*. Travaux du Centre de recherches sémiologiques, no. 62, Université de Neuchâtel, pp. 85-151, 1994c.
- EVERAERT-DESMEDT, N. "Une histoire de grelots qui gardent le secret", en *Degrés*, no. 89-90, pp. 11-121, 1997a.
- EVERAERT-DESMEDT, N. "Le monochrome et la pensée iconique", en I. RAUCH, G.F. CARR (Eds.), *Semiotics Around the World: Synthesis in Diversity, Proceedings of the Vth Congress of the International Association for Semiotic Studies, Berkeley, June 1994*. Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1997b.
- EVERAERT-DESMEDT, N. "Voir la matière, croire à l'immatériel. Interprétation des monochromes bleus de Yves Klein", en *RS/SI*, vol. 17, nos. 1-2-3, pp. 165-192, 1997c.
- EVERAERT-DESMEDT, N. "Un objet hybride. Étude de cas: La culture des idées", en EVERAERT-DESMEDT, N. (ed.), *Magritte au risque de la sémiotique*. Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, pp. 29-51, 1999.
- EVERAERT-DESMEDT, N. "Magritte: de lo banal al misterio", en LAPOLLADE, M. N. (ed.). México, 2000.
- KANT, E. *Critique de la faculté de juger*. Paris, Vrin, 1968.

- KLEIN, Y. "L'aventure monochrome", en *Catalogue "Yves Klein"*. Paris, Centre G. Pompidou, pp. 168-188, 1983.
- MAGRITTE, R. *Ecrits complets*. Edition établie et annotée par A. Blavier. Paris, Flammarion, 1979.
- PEIRCE, Ch. S. *Collected Papers*, vol. 1-6. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1931-1935.
- PEIRCE, Ch. S. *Collected Papers*, vol. 7-8. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1958.
- SCHAEFFER, J-M. *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris, Seuil, 1987.
- WEITEMEIER, H. *Yves Klein*. Cologne, Taschen, 1995.