



---

Flávio Gonçalves <sup>1</sup>

## Las categorías peircianas y las poéticas visuales<sup>2\*</sup>

*Peirce's categories and visual poetics*

### Resumen

El presente texto aborda el análisis del proceso de trabajo en artes desde la perspectiva de las poéticas visuales, teniendo como paradigma de la investigación las categorías fenomenológicas de C. S. Peirce. El objetivo es proponer un abordaje metodológico que pueda asociar el carácter intuitivo y abierto del trabajo en arte con una proposición que parte de la valorización de la experiencia y los aspectos contextuales más inmediatos; produciendo una reflexión sobre las consecuencias y relaciones conceptuales posibles en un dado proceso en arte.

### Palabras Claves

Poéticas Visuales. Fenomenología. Semiótica.

### Abstract

*The present paper tries to analyse the working process in art as it is approached by the visual poetics, taking as a model for investigation the phenomenological categories of C. S. Peirce. The aim is to propose a methodological reasoning that can associate the intuitive and open character of the work of art with an approach that starts from the valuation of experience and the more immediate contextual aspects; thus looking over the consequences and the possibles conceptual relations in a given working process in art.*

### Keywords

*Visual Poetics. Phenomenology. Semiotics.*

1 - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.  
ORCID: 0000-0003-4417-1568

2 - Tradução de Roberto Fajardo

\*Texto recebido em: 03/set/2019

\*Texto publicado em: 06/out/2019

No tratamos aquí de una “Semiótica Visual”, lo que sería considerar el problema por la mitad. Deseamos, sin embargo, referirnos al proceso del trabajo en arte, su práctica como signo potencial de generación. Al mismo tiempo no deseamos referirnos a las extensas clasificaciones o tipos de signos, y si al proceso semiótico en un sentido extenso y crítico. Como nuestro objeto de estudio es una producción en arte (como proceso y toma de decisiones) resulta necesario un abordaje que proponga una conducción controlada, pero que al mismo tiempo sea abierta y dinámica; que pueda dar prioridad a sus etapas iniciales, sean estas perceptivas, materiales o conceptuales, dejando en evidencia aquello que diga más de las incertezas y de las posibilidades del proceso artístico.

Este es uno de los motivos por los cuales traemos a colación las categorías fenomenológicas de Peirce. Tratar desde la fenomenología el contexto de la investigación en arte nos remite a la génesis del acto creativo, no a su origen “per se”, ni tampoco a su significado “per se” y sí, a estos como elementos que surgen en el proceso del trabajo.

Sobre el objeto de atención de la fenomenología Peirce nos advierte:

El investigador debe esforzarse para no dejarse influenciar por la tradición, por la autoridad o por las razones que lo llevarían a suponer una cierta verdad de los hechos, o por ideas fantosmas de cualquier especie, debe atenerse a la observación honesta y obstinada de las apariencias. (CP 1.287)

Es una advertencia preciosa para quien quiere abordar un proceso de trabajo en arte, dejando que la experiencia que lo constituye pueda ser considerada sin que proyectemos en ella, de modo arbitrario, conceptos o valores extraños al proceso en sí. La fenomenología para Peirce es un proceso de investigación del mundo, tal vez el más elemental de ellos, y por su fragilidad resulta necesario observar sus características esenciales.

Las categorías fenomenológicas refieren a la experiencia y etapas al mismo tiempo diferenciadas y anudadas en el *continuum* temporal. La forma

como estas son estructuradas y son base de la coherencia de la semiótica peirciana, justifican la aplicación de sus principios a pesar de que algunas veces parezcan desvinculadas de la lógica de las relaciones que la gramática del signo establece. Dentro de los procesos propios que una investigación conlleva, la fenomenología es preparatoria y constituye el momento en que nos debruizamos sobre algo con el simple propósito de ver, de lanzar una mirada, un ejercicio donde la intuición, las conjeturas y las sensaciones puedan ganar terreno frente a la urgencia que tenemos de respuestas rápidas o establecidas. Tal vez sea aquí el momento en que el pensamiento poético gane mayor relevancia en cuanto a su potencial dentro de la filosofía peirciana. Santaella (2004,153) destaca tres etapas de investigación, a saber, *observación*, *abducción* y *verificación*. La observación ligada a la fenomenología, prepara el terreno para el proceso abductivo de producción de hipótesis.

## LA INVESTIGACIÓN EM LAS ARTES

¿Qué es lo que constituye exactamente un trabajo en arte?

Esta pregunta, por su carácter general, nos llega la mayoría de las veces ya permeada por teorías y conceptos que tratan más de un lugar en el sistema de las artes, que de lo singular de una específica producción de arte. Analizar un proceso de trabajo en arte es lidiar con una masa heterogénea de elementos, referencias e ideas donde cada contacto o relación establecida es capaz de producir diferentes posibilidades de lecturas. Significa todavía, abordar el pensamiento poético y sus ambigüedades, contradicciones y arrepentimientos, mismo que tengamos que utilizar para eso procesos más controlados y racionales.

Una particularidad de la investigación en Artes Visuales es que el artista durante su proceso de trabajo debe privilegiar una reflexión crítica sobre su propio proceso de una forma sistematizada. El artista documenta, registra, establece relaciones entre su trabajo y el contexto en el cual esta inserido. Su obra es su hipótesis y la perspectiva que elija determinará rumbos de su investigación y no pocas veces del trabajo en sí. Ese carácter abierto y procesual puede dejar trasparecer tanto las primeras opciones como el per curso de las transformaciones que estas opciones sufrirán. De algún modo el objeto de estudio se dobla sobre sí mismo, retoma continuamente su devenir y retrocede incluso a etapas preliminares de los resultados que le han constituido como objeto. De modo inverso, el hiato entre aquello que queremos y lo que de hecho realizamos puede dejar abierta la puerta para el empleo de ideas a priori que son hábiles en construir una narrativa y que no reflejan necesariamente el curso de la experiencia de producción del trabajo.



3 - Ver el artículo de nuestra autoría "Un Argumento Frágil" en Revista Porto Arte No. 27. Pág. 137. Volumen 16, noviembre 2009, del Programa de Posgraduación en Artes Visuales de la UFRGS. Porto Alegre. 2009.

En una investigación en arte muchas de las cuestiones levantadas poseen la apertura poética de una creación en sí – y por consiguiente de la invención-. El carácter original de esta perspectiva necesita que podamos aprovechar esa fuerza y constituir un camino de investigación, en el cual resulta necesario preservar el concepto de "argumentación frágil"<sup>3</sup>.

El punto de partida de cualquier investigación es lo que generalmente denominamos *problema*: Una pregunta o un conjunto de preguntas cuya búsqueda de respuesta se impone y cuya fuerza es el motor que da sentido al per curso investigativo. Sin una pregunta a ser respondida todo el sentido de la investigación queda vacío. De modo general en la investigación en arte las respuestas a estas preguntas no son evidentes ni lo son en el resultado final, sin embargo, los resultados refieren siempre de alguna forma a ellas.

La situación ideal es siempre partir de una pregunta que se origina en una sospecha o duda y que sucede con la observación atenta de los fenómenos. A partir de estos rudimentos una pregunta lleva a otra, ésta necesita y debe ser elaborada. La cuestión primera es de esta forma una sospecha, un *sentimiento de búsqueda de la verdad* que termina por generar el esfuerzo requerido para el proceso de la investigación, ya que debe ser también la previsión del camino a ser construido. Cuestionar es generar un estado de duda y por tanto de crisis. Pero es también un acto de apertura perceptiva, como un mirar que se realiza sobre un horizonte todavía no explorado, pues es parcialmente percibido en el objeto de estudio (en la práctica del arte). Así el problema generador de la investigación se establece como una visión crítica del acto de escoger, de los procedimientos y operaciones realizadas.

Una pregunta al igual que una hipótesis, debe suponer ciertos presupuestos que sirven para direccionar la investigación. Particularmente en el arte tenemos que tener en cuenta el aspecto idiosincrático del proceso de trabajo, donde la observación de los fenómenos perceptivos y conceptuales se acentúan, ya sea por el carácter acumulativo de las experiencias realizadas, o por la observación de las constantes o sentidos confluentes que terminan por sugerir cuestiones, que van mucho más allá de la expectativa y los contextos materiales y conceptuales del trabajo realizado.

Investigar estas cuestiones, es la búsqueda de una respuesta que la fruición de los trabajos en sí no es capaz de fornecer, pero que se revelan capaces de revelar posibles caminos. El análisis de los *documentos de trabajo*<sup>4</sup> presentes en el proceso del artista participa de este momento de la investigación, pues son elementos constitutivos del trabajo.

En este contexto, formular una pregunta es establecer una posición crítica y cuando quien pregunta es el propio artista o agente, lo que está en juego es la propia génesis del trabajo, sus procesos y sus decisiones. Esa posición crítica implica una perspectiva de investigación que incluye

4 - Sobre el concepto de Documento de Trabajo remitimos a nuestro artículo "Una visión sobre los Documentos de trabajo", in Revista Panorama Crítico. Nº 2. Agosto/septiembre de 2009. ISSN 1984-624X.

(a pesar de que esto no se desee o de hecho no se explique) el universo de las voluntades originales, los deseos, las maneras de elaborar el material sensible, la construcción de sentido y la relación de esas maneras con el entorno conceptual, social e histórico. Se trata de un caudal donde mucho se pierde, donde las síntesis tienden a reducir, y dígame claramente, la riqueza de la experiencia que se analiza.

Una particularidad de la investigación en las Poéticas Visuales es el hecho de que el análisis se hace sobre las experiencias y objetos cuyo propósito, planeamiento y ejecución son oriundos de un mismo agente. El artista en la posición de investigador escruta sus propios designios. En esa condición el objeto de estudio no está totalmente “fuera” ni totalmente “dentro” de su alcance perceptivo, racional, emocional e íntimo. Encontrar un abordaje que equilibre esos factores, que permita su conjugación en el ámbito de la forma que le es específica al perfil de la investigación, en su propósito de producción de conocimiento, es el gran desafío del artista/investigador.

La idea de un equilibrio siempre en tensión necesita estar presente. No parece existir en las poéticas visuales un modelo de investigación como si fuese una fórmula, donde podamos simplemente insertar variables o seguir protocolos ya establecidos. Cualquier metodología desarrollada para las artes visuales debe adaptarse a las especificidades del proceso poético y al per curso de la investigación desde este proceso. La investigación en arte trabaja buscando mantener viva la conexión entre lo sensible y lo conceptual “entre teoría y práctica, entre *razón* y *sueño*” como diría Jean Lancry (2002, 19); buscando traer a partir del trabajo práctico los cuestionamientos que este suscita, desarrollando a través de esa apertura una reflexión sobre el arte de modo extenso y plural. Esa posición del artista/investigador es de alguien que está implicado en el objeto de su investigación del modo más cercano posible; lo que exige un involucramiento intenso con los fenómenos que le constituye.

Paradójicamente una consecuencia de esa aproximación es abrirse para el otro, sea a través del análisis de otros artistas y su obra, sea buscando la apertura necesaria para abordar otros modos de pensar, todo destinado a crear el distanciamiento necesario, según Lancry, para generar una posición crítica (2002, 20).

## LAS CATEGORÍAS FENOMENOLÓGICAS

La apertura para el otro que proponemos aquí parte de la reflexión sobre las categorías fenomenológicas de Peirce. Dentro de esta filosofía las categorías pretenden dar cuenta de la variedad de fenómenos a partir de un número reducido de caracteres: tres, para ser exacto. Estos son denominados *Primeridad*, *Segundida* y *Terceridad*.

Estas categorías son la columna fundamental de su filosofía y bajo esta condición, la fenomenología propuesta por Peirce estructura su semiótica y los diferentes tipos de argumentos que se originan en las relaciones que las categorías pueden establecer.

Otra razón para esa aproximación entre la fenomenología de Peirce y el trabajo de producción en arte es el papel central de la experiencia en su pensamiento, lo que determina una posición esencial de análisis para el artista/investigador que aborda su propia producción en arte.

A primera vista parecería que la fuerza de la teoría propuesta por Peirce sigue en dirección contraria al hecho y al pensamiento poético en arte. Su reflexión se concentra sobre el estudio de las consecuencias de un razonamiento controlado, de los hábitos de nuestra mente, en el establecimiento de creencias y sentidos comunitarios sobre el conocimiento producido. Un proceso reflexivo que nace en nosotros como insight de las leyes de la naturaleza y que es conducido por la creencia en la ubicuidad de esas leyes (Peirce apud Santaella, 2004, 248).

Su filosofía todavía residiría, de forma no menos evidente en la admisión de la duda como motor de las descubiertas, en la necesidad de revisión de apriorismos, en el carácter falible de toda verdad alcanzada, en la importancia de las impresiones sensibles, de las cualidades y asociaciones de sentidos que son producidos de modo contextual y que son expresados por el carácter diagramático de la mente, tal como sustenta Peirce.

No se trata aquí de hacer una revisión del pensamiento de Peirce, pero si nos gustaría indicar algunas cuestiones que pueden ser hoy mejor exploradas, gracias a la vasta bibliografía sobre la obra de este autor.

En 1867 Peirce propone el texto "Sobre una nueva lista de categorías" (Peirce, 1992, 1-10) en el cual presenta las tres categorías universales asociadas a su fenomenología, estructurando paulatinamente a partir de ellas su concepción triádica del signo, estableciendo de este modo una sólida estructura conceptual a su filosofía. Peirce nombra del siguiente modo sus tres categorías fenomenológicas: *Primeridad*, *Segundidad* y *Terceridad*. Inicialmente Peirce las define como: Phaneroscópicas (donde la raíz phaneron es igual a: evidente o conocido) o simplemente definidas como fenomenológicas, como efectivamente Peirce las define a partir de 1904 (Deledalle, 1978, 67).

Según Peirce la "fenomenología refiere a la descripción del fanerón; y por fanerón quiero decir el total colectivo de todo lo que está de algún modo o en algún sentido presente a la mente, no importando si esto corresponde a algo real o no" (CP 1.284)

Su Concepción de las categorías fenomenológicas fue construida en función de la observación directa de los fenómenos y su consecuente

clasificación en clases distintas (CP 1.284). Su método consiste en negar toda y cualquier influencia de la tradición expresada por autoridad o principios psicológicos o fantasiosos, apartando de este modo ideas a priori que pudiera comprometer “la observación honesta y obstinada de las apariencias” (CP 1.287). Según Peirce, existen “tres modos de ser” expresados a través de sus mencionadas categorías: “el ser de la posibilidad cualitativa positiva, el ser de los hechos y el ser de la ley que gobierna los hechos en el futuro” (CP 1.23). Las categorías propuestas por Peirce tienen un carácter universal y por tanto son abstracciones, no siendo posible aislarlas de la idea de totalidad y del *continuum* temporal de donde ellas emergen y no pudiendo ser estas consideradas de forma independiente o autónomas entre sí.

Con todo, sus características tienen expresiones distintas al nivel del efecto mental que producen (CP 1.286).

Las tres características representan modos elementales de conciencia:

Parece (...) que las verdaderas categorías de conciencia son: primero, sentimiento, la conciencia de que puede ser incluida en un instante de tiempo, conciencia pasiva de cualidad, sin reconocimiento y análisis; segundo, conciencia de interrupción en el campo de la conciencia, sentido de resistencia, del hecho externo, de otro algo; tercero, conciencia sintética uniendo tiempos, sentido de aprendizaje y pensamiento. (PEIRCE apud CAUDURO, 1990, 27)

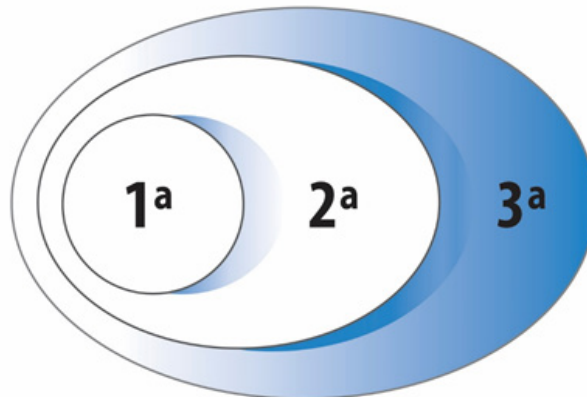
El hecho de que estas categorías sean concebidas como universales les confiere un papel fundador, lo que nos permite analizar todo aquello que se presenta a la conciencia (fenómenos, sensaciones, recuerdos, conceptos) a partir de su propio sentido evolutivo, recursivo y recurrente; pues aquello que las define como tal está siempre presente en los diferentes niveles de nuestra acción y reflexión y en diversos grados de complejidad. Vistas de modo abstracto estas categorías revelan su dimensión esencialmente temporal, y pasan a constituir diversos estados de la mente que adquieren mayor sentido cuando confrontadas con su contexto de aparición.

Em toda su obra Peirce poco se preocupa em tratar cuestiones que, según él, puedan estar fuera del discurso científico y, de hecho, el discurso poético y el discurso práctico no presentarían cuestiones metodológicas relevantes (Bird, 1959, 191). Sin embargo, parte de su esfuerzo intelectual estuvo orientado a abarcar los elementos sensoriales y prácticos de la

experiencia dentro del proceso de investigación científica, reconociendo entonces, su importancia en la producción de sentido, a través de los posteriores desdoblamientos que estos elementos demuestran. Ninguna nueva idea o síntesis podría surgir fuera del caudal constituido por estos elementos. Cualquier efecto interpretante no sería posible sin aquello que constituye los modos de la primeridad y la segundidad, en sus diversas intensidades y matices. Si eso no coloca el pensamiento poético como un argumento privilegiado por sí solo, apuntaría al menos, para un estudio de las consecuencias de esa proposición, posible a través de la valorización de la observación, el despertar de la intuición, la imaginación y la creatividad, elementos determinantes en la producción de ideas nuevas. El conocimiento (sea cual fuera su naturaleza) se da en el carácter mediado con el cual nuestra mente relaciona entre sí cogniciones; “Es solo en la relación de nuestros estados mentales, en diferentes instantes, que hay representación y conocimiento” (Santaella, 2004, 55). No estamos en suspensión de un único estado mental, pero si inmersos en la potencia de los diferentes estímulos e inferencias.

Por consiguiente, el estudio de los principios que rigen las categorías de primeridad, segundidad y terceridad en Peirce, fundamentan el entendimiento de procesos más evolucionados del pensamiento (como los modos de inferencia, por ejemplo) pues nos enseñan la adopción de un análisis en el contexto de una concepción de tiempo, mente y experiencia particulares. El estudio de la fenomenología y su lógica evolutiva y recursiva (que es la propia lógica del signo) puede prescindir de un análisis únicamente orientada a la gramática del signo, que se limita a desfilas un arsenal de nombres y definiciones cuya relación con la experiencia no se nos muestra como evidente.

Figura 1. Las tres categorías peircianas son evolutivas, recursivas y recurrentes.





Las categorías universales de Peirce: *Primeridad, Segundidad y Terceridad* pueden parecer tan generales que hacen poco evidente su empleo y aplicación específicas sobre determinadas tareas. En un principio se presenta una estrategia más de aproximación, de conjetura que de precisión. Es necesario entonces tratarlas a partir de sus derivaciones, recordando que siempre podemos encontrarlas en cualquier estado de nuestra experiencia y conciencia articuladas en las más variadas composiciones, como lo es por ejemplo el proceso perceptivo, en las normas que rigen las relaciones entre signos y en las diversas formas de inquirir.

Otro punto importante a considerar, es que las categorías peircianas solo tienen sentido en la medida en que pueden potencializar relaciones entre sí, siendo así que toda y cualquier categorización posee constitutivamente el germen de su transformación y evolución que cada categoría denota. En este sentido resulta difícil disociar esta dinámica de las categorías de todo aquello que representa el flujo mental. Así, cualquier límite que definamos es inmediatamente suplantado por las mismas operaciones que constituyen nuestro entendimiento sobre ellas, es decir, el *pensamiento que genera pensamiento*. Por esto se nos impone el entendimiento de las categorías fenomenológicas más como estrategias que como reglas, al fin y al cabo, las mismas fuerzas que construyen y regulariza, es la misma que destruye y desestabiliza y, conduce a nuevas organizaciones. El proceso del trabajo en arte dentro del universo que le es propio, siempre ha estado muy relacionado con la experimentación, la observación y la reinterpretación de percepciones, de las normas y las convenciones, siempre a partir de un abordaje poético de la realidad. La imagen del artista como un agente atento al universo perceptivo, fenomenológico y significativo, resulta ser más que un mero estereotipo. Pues el artista trabaja con los elementos que problematizan y trabaja a su vez, como lo falible de nuestras convenciones, al trabajar con aquello que es aparentemente frágil y menor, termina por revertir las polaridades de ciertas concepciones.

Las categorías fenomenológicas de Peirce se presentan como una vía de acceso al análisis del trabajo en arte, teniendo en cuenta el proceso de producción y su resultado final, así como al propio artista, sus perspectivas, sus decisiones e influencias más significativas. El abordaje posible a través de la fenomenología no busca la certeza de una teoría y sí el levantamiento de un proceso investigativo de conjeturas<sup>5</sup> e indicios que podrán ser considerados como elementos en la propia investigación. Resulta entonces necesario considerar la fuerza de la apertura sensorial que el acto creador trae a la existencia, en una tentativa de congelar el quiasma que separa o suspende la iluminación de una idea nueva y la consecuente transformación de esta en un nuevo paradigma, regla o modelo.

5 - Ivo Assad Ibri en su artículo *Being and Appearing in Peirce's philosophy: the statute of phenomenology* destaca el carácter conjetural de la fenomenología según Peirce, in *Cognitio: journal of Philosophy*, São Paulo, nº 2, novembro de 2001, pp. 67-74. ISSN 1618-7187.

Esa iluminación interior sería la expresión de la originalidad del pensamiento humano, cuyo carácter emocional y sensorial es apuntado por Peirce al asociarlo a la abducción (Santaella, 2004, 110).

El acto es original pues emerge como conquista personal, una proeza del intelecto en vislumbrar un camino o modo nunca antes visto por esa conciencia, al menos. El acto creativo es un "Per-se". Sin embargo, tratado en su aspecto monódico esto produciría poco o ningún efecto sobre investigaciones posteriores si no son abordados de modo articulado en el contexto del campo del arte.

Por esto el artista, así como el científico repite, regula y perfecciona sus estrategias de acción. Como consecuencia del acto creativo resulta que el arte se coloca más en el ámbito de la generación de nuevas aperturas de la percepción que en el establecimiento de una teoría, por ejemplo. El modo como el arte opera a partir de la fundamentación en las teorías fenomenológicas de Peirce parece consistir en la transformación de lo que es la terceridad (generalidad y convención) en nuevas primeridades (nuevas posibilidades), de un modo siempre cambiante a través de la fragilización de la regla constituida. El trabajo de arte es capaz de interpelarnos con una proposición original, que busca quebrar la cadena de significaciones en la cual estamos inmersos, interrogándonos sobre aquello que naturalmente nos constituye; nuestro flujo de percepciones.

¿De qué forma podemos abordar una producción en arte a partir de las categorías fenomenológicas de Peirce?

¿Qué preguntas deben plantearse a nuestro objeto de estudio con el fin de analizarlo sobre estas categorías?

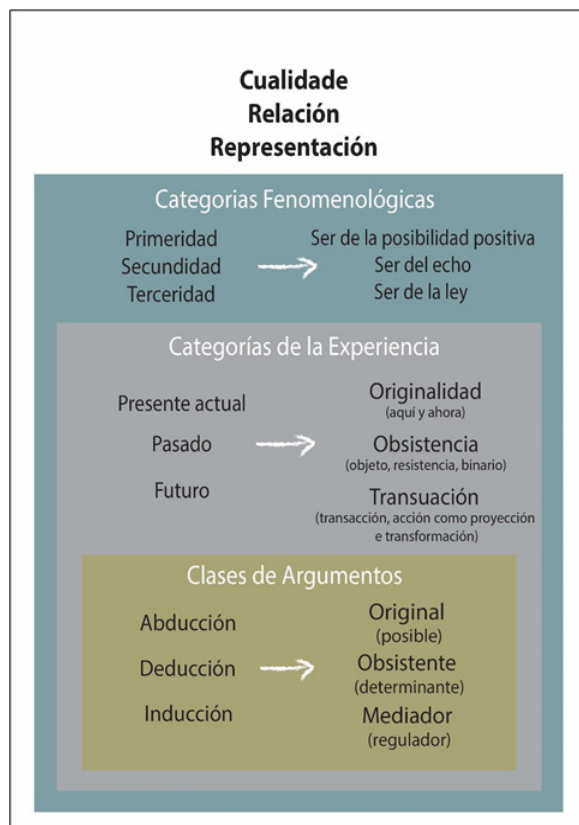
Según Peirce (CP 5.42) necesitamos ejercitar tres facultades para justificar el abordaje a través de estas categorías:

- En primer lugar, precisamos mirar lo que está delante de este mirar "tal como algo se presenta en sí, libre de cualquier interpretación, esta es la facultad del artista que ve, por ejemplo, los colores de la naturaleza tal como se le presentan..." El énfasis en una observación obstinada y en la descripción de esa observación constituye el primer paso de este abordaje.
- En segundo lugar, debemos ejercitar la capacidad de discriminar características particulares en lo que observamos, buscando identificar su recurrencia donde sea que ocurran.
- En tercer lugar, necesitamos de un "poder de generalización", capaz de retirar de aquello que observamos sus características más generales, trascendiendo así lo particular de su ocurrencia, buscando la comprensión de su sentido estructural como una casi-regla.

Como abordaje, las categorías conforman un momento preparatorio, marcado por un aquí y ahora que garantizan su relación con los fenómenos y la experiencia y, propician por eso un inicio de la reflexión y en ese contexto, de la investigación<sup>6</sup>.

Para el artista-investigador, preguntar si su trabajo en arte se basa en una regla propuesta de antemano, descubierta en el recorrido del proceso a través de la negación de todo y cualquier indicio de regla es una pregunta que es una tangente a la concepción de las categorías fenomenológicas y su modo evolutivo. Si procuramos partir de lo que es convencional y deseamos preservar su estructura, exponerla, o si la desarticulamos en nuevos arreglos que poco o nada guardan relación con su sentido convencional, es otra forma de referirnos al modo de como la utilización en el proceso de trabajo de un elemento habitual se abre a la sorpresa y a lo inusitado.

El auxilio que los conceptos de primeridad, segundidad y terceridad puedan traer al proceso investigativo inciden sobre la organización y reflexión que se enfoca en el objeto de estudio. En este momento saber de hecho lo que es primero, segundo y tercero ayuda a estructurar ese camino. Podríamos ejemplificar algunos ejemplos de ese carácter evolutivo:



6 - Queremos sugerir aquí que, en este contexto, las categorías están más próximas por posición a lo que conocemos como primera tricotomía del signo, su fundamento. Sobre todo, en relación al efecto que producen en la mente de un observador, la casi representación a partir de la cualidad, la singularidad y la generalidad. Más que caracterizar su objeto en una gravitación entre las categorías como lo indican algunos comentaristas de Peirce, estas permiten suspender en un presente durable aquello que esta destinado a transformarse y degradarse continuamente a partir de la confrontación contextual y conceptual subsiguiente: la abducción.

Figura 2. Cuadros de las categorías fenomenológicas de Peirce y su articulación en diferentes fases.<sup>7</sup>

7 - Nota del traductor: Los conceptos Obsistencia y transuación son conceptos técnicos creados por Peirce y tienen la intencionalidad de expresar aspectos categóricos que no sean entendidos de manera metafórica. Hemos optado por mantener el uso de estos términos. Véase al respecto Peirce, 2000. Pág. 27.

Lo que proponemos aquí es el ejercicio de la aproximación del concepto de las categorías fenomenológicas con el proceso del trabajo en arte, a partir de la identificación de la predominancia de cada uno de los tres modos y de la forma que la transición entre ellos es posible. La aproximación sugerida es general, debiendo cada artista/investigador refinar su investigación a partir de las particularidades de su trabajo. Tratamos de tres etapas diferenciadas que se origina en tres categorías diferenciadas y su base es la descripción del fenómeno.

Por consiguiente, observar es la primera etapa de esa aproximación. Esa acción pretende que comprendamos lo que se nos presenta a partir de sus características más inmediatas. El observador debe ser capaz de discernir si su objeto de atención se relaciona más con las cualidades materiales, los procesos en cuestión, el material de referencia o el alcance conceptual que provoca el proceso de trabajo. Aunque sea necesario sintetizar ese conjunto de impresiones siempre es preciso destacar las cualidades inmediatas del proceso de trabajo, anotarlas y reflexionar como ellas constituyen de modo igualmente primario, la aproximación al proceso de trabajo. Aunque intencionalmente deseemos sintetizar el conjunto de impresiones iniciales en conceptos, es importante destacar cuales son las cualidades inmediatas del proceso de trabajo, anotarlas, considerar el modo como ellas constituyen de manera primaria cualquier aproximación que se haga en el contexto de este proceso.

La segunda etapa refiere a la búsqueda de la simple evidencia de cualidades a partir de su forma de manifestación dentro de un mismo trabajo o de un grupo de trabajo. ¿Como esto ocurre?

La forma como las cualidades se manifiestan y se dislocan de una forma a otra determina su importancia a partir de su carácter recurrente. Las acciones de la segunda etapa son las de describir y relacionar las cualidades observadas en los diversos contextos de aparecer en el proceso de trabajo.

La tercera etapa se refiere, entonces, a la generalización de esas relaciones posibles con las cualidades y los contextos descritos. Es el momento donde nuestra observación de los fenómenos adquiere el poder preparatorio para la argumentación, previendo sus posibles consecuencias.

Siempre tenemos la tendencia de iniciar por la tercera etapa ya que ésta es la razón de ser de la investigación. Mucho de lo que aquí se concluye ya es una constitución presente como intuición o un a priori en nuestra conciencia, debilitando la observación del fenómeno. La singularidad de la experiencia contenida en el proceso de trabajo en arte requiere, sin embargo, que esa construcción sea observada a partir de sus fundamentos, sin que otra autoridad la suplante. Esta es la condición ideal.

Si analizamos la experiencia de manera más cercana, tenemos entonces, las siguientes posibilidades o indicaciones metodológicas en relación a modos de abordar según las categorías fenomenológicas:

**Lo que es primero:** cualidad, momento descriptivo, icono, sintaxis o gramática, formación de hipótesis, discurso poético, objeto inmediato.

La primeridad es la categoría del sentimiento y de la cualidad, de todo aquello cuya presencia o existencia inmediata constituye su fundamento. Desde esta perspectiva podemos relacionar la primeridad, obviamente dentro del proceso de trabajo y considerando sus diferentes grados de complejidad, las motivaciones o motivadores iniciales, ya sea en su dimensión emocional o material; las sensaciones que despiertan sospechas y los “*insights*” donde la formación de la hipótesis se origina. Este estado se caracteriza por todo lo que está actualmente presente, lo que abre espacio para la descripción y para la posibilidad del discurso poético como descubierta. Es importante aquí que las intuiciones sobre las cuales de manera más inmediata se funda nuestra práctica artística, puedan siempre ser llevadas a consideración. Pensar en lo que es primero es percibir la presencia de aquello que nos atrae y nos aparta al mismo tiempo: la contradicción aparente de las sensaciones y de las cualidades más cercanas (y que por eso mismo tenemos la tendencia a no verlas). Donde la importancia de la acción del describir a través del registro nos hace comprender la fuerza de aquello que queremos expresar. Así, por ejemplo, tendríamos:

- a. Sensaciones, sentimientos o ideas motivadoras (materializadas o no)
- b. Datos circunstanciales, acontecimientos.
- c. Documentos de trabajo.
- d. Cualidades formales y materiales.
- e. Recursos y materiales utilizados.

La base de la constitución de estos elementos es intuitiva y emocional. Es el momento más frágil -y, por tanto- crucial del abordaje del proceso de trabajo a partir de las categorías fenomenológicas; donde la simple percepción de estos elementos ya proyecta nuevas configuraciones. El carácter evolutivo de las categorías se hace aquí más evidente.

**Lo que es segundo:** relación, esfuerzo, momento narrativo, índice, semántica, deducción, proposición, discurso práctico, objeto dinámico.

La segundidad es la categoría de la relación, de la reacción y de la casualidad. Donde lo que constituye su existencia o presencia es algo que le constituye de forma esencial (como una relación de causa y efecto). La noción de segundidad es más fácil de comprender por la extensa gama de sus ejemplos en el día a día, cuando tenemos que tomar decisiones a partir de datos relacionales o causales. Podemos asociar la segundidad a toda la gama de procesos y estrategias generadoras de sentidos en los trabajos. La segundidad, está conceptualmente a una distancia más corta de la terceridad de que la primeridad de la segundidad, así siendo, la segundidad comparte aspectos que ya son propios de la terceridad. El ejemplo más evidente es la relación de causa y efecto, ya asimiladas y cuyo sentido aprehendemos automáticamente. El concepto de objeto dinámico y objeto inmediato, que compone el proceso de semiosis, nos da una dimensión de como esa función mediadora de la segundidad se establece: de modo dinámico podemos abordar una situación por su naturaleza general, a partir de aquello que de antemano conocemos de esta y cuyos automatismos guían nuestra reacción. De forma inmediata, circunstancial, aprehendemos la situación a partir de la singularidad del modo como se nos presenta. De este modo, existe dentro de la segundidad una doble condición posible, una casi terceridad. Esta segunda etapa es donde relacionamos las acciones y elementos materiales del proceso de trabajo; donde se levantan las dudas e identificamos los elementos y las fuerzas activas del trabajo. La pregunta gana en este momento el carácter de una deducción temporal y proyectiva. La narrativa, el desencadenamiento de los hechos, de las acciones, las relaciones de causa y efectos son los elementos privilegiados.

Como ejemplos de relaciones de la segundidad podríamos destacar:

- a. Elementos recurrentes en la constitución de los trabajos.
- b. Las características formales y expresivas del trabajo.
- c. Documentos de trabajo.
- d. Procesos técnicos en su condición de experiencia.
- e. La formulación de preguntas.
- f. La lectura de los resultados y desvíos ocurridos.

La base de la constitución de estos elementos es relacional y reactiva. El objetivo es de apuntar en el proceso de trabajo los agentes y sus relaciones; las intenciones iniciales.

**Lo que es tercero:** representación, ley, pensamiento, convención, momento de disertar, símbolo, retórica o programática, inducción, discurso teórico.

La terceridad es la categoría relacionada con las leyes, las inducciones, las normas y el establecimiento de las creencias y opiniones. Es la categoría que represente el movimiento sintético de la articulación primeridad-segundidad. Eso significa que, en el ámbito de la relación triádica del signo, esa tercera fase es síntesis de la dualidad anterior, lo que se presenta deviene de lo que fue determinado en los dos momentos anteriores. La terceridad es la categoría de la significación y de la interpretación, por tanto, su papel en el contexto del proyecto de pesquisa resulta bastante claro en la medida que es representación y fundamentación de la posición inicial abordada. Es el modo como los conceptos y teorías surgen a partir de las acciones y los hechos de la investigación y solamente a partir de estos. Como resultado de una dualidad anterior la terceridad presenta determinadas posibilidades de significación, es decir, no todas ni cualquier una. Podemos partir de los elementos que componen los procesos de semiosis en relación al interpretante, para comprender la posición de la terceridad, establecer tres posibles tipos de interpretantes: el interpretante inmediato, el interpretante dinámico (este subdividido en emocional, energético y lógico) y el interpretante final. Es decir, la síntesis no es necesariamente lógica o teórica pudiendo ser poética o práctica. Lo que es interesante observar es la posibilidad de lectura recursiva en el proceso de interpretación, permitiendo el establecimiento de nuevas primeridades, sobre todo cuando la síntesis es de carácter poético. Como ejemplo de terceridad en la investigación en artes tenemos:

- a. Producción de síntesis
- b. Lectura contextual de la obra: relacione con artistas, movimientos artísticos o referencias teóricas y/o históricas.
- c. El establecimiento de conceptos operatorios.
- d. La proyección de futuros desdoblamientos.

La base de articulación de estos elementos es formal y general.

Construir un tal cuadro de relaciones a partir del proceso de trabajo hace con que surjan muchas dudas sobre las posiciones que un elemento pueda ocupar. Es necesario actuar más por la aproximación que por la certeza. Necesitamos tener a la apertura mental necesaria para entender que no existen posiciones cerradas; y que un elemento que sería, por ejemplo, fácilmente asociado a la terceridad, podría en un particular proceso de trabajo, asumir la posición fundadora de la primeridad. La intención es promover el momento posterior a ese ejercicio de categorización del proceso de trabajo: la actividad de análisis escrita, donde esas etapas son nombradas, asociadas y puestas en perspectiva.

Mucho del momento anterior al propio trabajo surge como prueba de su fuerza de significación y presencia, lo que nos remite a los documentos de trabajo y su función fundadora, delimitando ideas que per pasan, algunas veces, toda una producción consolidando de este modo la formación de los conceptos operatorios.

Los tres momentos propuestos anteriormente buscan estimular y orientar la aproximación del artista/investigador con su proceso de trabajo, considerando este como tal; proceso que se desarrolla, desdoblándose en etapas planeadas o no. No podemos olvidar que el carácter de este proceso jamás será totalmente aprehendido por ningún método.

Lo que se busca aquí es organizar la reflexión, dando especial atención a lo que de hecho fue realizado, partiendo de la observación y reflexión de los componentes de ese proceso; comenzando por la experiencia en sí y no por elementos *a priori* constituidos de ante mano.

Ese inclinarse sobre el propio proceso hace que no pocas veces nada se pueda ver sino una masa confusa de elementos, acciones y tiempos entrelazados. Abordar gradualmente el proceso de trabajo a partir de las motivaciones, de los procedimientos implicados y de sus consecuentes relaciones con el campo teórico y filosófico del arte busca respetar aquello que el trabajo de hecho encierra, evitando tratarlo como la expresión de una teoría o concepto en particular. La posición inicial no debe ser sintética, no queremos partir de conceptos, y si de la identificación de procesos, recurrencias, divergencias y toda marca que se configura como pista, intuición o indicio.

Contrariamente a una posición sintética, es preferible que la investigación se abra a la construcción poética que algunos podrán asociar con fábulas, lo que resulta siempre una positiva promesa de nuevos desdoblamientos y descubrimientos.



## REFERÊNCIAS

- CAUDURO, F. V. *Semiotics and Design: For an Intertextualized Dialogical Praxis*. University of Reading, Department of Typograph and Grafic Communications : Londres, 1990.
- BIRD, Otto. Peirce's theory of methodology. *Philosophy of Science*, vol. 26, N° 3 (julho de 1959), pp. 187-200.
- IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noëtós*. Editora Perspectiva, SP, 1992.
- IBRI, Ivo Assad. Being and appearing in Peirce's philosophy: the statute of phenomenology, in *Cognitio: Journal of Philosophy*, São Paulo, n° 2, novembro de 2001, pp. 67-74.
- LANCRY, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes, plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (orgs.) *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Edição Eletrônica. Vols. I-VI editados por Charles Hartshorne and Paul Weiss (Harvard University Press, 1931-1935); Vols. VII-VIII editados por Arthur W. Burks (Harvard University Press, 1958).
- PEIRCE, Charles Sanders. *Ecrits sur le signe, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*. Edições du Seuil, Paris, 1978.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The essential Peirce: selected philosophical writings, volume 1 (1867–1893)*, Nathan Houser and Christian J. W. Kloesel (editores). Indiana University Press, Indiana, 1992.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The essential Peirce: selected philosophical writings, volume 2 (1893–1913)*, Peirce Edition Project (editores). Indiana University Press, Indiana, 1998.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2000.
- SANTAELLA, Lucia. *O Método Anticartesiano de C.S. Peirce*. Edusp, São Paulo, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e do Pensamento: sonora, visual e verbal. Aplicações na hipermidia*. São Paulo, Iluminuras, FAPESP, 2001.
- SANTAELLA, Lucia. 2004. *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. Editora Unesp. São Paulo.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. Alianza editorial. Madrid, 1994.



## Flávio Gonçalves

Doctor en Artes Visuales por la Universidad de la Sorbona - Paris 1. Es artista y profesor titular del Instituto de Artes (IA) de la UFRGS en Porto Alegre, Brasil. También actúa como investigador y miembro del sistema de posgrado (PPGAV), en el área de Poéticas Visuales del mismo Instituto. En los últimos años, se ha dedicado al desarrollo de un abordaje metodológico sobre los procesos de la creación artística, a partir del estudio de "los documentos de trabajo en arte". Y a la producción y análisis del Dibujo como lenguaje, tema que ha generado sus estudios desde una perspectiva de la semiótica de Peirce.

### VERSÃO

---

**Como citar:** GONÇALVES, Flávio Las Categorías Peircianas y las poéticas visuales. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jul-dez. 2019; V24; N.41 e-97211. e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.97211>

---