



Roberto Fajardo ¹

Intersticios Semióticos; lo posible como modo de ser: Herramientas para la investigación en arte*

*Semiotic Interstices, the possible as a way of being:
tools for art research*

Resumen

La práctica del arte en el contexto académico y universitario exige la articulación, de una metodología de la investigación que pueda dar cuenta de todos los aspectos del imaginario creativo. A partir de una postura crítica sobre el modelo fundacional de nuestra epistemología occidental, este texto explora la idea de que solo la superación de la dualidad razón/sensibilidad, en términos conceptuales, permite la identificación de nuevos caminos para la investigación en arte. Y termina por considerar la "semiosis" de Charles Sanders Peirce como una matriz ideal para el abordaje cognitivo de la creación artística.

Palabras clave

Arte. Epistemología. Semiótica.

Abstract

The practice of art in the context of universities and academia requires the structuring of a research methodology that can encompass all aspects of imaginative creation. Starting with a critical position on the foundational model of our western epistemology, this text explores the idea that only overcoming the reason/sensibility duality in conceptual terms can we identify new avenues for research in art. It ends by considering Charles S. Peirce's semiosis as an ideal matrix for a cognitive approach to artistic creation.

Keywords

Art. Epistemology. Semiotic.

1 - Universidade do Panamá,
Panamá
ORCID: 0000-0003-1935-918X

*Texto recibido em: 03/set/2019

*Texto publicado em: 06/out/2019

Una época histórica dominada por las metáforas oculares griegas puede dar paso a otras en las que el vocabulario filosófico que incorpore estas metáforas parezca tan extraño como el vocabulario animista de los tiempos preclásicos. (Rorty, 2010, p. 10)

EL DILEMA

¿Cuál es el aparato conceptual capaz de abordar la complejidad del arte en la contemporaneidad?

LA OBRA DE ARTE COMO OBJETO COGNITIVO

Lo primero que el artista de hoy descubre en términos de su práctica artística es la condición de la obra de arte contemporánea como objeto cognitivo. La aplicación del método científico al amplio desarrollo de las ciencias sociales que se consolidan en el siglo XIX y XX y, el advenimiento del giro lingüístico ha modificado los parámetros o paradigmas con los cuales se aborda el arte, ya que la propia naturaleza de este, se amplía en un proceso evolutivo no previsto y no predecible.

Desde la perspectiva del claustro universitario, los cambios devienen como exigencia por lo que ha sido pautado desde el acuerdo de Bolonia², que designa un nuevo papel al arte en el ámbito de la estructura académica universitaria³. La necesidad de homologar títulos al nivel de las universidades europeas, establecer criterios de evaluación compartidos e instituir el paradigma de la "investigación" como norte de la acción académica, terminan por alterar el "estatus" de la práctica del arte. Estamos finalmente ante el abandono concreto de los criterios paradigmáticos del siglo XIX e inicios del XX.

2 - En 1999 se firma el acuerdo de Bolonia, mediante el cual los ministros de educación de diversos países de Europa inician una reforma de los estudios universitarios que tienen el propósito de homologación de títulos y el establecer criterios de validación a las diversas áreas que integran los estudios universitarios valorizando el aspecto de la investigación.

3 - A seguir usaremos el concepto "academia" para referirnos al arte y su contexto universitario.

¿QUÉ ES LO QUE HACE UN ARTISTA?

En todo caso, lo que hace un artista no es nunca una operación predecible a través de un sistema o método que garantice su resultado. El artista acostumbrado

a trabajar con procesos no exclusivamente lógicos, ahora desde la academia, se ve en la necesidad de abordar una reflexión sistemática de su operación en términos de conocimiento e investigación, sin que esto necesariamente sea contrario a su poder creador o particular práctica. Desde la perspectiva académica, parecería que la respuesta a las preguntas formuladas debe iniciar por una revisión de algunos presupuestos teóricos y prácticos en la búsqueda de posibles respuestas o alternativas.

LA FRACTURA INSTAURADORA

Creemos que hay un punto de inflexión o partida, desde donde el artista puede abordar e iniciar esta reflexión; se trata del modelo epistémico fundante: la "Teoría de las Ideas" de Platón. Como ya sabemos, esta teoría se formula como un modo de resolver una antigua imposibilidad filosófica que consistía en conciliar los conceptos de multiplicidad y unidad, tan caros a los temas desarrollados por los presocráticos.

La cuestión fundamental es la diferenciación entre "ser" y "ente". Para nuestros efectos, entenderemos el "ser" en función de su naturaleza transcendental como aquello que lo es todo y el "ente" como una existencia concreta del ser. Como vemos, el paradigma de lo universal en oposición a lo particular ya está presente desde el inicio. El ser, de este modo, indica una unidad implícita y el ente una multiplicidad de las cosas. Sucede que Platón remite la naturaleza de esta unidad al mundo de las ideas y la naturaleza de la multiplicidad al mundo de la percepción y los sentidos. Es así como se establece una fractura (pecado original), en el modo como se entenderá el conocimiento en el posterior desarrollo de nuestra civilización occidental.

Platón denomina "*Doxa*" (opinión) al mundo de la realidad aparente, el mundo sensible, y denomina "*Nous*" (pensamiento) al mundo de la verdadera realidad. Se establece una cisión entre la percepción (sensación/sensibilidad) y el pensamiento (abstracción) en la medida en que se revela la capacidad de abstraer como un conocimiento diferenciado del conocimiento sensitivo y la idea como método y condición del pensamiento.

Por lo tanto se remite la cuestión del arte a su nada, y nos podemos preguntar entonces como Platón y el platonismo pudieron "fundar" la actividad artística (que por lo menos en Occidente se le atribuye) a partir de dichas premisas, algo más que desalentadoras. (CAUQUELIN, 2012, p. 19)

¿Podríamos arriesgarnos a entender la historia de la tradición del pensamiento occidental como una historia de la tensión entre esta instauración del silogismo, por un lado y, el mundo de la sensibilidad y las sensaciones, por el otro?

Nos parece que esta es la piedra angular que define el carácter y devenir del arte en nuestra civilización.

ARTE

Asistimos a un momento histórico interesante; en el mundo académico, filosófico, artístico o intelectual nunca fue tan difícil definir, identificar o describir aquello que llamamos arte. Nunca el público, el observador, el espectador o el participante tuvieron tanta dificultad de aproximarse y entender lo que la sociedad posmoderna denomina arte. Nunca fue tan difícil aplicar a la producción artística actual, criterios o referencias axiológicas aceptablemente compartidas. Nunca fue tan difícil para el artista contextualizar su obra de manera teórica-cognitiva.

A pesar de estas “dificultades contemporáneas”, en realidad, la mencionada tensión entre sensibilidad y razón siempre ha sido un asunto presente y de cierta complejidad a través de toda la historia de lo que denominamos arte. Por ejemplo, sabemos con Tatarkiewicz que en la antigüedad el arte se refería básicamente a la habilidad para producir objetos y no a la concepción moderna que implica el concepto de creatividad.

La actitud de los antiguos hacia el arte puede expresarse de un modo más completo, así: el arte no contiene ningún tipo de creatividad; es más, sería algo perjudicial que así fuese. La creatividad en el arte no es solo imposible, sino indeseable, ya que el arte es una destreza, es decir, la destreza para fabricar ciertas cosas, y esta destreza presupone un conocimiento de las normas y la capacidad para aplicarlas: quien las conoce y sabe aplicarlas es un artista. (TATARKIEWICZ, 1997, p. 280)

4 - Sara Barrera nos dice que G.P. Guilford, psicólogo estadounidense, sería uno de los primeros en utilizar el concepto “creatividad” asociado a sus estudios sobre la inteligencia en la década de 1950 (Barrera, 2006, p. 113).

Sin embargo, como sabemos, el arte del siglo XX se caracteriza por su creatividad. Se trata de un concepto reciente⁴ que, en términos artísticos,

es instrumentalmente posible gracias a una legión de otros conceptos que se fueron sumando a la historia del arte, tales como belleza, experiencia estética, genio, gusto, sentido estético y todo lo que se deriva de la Estética fundacional de Baumgarten en el siglo XVIII. Recordemos que la estética como disciplina filosófica ni siquiera es el producto de una preocupación genuinamente artística.

Sólo si el ser no se piensa como fundamento y estabilidad de estructuras eternas, sino, al contrario, como darse, como acontecimiento, con todas las implicaciones que esto comporta (ante todo un debilitamiento de base, porque, como también dice Heidegger, el ser no es, sino que acaece) solo en estas condiciones, la experiencia estética como heterotopía, multiplicación de la ornamentación, des fundamento del mundo, tanto en el sentido de su situación sobre un trasfondo, como en el sentido de la desautorización global propia, adquiere significado y puede convertirse en el tema de una reflexión teórica radical. (VATTIMO, 2001, p. 171)

POSMERNIDAD

Si la tensión entre razón y sensibilidad se presenta como un trasfondo del desarrollo epistemológico y cultural de nuestra historia, evidenciando altas y bajas en diferentes épocas, pareciera que en nuestra “época contemporánea” ésta se hace más aguda en el sentido de establecerse cómo diferenciación explícita de la modernidad.

El término posmodernidad no goza de una unívoca aceptación, algunos autores, como por ejemplo Habermas, prefieren usar el término “modernidad tardía”⁵. Por una cuestión de comodidad operacional, en este texto adoptaremos el término “posmodernidad”.

El concepto de posmodernidad lo propone por primera vez Jean-François Lyotard en su libro “La condición posmoderna”⁶. Se inicia aquí una serie de abordajes a través de nuevos paradigmas, de los cuales podemos destacar:

- El abandono del concepto de verdad y totalidad. Con el fracaso de la razón instrumental y de las grandes utopías, hay un giro hacia las cuestiones particulares y la subjetividad directa. El abandono de los grandes relatos trae consigo el fin de las utopías y la exploración de las “petite histoires”.
- La historia como sistema teleológico no se sustenta. La historia ha muerto.

5 - Algunos autores contemporáneos como Anthony Giddens, Ulrich Beck, Zygmunt Bauman y Scott Lash, insisten en que el posmodernismo es una especie de modernidad tardía.

6 - El libro se origina en un informe dirigido al Conseil des universités du Québec, un encargo del gobierno de Quebec a Lyotard y que pretende hacer un análisis del saber en las sociedades desarrolladas (en su momento).

- La puesta en duda del “deber”, de las “éticas” y las normas aceptadas. Si no hay una verdad y la historia ha muerto como tal... ¿quién dice lo que es verdad y quién dicta las reglas?
 - Subversión de la realidad y aceptación del simulacro, al no existir una diferencia entre verdad y existencia. La ficción supera la realidad.
 - La estructura del lenguaje como estructura de la realidad. Quedamos supeditados a una estructura de la cual, al parecer, somos rehenes. El nihilismo se impone.
 - Hay una nueva relación entre discurso y producción en las estéticas contemporáneas. Hay una transición del arte objetual hacia el arte conceptual.
 - La deconstrucción del concepto de “autor”.
 - Las obras de arte como organización imaginaria del mundo. Ante la duda de todo conocimiento se apela a las figuras intersticiales.
- e Aparentemente, lo posmoderno se opone a lo moderno.

Como sabemos, el trasfondo del advenimiento de la modernidad son las ideas que se desarrollan en la Ilustración. Estas ideas ya declaraban la fe en la posibilidad de construir un mundo mejor a través del desarrollo del conocimiento y aplicación de la razón. La modernidad apuesta por un progreso basado en el desarrollo científico y tecnológico; sin embargo, hoy sabemos que todo esto resultó en el colapso del racionalismo. Esto llevó a un cambio de actitud en el pensamiento.

La puesta en juego de los conceptos de discontinuidad, de ruptura, de umbral, de límite, de serie, de transformación, plantea a todo análisis histórico, no solo cuestiones de procedimiento sino problemas teóricos (FOUCAULT, 2002, p. 33).

El arte, en consecuencia, asumirá características anti modernas y anti esencialistas. Con el fin de las utopías deviene el fin de los grandes relatos del arte y su sustitución por las cosas cotidianas y obsoletas, es decir la fragmentación y la visión individual y particular del mundo. No tardaría esto en subvertir la noción de lo “real” y producir una estética del “simulacro”. La cuestión del “giro lingüístico” termina por deconstruir la realidad tal como la habíamos entendido y la somete a un nuevo juego con las estructuras del lenguaje como

sistema generativo de sentido y significación. La Globalización trae consigo el multiculturalismo y la democracia plural del mercado. Particularmente con el apareamiento de las formas culturales de masas se desarrolla un arte que ya no es intrínsecamente moderno, tales como el arte pop y la cultura del cine. Esto trae como consecuencia el progresivo desaparecimiento de la diferencia entre una cultura de élite y la cultura de masas.

EL ESPACIO INTERSTICIAL

El posmodernismo ha llevado al extremo esta tensión entre razón y sensibilidad: pareciese que "aquello" de la sensibilidad quisiese invadir fatalmente el mundo de la razón.

Vale la pena observar que dichas características ya se veían venir en la producción cultural y literaria de la propia modernidad. Dos autores nos parecen representativos y predecesores de lo por venir. Georges Bataille (1897-1962) y Maurice Blanchot (1907-2003). Ambos tienen cosas en común además de que fueron amigos, literatos, críticos literarios y periodistas; participan activamente de la vida política y cultural de su tiempo y siembran las bases de lo que será el posmodernismo en cuanto camino y desarrollo. Bataille, por ejemplo, abandona el paradigma de la razón y opta por un abordaje de temas extremos, tales como la agonía y el éxtasis, el erotismo, la sexualidad, la muerte, la ironía, la fiesta, etc. La "heterología", que es un "saber" aproximado de lo "otro", debe decirse de alguna manera; es el espacio del intersticio.

El concepto de intersticio es acuñado por Foucault y desarrollado entre otros por Deleuze y Guattari. Dicho concepto en el diccionario de la lengua española refiere al espacio entre dos cuerpos o entre partes de un mismo cuerpo. Nos interesa un segundo sentido que tiene a ver con la idea de intervalo, como el espacio o distancia entre dos tiempos y dos lugares⁷. Aquí, proponemos una definición operacional/provisional que utilizaremos como una aproximación al fundamento del espacio conceptual que el arte explora en el posmodernismo:

Intersticio: espacio de tensión entre sentidos y significados que se originan en el paradigma de la razón instrumental. Representa la pugna dialéctica y existencial entre razón y sensibilidad y representa un mundo potencial de nuevas propuestas epistemológicas para el desarrollo de la poética y la estética. Dichas alternativas se presentan epistemológicamente como "figuras intersticiales" y constituyen un "espacio de saber"⁸. Ejemplos de estas figuras intersticiales son: entre, umbral, intervalo, límite, intermedio etc.

7 - Diccionario de la lengua española. 22 edición, Tomo II, 2001. Espasa. Madrid. Página 1294

8 - Una de las primeras ocasiones en que se utiliza el concepto de intersticio en el sentido que nos interesa es la de Deleuze, cuando escribe como referencia al libro de Pierre Fédida *L'Absence* en el periódico *Le Monde* el 13 de octubre de 1978, la citación que sigue y que está contenida en su libro *Dos regímenes de locos*, 2008, página 155.

clase de inter conceptos que señalan lo que está "entre" lo que no es ni "lo uno" ni "lo otro", sino que se encuentra en medio, es intermediario, mensajero, intermezzo: no ya la otra escena, sino el intervalo entre dos sesiones, con el tiempo y el espacio propio de lo intersubjetivo. (DELEUZE, 2008, p. 155)

LA SEMIÓTICA DE PEIRCE

Charles Sanders Peirce (1839-1914) científico y filósofo norteamericano es el creador del pragmatismo y padre de la semiótica moderna. El elemento nuclear de su concepción es la noción de signo, como aquello que:

1. Puede ser interpretado por algún pensamiento,
2. Sustituye un objeto x y lo representa para ese pensamiento
3. Que es una cualidad que relaciona el objeto con este pensamiento.

Peirce entiende la lógica como el estudio del significado, del sentido, y así la considera como la ciencia de las condiciones necesarias para la consecución de la verdad, consciente de que tal consecución no puede realizarse solamente por inferencia deductiva. Para Peirce resultan fundamentales los datos aportados por la experiencia y la aportación de nuevas ideas, de manera que su abordaje admite ya de una manera científica; la creatividad. Este aspecto resulta particularmente interesante si recordamos que la concepción moderna de la creatividad se ejerce a partir de 1950. En la concepción de Peirce, el ser humano entendido como signo y ubicado en el *continuum*, esto es, como semiosis, está destinado a crecer, proponer y desarrollar significaciones. La significación (como interpretante) resulta en una representación que vincula el signo y su objeto; el individuo accede a su propia existencia y a la realidad del mundo por contrastes, es decir, por inferencias. Irónicamente, la experiencia contra la ignorancia y la experimentación con el "error" son las fuerzas motoras de la construcción del conocimiento. La condición del individuo como signo es la apertura, la disposición al crecimiento. En este sentido la creatividad es la capacidad de introducir nueva inteligibilidad en el universo (Barrena, 2007, pp. 55-57).

El desarrollo de las categorías cenopitagóricas de Peirce, su sistema de inferencias y su "teoría de la semiosis" nos permite identificar y aplicar un corpus teórico capaz de abordar los aspectos propios de la creatividad en el arte.

Estamos ante un modelo que ignora e invalida la diferencia entre razón y sensibilidad desde la perspectiva platónica. Sin abandonar la búsqueda de un sentido de verdad, trastoca el foco sobre la sustancia para un foco que se detiene en la comprensión de los sentidos y significados, como sistema de relaciones que tiene por base la experiencia fenomenológica y la abertura ontológica.

Conocido por sus posiciones anti cartesianas, anti nominalistas y en algunos aspectos anti kantianas, a pesar de que su trabajo se origina básicamente en el siglo XIX, algunos estudiosos, (entre ellos Darin McNabb) lo consideran un filósofo plenamente posmoderno en la medida en que su trabajo representa una efectiva ruptura con las ideas que le preceden⁹.

LA CREACIÓN ARTÍSTICA COMO PROCESO DE SEMIOSIS

Como hemos visto, una de las consecuencias de los grandes cambios considerados en este texto sobre la cuestión modernidad/posmodernidad, es la toma de conciencia de que la utopía científica no da cuenta de la complejidad de la condición humana y, particularmente, de las cuestiones immanentes del arte.

El artista encara la creación de la obra como posibilidad y alternativa de sentido y del hacer. De esta forma remite, aparentemente, a algo que está fuera del proceso, puesto que todavía la obra no existe. Sin embargo, al deseirla, sabe que la obra ya está en él. Está por demás decir que generalmente la materia prima inicial del artista refiere a su individualidad, a su vivencia, a su experiencia, al mundo de los sentimientos, sensaciones, pasiones y enunciaciones, lo que nada dice del alcance de su hacer en la terceridad.

Esta es la principal dificultad a la hora de un abordaje cognoscitivo de la creación artística y a la hora de establecer algún tipo de metodología de análisis o estudio.

Es aquí donde la "Teoría de la Semiosis" de Peirce resulta particularmente idónea para nuestro propósito. El proceso de "semiosis" implica un hacer, que no necesariamente define de antemano su propósito, pero que sí necesariamente materializa sus componentes; lo define. Se trata de un modelo dinámico capaz de recrearse continuamente. El concepto de "sinequismo"¹⁰ peirceano permite el enlace de la experiencia "*in situ*" del artista con la articulación conceptual de la terceridad, además de su consideración en igualdad de condiciones. En la medida en que los componentes de la tríada semiótica establecen relaciones entre categorías dinámicas es posible visualizar los elementos propios de la creación artística: considerarlos en su proceso del hacer en cuanto se hacen y verificar y establecer los sentidos que se construyen.

9 - Véase a este respecto la interesante presentación del libro de McNabb, *Hombre, signos y cosmos*, en la UNAM, realizada el 27 de febrero de 2019, accesible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=ECrrixewSM0>

10 - Sinequismo. Término utilizado por Peirce para designar el principio de continuidad que actúa en todos los ámbitos de la realidad.

Peirce insiste en que la realidad solo puede aprehenderse a través del signo, es decir, precisa ser semiotizada. Y esto solo es posible a través de la función triádica de la semiosis, pero al generar un nuevo signo se crea un espacio donde se entrelaza con aquello que está fuera de ese proceso; paradójicamente, es en ese "intersticio" donde encontraremos la función del arte. El proceso semiótico fija una realidad del objeto, pero no la abarca en su totalidad, ni lo pretende ni lo desea; el arte sí. Es por esto que con respecto al arte y al referirse a los procesos lógicos parece necesario invertir los términos y considerarlos desde la realidad de la práctica artística. No se trata de un procedimiento novedoso, pues el propio Peirce obtiene su concepción de abducción en el ejercicio de invertir los términos del silogismo deductivo (CP 2.619).

LA INFERENCIA ABDUCTIVA

Para Peirce todo proceso de significación es un proceso de inferencias. La inferencia abductiva es aquella que se inicia como una interpretación que tiene carácter de conjetura. El concepto de abducción debe ser comprendido en el ámbito de las tres formas de razonamiento lógico considerados por Peirce: deducción, inducción y abducción. Para Peirce el acto creativo debe entenderse como un rompimiento del hábito, esto es, un proceso que introduce un elemento nuevo e indeterminado en el comportamiento y que representa un cambio en el devenir de las cosas.

"La abducción es el proceso de formar una hipótesis explicativa. Es la única operación lógica que introduce alguna idea nueva; pues la inducción no hace más que determinar un valor y la deducción meramente desenvuelve las consecuencias necesarias de una hipótesis pura. La deducción demuestra que algo debe ser; la inducción muestra que algo es realmente operativo y la abducción simplemente sugiere que algo puede ser" (OFR, 2012, Tomo II, p. 283).

El concepto de abducción le permite al artista explorar las posibilidades que son habituales en su práctica como tal y, desde allí, elaborar una conceptualización que pueda traducir a la terceridad, algo de ese ámbito de la "indeterminación" que es el universo natural y original de todo acto creativo. Para el artista lo posible solo es posible porque lo puede extraer de lo imposible. De esta manera en la creación artística la hipótesis a plantear y a desarrollar la constituye la propia obra, es la única manera de explicar lo imposible como posible en el arte.

Para el artista, el arte en términos generales es la aspiración de...o, la fascinación ante un "hecho sorprendente". El artista pretende concretizar,

objetivar la naturaleza de este “hecho sorprendente”; si la obra se concreta el “hecho sorprendente” deja de ser excepción, entonces no podemos dudar de la verdad de la obra. Lo sorprendente ahora es su carácter de arte. Si debemos intentar mirar desde un abordaje lógico el proceso creativo es necesario iniciar por considerar lo que expresa Peirce sobre la inferencia abductiva:

Mucho antes de que yo clasificara por primera vez la abducción como una inferencia, los lógicos reconocían que la operación de adoptar una hipótesis explicativa (que es justamente lo que es la abducción) estaba sujeta a ciertas condiciones. A saber, la hipótesis no puede admitirse, ni siquiera como hipótesis, a menos que se suponga que explicaría los hechos o algunos de ellos. La forma de inferencia, por tantos es esta:

Se observa un hecho sorprendente C

Pero si A fuera verdadero, C no sería excepcional.

Por lo tanto, hay razón para sospechar que A es verdadero.

(OFR, 2012, Tomo II, p. 298)

FALIBILIDAD Y CREACIÓN ARTÍSTICA

Es un hecho conocido que el artista aprende por la experimentación, por el ensayo; por error y acierto. Si invertimos la concepción de la lógica o la ciencia relativa a la cuestión verdad/error, veremos que, en el campo del arte, el “error” es la condición que posibilita la práctica de la creación. La obra no nace de la constatación de una verdad como tal, la obra nace de una interrogación, de una necesidad, de una admiración (falta). El *continuum* peirceano es el orden fenomenológico y existencial que permite la acción y la intención capaces de “intuir” la obra y, esta debe establecerse por determinación de tentativas de aproximación y construcción. Resulta necesario que la obra surja de ese *continuum* y ese legítimo surgimiento requiere de una cierta disposición en la primeridad, que desde la tradición lógica clásica puede ser comprendida como un inaceptable “error”, desde la dialéctica doxa/episteme instaurada por Platón.

El principio de continuidad es la idea de falibilismo objetivada. Pues falibilismo es la doctrina según la cual nuestro conocimiento no es nunca absoluto, sino que siempre nada como si estuviera en un continuo de incertidumbre e indeterminación. (CP 1.171)

Es nadando en la indeterminación donde el artista inicia la determinación de su obra. Uno de los grandes aportes de Peirce es precisamente la inclusión de la dimensión "indeterminación" en el pensamiento científico, filosófico y semiótico. De este modo tiende un puente entre los componentes de esa dialéctica platónica que nos ha gobernado durante tanto tiempo. Es obvio que desde la perspectiva del arte, la primeridad es la categoría central de su génesis, sin que esto de manera alguna reste importancia a su existencia material y sobre todo a su discurso estético y artístico. Recordemos que una vez que la obra tiene plena existencia es un objeto pleno de la terceridad. Debe entenderse que para el artista la primeridad representa una experiencia real y central, no se trata de una abstracción intelectual y sí de un universo de pasiones y enunciaciones, de imaginación y posibilidades, una dimensión para la cual, ahora, la contemporaneidad exige un abordaje cognoscitivo.

Nosotros podemos tomar el signo en un sentido tan amplio que su interpretante no sea un pensamiento y sí una acción o experiencia, o podemos todavía ampliar su significado para que su interpretante sea una cualidad de sentimiento. (CP 8.332)

EXPERIENCIA COLATERAL

Como sabemos, para Peirce la semiosis es una operación que involucra tres elementos: el signo (representamen), el objeto y el interpretante. Para Peirce todos los contenidos mentales son signos y, por lo tanto, en términos de conocimiento no habría nada fuera del signo. "No tenemos ningún poder de pensamiento sin signos" (CP 5.206). Sin embargo, si el objeto inmediato es ya signo...el objeto dinámico estaría todavía fuera de él. Si bien esto en términos disciplinarios es una verdad que garantiza la coherencia del sistema y un axioma necesario, Peirce reconoce que hay cosas fuera del signo. Puesto que la semiosis es una operación que exige y determina características que, desde la perspectiva semiótica y como sistema, debe mostrar una coherencia y validez científica, sería natural suponer que haya una dimensión "no semiótica" de la cual resulta la "semiótica", ya que todo conocimiento se ubica en un *continuum* que extrae su realidad de la indeterminación. Pero sería legítimo establecer que una vez que el signo existe como tal, es la base y el límite de todo conocimiento.

Este es otro de los grandes aportes de Peirce: en su capacidad de genio arquitectónico como lo ha sido Platón, Aristóteles o Kant, su perspectiva prevé la realidad de la existencia de elementos no semióticos y tiene la visión

de no colocarlos contrarios al desarrollo del sistema y sí incorporados como componentes del mismo. En este sentido, Peirce ha actuado como un artista. Encontramos, por ejemplo, en su teoría del Tijismo (azar), Sinejismo (*continuum* y crecimiento) y Agapismo (amor creativo) los fundamentos que justifican la existencia ultra semiótica de la realidad; al fin y al cabo, el signo abre hacia un conocimiento que siempre exige una inferencia anterior. ¿Cuál es la inferencia primera y a dónde se dirige la apertura?

Con observación colateral no quiero decir intimidad con el sistema de signos. Lo que así es inferido no es colateral. Por el contrario, constituye el pre requisito para conseguir cualquier idea significada de signo. Por observación colateral, me refiero a la intimidad previa con aquello que el signo denota. (CP 8.179)

El azar admite la obra del artista como pesca en la dimensión de la indeterminación; *el continuum* admite su relación isomórfica con la realidad y todas las cotidianidades de la vida humana, y el amor creativo confirma su carácter de búsqueda del "*summum bonum*".

Es este espacio intersticial que alimenta el arte, no porque así debe ser, de un modo determinista, y sí porque es el requerimiento de un proceso evolutivo, de un proceso de crecimiento que es captado en su etapa presente.

POSMODERNIDAD Y "PENSAMIENTO DÉBIL"

Gianni Vattimo (1936) es un filósofo y profesor de estética de la Universidad de Turín, considerado uno de los principales teóricos del posmodernismo. Ha introducido el concepto "pensamiento débil" como un concepto clave para la posmodernidad. Para Vattimo, el pensamiento fuerte refiere a las estructuras bien armadas del pensamiento occidental en sus concepciones unívocas de un pensamiento cerrado; sin embargo, el "pensamiento débil": "No es un pensamiento de la debilidad, sino del debilitamiento: el reconocimiento de una línea de disolución en la historia de la ontología"¹¹.

La posmodernidad es el espacio de los intersticios, de la búsqueda del pensamiento que se opone a la dictadura rectora de la razón desarrollada bajo el signo de su oposición a la sensibilidad. Por eso, en términos del arte, es el ademán

11 - Tomado de (Oliveras, 2007, p. 126) que refiere a una entrevista a Vattimo por parte de T. Otañe, publicada en *Anthropos* n°. 10, 1998, p. 153

que busca habitar el espacio que separa sensibilidad y razón, tarea que en el contexto de esta signa es siempre liberación.

El lugar del arte se diluye en los lugares del arte. No hay ya un lugar para él desde el cual se proyecte la utopía (no lugar). Pasamos entonces de la utopía a la Heterotopía... (OLIVERAS, 2007, p. 326)

EPÍLOGO

Aplicada sobre el arte, la máxima pragmática nos reserva algunas consideraciones agradablemente inesperadas; muy útiles y operativas. La obra de arte siempre implica una repercusión práctica, sea en su hacer, sea en su producto. En términos de la razón, no es previamente establecida por una concepción fuerte o definida; por el contrario, es una concepción fuerte de naturaleza colateral, pero no exclusivamente como razón. Si la concepción de sus efectos constituye la totalidad de la concepción de la obra de arte, resulta necesario un per curso, un proceso que nos revele sus efectos como totalidad y como concepción.

Considérese que efectos, que pudieran concebiblemente tener repercusiones prácticas, concebimos que tiene el objeto de nuestra concepción. Entonces, nuestra concepción de esos efectos constituye la totalidad de nuestra concepción del objeto. (OFR, 2012, Tomo II, p. 195)

Pero si en la posmodernidad la heterotopía es el discurso de los intersticios hechos verdad, en el discurso pragmático de Peirce la verdad es el producto de la convergencia y correspondencia de los procesos y creencias que constituyen los actos de semiosis del individuo hecho colectividad, es decir, de una concepción evolucionista que como proceso construye la verdad para esa semiosis. Desde el individuo a lo colectivo y viceversa.

Esta es su principal importancia para los procesos de creación desde las esferas poéticas del arte, la posibilidad de encarnar aquello que no es del concepto ni de la razón; como concepto y razón. Eterna disputa. Además, es la tarea que se propone el arte en el posmodernismo, habitar los intersticios y

eliminar las diferencias.

Toda forma, acto, gesto e idea en arte es necesariamente interpretado por un pensamiento, es una representación para ese o cualquier otro pensamiento y siempre parte de una cualidad que le da sustancia y sentido. La cualidad es su punto de partida como emergencia necesaria, la presencia es su modo de existir y la representación es su modo de significación.

Así, el punto de partida para la investigación, desde el proceso creativo del artista, se puede proponer como apertura hacia una pragmática del proceso artístico y creativo que apunte (en el actual estado del arte y posiblemente de manera temporal) a un aspecto específicamente metodológico y disciplinario, que se concentre sobre el significado, su proceso de significación y su uso en toda clase de contextos, por inversión de procedimientos y acciones abductivas, sin que deje de considerar el pragmatismo en su condición de metateoría del razonamiento humano (Parret, 1983, p. 136).

Los conceptos desarrollados por Peirce y expuestos de manera muy breve en este texto representan herramientas de trabajo valiosísimas para la producción de conocimiento en arte, considerando de manera integrada lo que no es colateral y lo que es colateral al signo.

La semiótica como paradigma sostiene que la realidad y el lugar que ocupan los hombres en ella, deberían investigarse revaluando la opacidad de los procesos intermediarios de la significación. (PARRET, 1983, p. 19)

REFERENCIAS

- BARRENA, Sara. La Creatividad en Charles S. Peirce, in Revista Anthropos, nº 212. Anthropos editorial. Barcelona, 2006.
- BARRENA, Sara. La Razón Creativa. Ediciones Rialp. Madrid, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. Las Teorías del Arte. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2012.
- DELEUZE, Gilles. Dos Regímenes de loco. Pretexto. España, 2008.
- FOUCAULT, Michel. La arqueología del saber. Siglo XXI. Buenos Aires, 2002.
- MARCHAN FÍZ, Simón. Del arte objetual al arte del concepto. Akal. Madrid, 2001.
- McNABB, Darin. Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Peirce. Fondo de Cultura Económica. México, 2018.
- MURDOCH, Iris. El fuego y el sol. Siruela. Madrid, 2016.
- OLIVERAS, Elena. Estética. Emecé. Buenos Aires, 2007.
- PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. Martin Fontes. São Paulo, 1984.
- PARRET, Herman. Semiótica y pragmática. Edicial S. A. Buenos Aires, 1983.
- PEIRCE, Charles. S. Collected Papers (CP) Edited by Hartshorne, Weiss and Burks. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, 1931/1965.
- PEIRCE, Charles. S. Semiótica. Editora Perspectiva. São Paulo, 2000.
- PEIRCE, Charles. S. Obra filosófica reunida. (OFR) Tomo I y II. Fondo de Cultura Económica. México, 2012.
- RORTY, Richard. La filosofía y el espejo de la naturaleza. Cátedra. Madrid, 2010.
- 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.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. Historia de seis ideas. Tecnos. Madrid, 1997.
- VATTIMO, Gianni. La sociedad transparente. Paidós. Barcelona, 2001.



Roberto Fajardo

Nasceu em 2 de setembro de 1959 em Aguadulce, província de Coclé. Ele completou seus estudos universitários no Brasil, onde viveu por 16 anos. É bacharel, mestre e doutor em Artes Visuais pela UFRGS de Porto Alegre, Brasil. Com vasta experiência como professor e profissional, ele foi merecedor de vários prêmios e distinções artísticas no Brasil, Panamá e outros países. Como artista, realizou exposições individuais ou coletivas no Panamá, Brasil, Nova York, Washington, Moscou, Porto Rico e México. Atualmente é professor do Curso de Artes Visuais da Universidade do Panamá