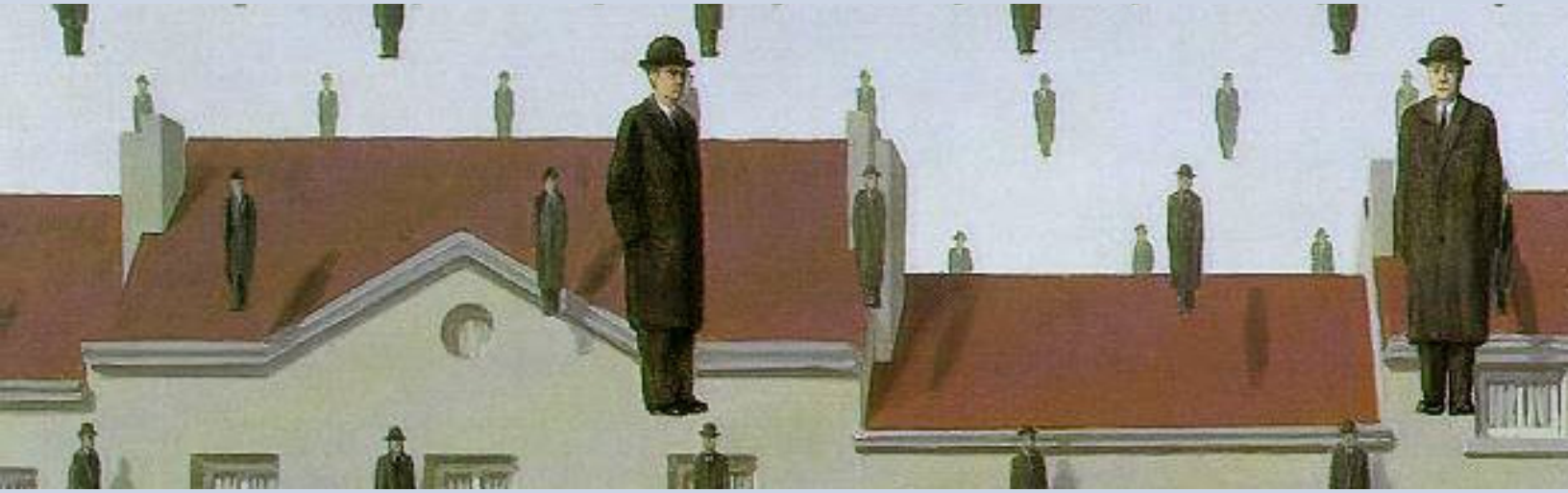
Educación, Arte y Signo

Actas de las Segundas Jornadas Internacionales Peirceanas

Edgar Sandoval, Sybila Melo y Ricardo Laviada

(Editores)



Colección del Seminario Ch. S. Peirce

UACM
Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Nada humano me es ajeno

CEIS
Centro de Estudios en Interpretación y Significación

Educación, arte y signo

Actas de las Segundas Jornadas Internacionales Peirceanas

Editores: Edgar Sandoval, Sybila Melo y Ricardo Laviada
Diseño: Beatriz Salinas 2010
Diseño: Thelma Ulaje 2011
Título: Educación, Arte y Signo. Actas de las Segundas Jornadas Internacionales Peirceanas

Colección del Seminario Ch. S. Peirce
Centro de Estudios en Interpretación y Significación
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Primera edición: Diciembre 2010
Segunda edición: Noviembre 2011

Índice

Presentación 5
E. Sandoval, S. Melo y R. Laviada

La producción de los signos como relación entre lógica y ontología en Peirce. Caminos hacia una hermenéutica analógica 6
Mauricio Beuchot

La razón creativa: finalidad y crecimiento 14
Sara F. Barrena

Hacia la interpretación del cine: Una exploración pragmática 27
Martin Lefebvre

Arte y temporalidad. El tiempo de los símbolos en la filosofía de Charles S. Peirce 37
Kathia Hanza

Semiótica de las afecciones. La temporalidad de los signos
Edgar Sandoval 42

La interminable resignificación del suceso artístico 50
Sofía Rodríguez Fernández

De la abducción y el amor en la creatividad de Peirce, a la inteligencia emocional en la creación artística, la filosofía del arte y la filosofía de la educación 61
María de la Luz Flores Galindo

La galería, un dispositivo de naturalización de la producción artística en el ámbito educativo 70
Natassja López

Peirce: Hacia una semiótica visual transdisciplinaria 77
Bravo Heredia

Una dimensión interpretativa en el proceso enseñanza-aprendizaje de las artes a nivel superior 88
Georgina Alcántara

Peirce, Deleuze y el Vampiro 95
Byrt Wammack Weber

Análisis comparativo de los integrantes del curso “Arte y Semiótica. Introducción a la Semiótica aplicada a las Artes” sobre la obra El Gran Vidrio de Marcel Duchamp 104
Leonor Chávez

Signo y Objeto Surrealista 112
Juan Carlos Gonzalez Astorga

De la transformación del objeto 125
Katrin Schikora

Abducción e Interdisciplina: La lógica abductiva como estrategia de conocimiento en los procesos interdisciplinares enfocados a la creación artística 133
Ana Lilia Maciel Santoyo

Indiferencia y disolución de lo icónico en el arte contemporáneo 145
Aldo Francisco Cordoba Lozano

Un modelo metodológico-educativo para las artes visuales sustentado desde la semiótica peirceana 150
Humberto Chávez Mayol

Proyectos de revaloración del Patrimonio Cultural por pensamiento reflexivo y abductivo en Peirce 162
Beatriz Isela Peña Peláez y Marco Alberto Porras Rodríguez

Lacan, lector de Peirce 175
Rosario Herrera Guido

Lacan imaginario, descripción de un proceso de creación de la teoría al mito 181
Janitzio Alatriste T.

En torno a La terceridad 190
Manuel Centeno Bañuelos

Presentación

El libro integra conferencias, ponencias e intervenciones que se presentaron en las Segundas Jornadas Internacionales Peirceanas celebradas en abril de 2009 en la Escuela Superior de Artes de Yucatán en Mérida. Allí se reunieron especialistas nacionales e internacionales de la obra y el pensamiento de Charles Sanders Peirce, con el fin de dialogar en torno a uno de los temas que en Peirce es cardinal: la creatividad. El tema de estas segundas jornadas fue: "Educación, arte y signo".

Las contribuciones de estas Jornadas muestran la relevancia de la obra de Peirce en diferentes ciencias, disciplinas, métodos, enfoques sociales y humanísticos, pero también en el arte. Esta dimensión ha sido tratada por diversos grupos de investigación en diferentes países, muchos de sus miembros se dieron cita en Mérida para presentar sus avances de investigación, así como exponer su trabajo creativo en torno al pensamiento de Peirce.

La propia ESAY, institución anfitriona de estas Jornadas, fundamenta su trabajo creativo, de investigación y docencia, con muchas de las tesis de Charles Sanders Peirce. Este escenario permitió que se impulsara el diálogo con diversos peirceanos. También permitió hacer un segundo homenaje a un filósofo que con su obra ha contribuido al crecimiento de los estudios sobre Peirce y a fortalecer la comunidad peirceana en México. El homenaje fue al Dr. Mauricio Beuchot, quien celebró los 30 años de la publicación del libro que puede ser considerado como el inició al estudio de Peirce en México: "Elementos de semiótica" editado por la UNAM en 1979. Este fue el pretexto para que un grupo de amigos, compañeros, colegas y estudiantes se reunieran a homenajear a Beuchot.

E. Sandoval, S. Melo y R. Laviada

La producción de los signos como relación entre lógica y ontología en Peirce. Caminos hacia una hermenéutica analógica

Mauricio Beuchot
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

Charles Sanders Peirce, uno de los fundadores de la semiótica, nos dejó una teoría muy aprovechable para la hermenéutica. Se trata de la analogía. Para el proceso de producción y desarrollo de los signos, a Peirce le interesó mucho un problema que ahora no se trata mucho, y que es el de la relación entre el lado lógico o propiamente semiótico del signo y el lado ontológico del mismo. Y ello requiere considerar los nexos que se dan entre la lógica y la ontología, para ver cómo se realizan en el seno de la semiosis, que está a caballo de los dos dominios. Trataré de señalar los más importantes.

Y es que entre el signo y la realidad opera como mediadora la analogía. Sin darle ese nombre, Peirce la usó para entablar esa relación entre semiótica y ontología, es decir, entre los signos y las cosas que ellos designan. Es la conexión con la metafísica. Allí se da la presencia de la categoría, a la vez lógica y ontológica, de la relación, que él llama de terceridad.

Al parecer, la noción de analogía es una de las que nos sirven de conexión con la realidad. Necesitamos manejar las analogías, las semejanzas, para manejar cognoscitivamente las cosas. Nos dan la posibilidad de utilizar los universales y los individuos que a ellos se sujetan. Inclusive para hacer abducciones, para lanzar hipótesis afortunadas, requerimos de la analogía. Es la relación por excelencia, y lo es, sobre todo, porque no es simple, sino muy compleja. Trataré de explorar esa complejidad.

El orden de los signos

Una de las relaciones que Peirce toma como las más paradigmáticas en su pensamiento es la de la representación, la del representar. Es un caso típico de terceridad. Tan importante es para él, que al signo le da como uno de sus nombres el de "representamen". El representar es más amplio que el significar, pero el significar es el tipo principal de la representación, de ahí esa elección del nombre. Incluso el representamen es tomado por él, las más de las veces, como más amplio y anterior que el signo (Peirce, C.P., 1.540). Toma el representar como el estar en lugar de otro, hacer sus veces. De los modos de representar, había dos principales, el formal y el instrumental. Por eso se daban dos tipos principales de signos, a saber, signo formal y signo instrumental. El formal siempre es natural, y el instrumental tiene tanto signos naturales como artificiales o convencionales ─algunos añadían el signo consuetudinario. (Beuchot, 1988: 16 ss.). La explicación que da Peirce de los naturales es

tienen una conexión natural (física) con sus objetos (Peirce, 1955: 234-235). Pero, además de esa relación física o causal, para que algo sea signo natural (p. ej. las nubes como signo de la lluvia), también debe dar origen a una hipótesis, surgida de una inferencia. Está pensando en la inferencia abductiva, que es con la que lanzamos hipótesis o conjeturas.

Cada signo tiene uno o más interpretantes, signos de segundo orden que producen otro interpretante, en un proceso sin fin; porque las significaciones pueden ser ilimitadas, el signo nunca se determina completamente (Peirce, 1955: 91); en efecto, cada interpretante es un signo que produce otros interpretantes, y se da una cadena interminable.

Peirce divide el interpretante en tres: emocional (cuando el signo provoca un movimiento de los afectos), energético (cuando se produce un esfuerzo muscular o mental) y lógico (cuando se causa un pensamiento); pero el más perfecto es este último. El pensamiento es significativo y, además, tiene la intención de producir hábitos (Peirce, 1955: 80). Peirce dice: "todo pensamiento, de cualquier naturaleza que éste sea, es un signo, y es en gran parte de la naturaleza del lenguaje" (Peirce, C.P., 5.421). Es decir, el pensamiento, en tanto lenguaje, tiende a hacerse conocer por los demás mediante la comunicación, mediante el diálogo.

Peirce introduce categorías que son de tipo relacional. Las concibe como cierto tipo de relaciones. La primeridad es la relación monádica; esto es, la cualidad, el ser independiente de cualquier otra cosa (Peirce, C.P., 5.66). Comprende afecciones, sensaciones y sentimientos, los cuales no son privados ni públicos, sino solamente hipotéticos. Tienen el ser de posibilidad cualitativa pura. La segundidad es la relación diádica, esto es, la acción o la pasión, i.e. la reacción (Peirce, C.P., 6.32). Comprende los actos o hechos, que son particulares y se nos imponen, son los existentes. La terceridad es la relación triádica, esto es, la mediación que pone a otras dos cosas en relación (Peirce, C.P., 6.32). Comprende los pensamientos, los signos o acontecimientos semióticos, y las leyes. En definitiva, pensamientos, signos y leyes son lo mismo. Pertenecen a la tercera categoría, de las relaciones, y las ejemplifican de modo paradigmático.

Producción de los signos a partir de las categorías

Peirce divide los signos en tríadas, y algunas de ellas corresponden a las tres categorías peircianas; por ejemplo, el ícono a la primeridad, el índice a la segundidad y el símbolo a la terceridad. Tal se ve en la tricotomía de rema, signo dicente y argumento. El rema es el término, pues significa posibilidad cualitativa, esto es, una clase de objetos posibles (Peirce, 1955: 103). Sobre todo, tiene el carácter de predicado, que es la parte fundamental de la proposición o enunciado, aun cuando sea no saturado o incompleto. (El sujeto o nombre propio sería lo saturado o completo y lo que satura y completa al predicado). El rema o predicado es lo que queda cuando se borran el sujeto o los sujetos (Peirce, C.P., 2.272). Anota: "Hoy en día el rhema, o rheme, es convencionalmente... llamado función proposicional" (Peirce, C.P., 2.95, nota).

Por otra parte, Peirce ve la proposición o signo dicente como "un signo que para su interpretante es un signo de existencia real" (Peirce, 1955: 103). Es decir, así como el término es indicador de la esencia o la pura

posibilidad, así la proposición indica la existencia o el acto de ser. Pero, además, la proposición puede ser vista como categórica y como hipotética. Peirce la ve sobre todo como hipotética.

Por último, viene la noción peirciana de argumento. Éste encierra una regla o una ley, y con base en ella establece el paso de premisas a conclusiones. Según Peirce, las premisas son el argumento que apoya la conclusión. La argumentación consta tanto de las premisas como de la conclusión, y el argumento es sólo las premisas.

La argumentación o inferencia puede ser tanto deductiva como inductiva, y deductiva de varios tipos, proposicional (siguiendo a los estoicos) y cuantificacional (siguiendo la silogística de Aristóteles). Peirce añade la inferencia abductiva o hipotética. La silogística los abarca a todos. En el caso de los escolásticos, Peirce dice que no se reducían al argumento de autoridad, sino que usaban la silogística (Peirce, 1988: 202).

Y no sólo eso, pues, a pesar de lo que se dice y repite, los escolásticos no se regían por el argumento de autoridad, sino que su método principal era el de la distinción, que no es exactamente silogístico, sino que tiene una estructura dilemática:

> Es inconcebible un método que haga más énfasis en las distinciones que el método de discusión de los viejos doctores. Su receta única para cada caso de dificultad era la distinción. Una vez establecida ésta, no había más que proceder a mostrar que las dificultades afectaban a todos los miembros de la misma salvo uno. En esto reside toda su labor de pensamiento y en esto estriba todo lo que hace de su filosofía lo que es. Sin pretender, por tanto, decir la última palabra acerca de la naturaleza de su pensamiento, al menos sí podemos decir que no era silogístico, en el sentido que ellos daban a esta expresión, ya que más que por el empleo de silogismos se caracteriza por el de formas tales como la siguiente:
>
> Todo es o P o M,
>
> S no es M;
>
> ... S es P.
>
> A esta forma de razonar suele llamársela disyuntiva, pero, por razones que sería demasiado prolijo explicar, prefiero llamarla dilemática" (Peirce, 1988: 202).

Llama a esta argumentación dilemática porque tiene la misma estructura que el dilema, aunque no lleva a la contradicción de cada uno de los disyuntos. E, incluso, aun cuando dice que el dilema tenía una parte tan importante en la metodología escolástica, no hubo teorizaciones acerca de él; sin embargo, ya había sido tratado por Aulo Gelio, más bien en el ámbito de la retórica:

> Puede parecer extraño que este dilema no se mencione en ninguna lógica medieval y que no aparezca hasta en el De Dialectica de Rodolfo Agricola. Pero no debe sorprender a nadie que la forma más característica de razonamiento demostrativo de esa época no aparezca recogida en sus tratados lógicos. En todas las épocas ocurre que las mejores de tales obras, aunque reflejen en alguna medida las formas contemporáneas de pensamiento, vayan muy por detrás de su tiempo. Y es que las formas de pensamiento que son actividades vitales de los hombres no son objeto de reflexión consciente (Peirce, 1988: 203).

La distinción, que tiene el esquema de la disyunción del dilema, es lo más propio de la analogía, porque para analogizar hay que distinguir. Es decir, para romper o limitar la univocidad y para romper o limitar la equivocidad.

En cuanto a la teoría de la argumentación, Peirce establece la idea de que los principios de la inferencia son hábitos. Pero no hábitos en el sentido de Hume o de la psicología asociacionista propia del positivismo, sino hábitos en el sentido del escolástico medieval Duns Escoto. Tal es lo que expone acerca de su metodología de investigación en 1870:

> Hay dos maneras en que una cosa puede estar en la mente, —*habitualiter y actualiter*. Una noción está en la mente actualiter cuando es actualmente concebida; está habitualiter en la mente cuando puede producir directamente una concepción. Es por virtud de una asociación mental (diríamos nosotros los modernos), como las cosas están en la mente habitualiter. En la filosofía aristotélica, el intelecto es visto como siendo para el alma lo que el ojo es para el cuerpo. La mente percibe semejanzas y otras relaciones en los objetos del sentido, y así exactamente como el sentido brinda las imágenes sensibles de las cosas, así el intelecto brinda las imágenes inteligibles de éstas. Es como tal una species intelligibilis como Escoto supone que existe una concepción que está en la mente habitualiter, no actualiter. Esta species está en la mente, en el sentido de ser el objeto inmediato de conocimiento, pero su existencia en la mente es independiente de la conciencia. Ahora bien, Escoto niega que la cognición actual del universal es necesaria para su existencia. El sujeto de la ciencia es universal; y si la existencia del universal fuera dependiente de lo que acontece que pensamos, la ciencia no se relacionaría con nada real. Por otra parte, admite que el universal debe estar en la mente *habitualiter*... (Peirce, C.P., 8.18).

Justamente las leyes y reglas son universales. Tienen su raíz en la realidad. Es un realismo de los universales. Por ese realismo de Peirce sobre los universales, podemos decir que las leyes tienen una universalidad abstracta fundada en las cosas individuales y concretas. Reflejan el orden real. Son elementos de la semiótica y la lógica, pero tienen una raigambre ontológica. La categoría ontológica a la que pertenecen leyes y reglas es la de la terceridad, la relación. Son relaciones de segundo orden, o lógicas, pues representan los hechos, que eran las relaciones reales de objetos, o de primer orden. Tienen un status ontológico bien tipificado y preciso, y eso les da su solidez lógico-semiótica. Peirce descubre la raíz ontológica de la semiótica y la lógica.

Analogicidad

La analogía, que Peirce coloca en la iconicidad, es un modo de significar, junto con la univocidad y la equivocidad, intermedio entre ellos. La univocidad es el modo de significar perfectamente idéntico, claro y distinto. Por ejemplo, "hombre" y "mortal" son términos unívocos, porque designan de manera igual a todos sus significados. "Hombre" designa igualmente a los hombres y las mujeres, y no puede admitir grados, pues admitiría clases entre los hombres, o esclavitud, o racismo, etc. Y "mortal" designa de manera igual a todos los seres que perecen, sean plantas, animales o humanos, pues todos mueren. La equivocidad es el modo de significar completamente diferente, oscuro y confuso. Por ejemplo, "gato" y "marco" son términos equívocos, porque designan de manera diferente a todos sus significados. "Gato" puede significar el animal doméstico, la herramienta, el juego e incluso una persona servil, etc. Y "marco" puede significar el de la puerta, el de la pintura, el marco teórico y una moneda alemana, etc. En cambio, la analogía o analogicidad es un modo de significar intermedio, pues no tiene la claridad de la univocidad, pero tampoco la ambigüedad de la equivocidad. Por ejemplo, "ente" y "amistad" son términos análogos, porque designan a sus significados de manera en parte igual y en parte diferente (predominando la diferencia, pero no entraremos en eso ahora). Así, "ente" (según Aristóteles en el libro V de la *Metafísica*) significa la substancia y los accidentes, pero de manera principal la substancia y de manera secundaria los accidentes. "Amistad" (según Aristóteles en el libro VIII de la *Ética a Nicómaco*) significa la amistad útil, la deleitable y la honesta, pero la más inferior es la primera, pues usa al amigo como medio; luego viene la segunda, porque disfrutar es más noble que usar, pero todavía es medio y no fin; y la principal es la última, porque busca la virtud para el amigo, y lo ve más como fin que como medio (según quería también Kant en una de las formulaciones de su imperativo categórico).

Peirce considera la analogía como iconicidad, como intermedia entre el índice, que es unívoco, y el símbolo, que es equívoco. En efecto, el índice es signo natural, mientras que el símbolo es signo artificial o arbitrario, y el ícono está a medio camino de la natura y la cultura, pues tiene algo de natural, como signo formal o representación cuasi inmediata del objeto, pero también tiene algo de cultural, en cuanto que es captado en el ámbito de una cultura y necesita de esa decodificación. Además, la analogía o iconicidad tiene varias formas, pues el ícono se divide en imagen, diagrama y metáfora. La imagen es la más cercana a la univocidad, pero nunca es unívoca, se mantiene en el área de la analogía. La metáfora es la más cercana a la equivocidad, pero nunca se derrumba en ella, se sostiene en el ámbito de la analogía. Y el diagrama sería el más analógico. Hay un polo metonímico, que es el de la imagen, y un polo metafórico, que es el de la metáfora misma, y el diagrama funge como mediador entre ambas, reuniéndolas de muchas formas. De ahí la riqueza de la analogía-iconicidad, para Peirce. Esto ayuda mucho a una hermenéutica analógica, pues le da la capacidad de oscilar entre el polo metonímico y el polo metafórico, interpretando, según convenga, con metonimia o metáfora.

Pues bien, podemos darnos cuenta de la importancia que confiere Peirce a la analogía en esta conexión entre lógica y ontología, de la cual es precisamente la mediadora. En efecto, la analogía o semejanza es la que nos hace captar los universales entre los individuales. Sin ella no podemos captar la relación de las cosas singulares con sus universales respectivos. Asimismo, la analogía nos ayuda a conectar los

signos con las cosas, ya que muchas veces éstos no poseen la univocidad que desearíamos, pero no por ello debemos dejarlos derrumbarse en la equivocidad, en la cual no hay una adecuada relación de significación. Además, en la abducción, el lanzamiento de hipótesis o conjeturas se basa en el reconocimiento de las semejanzas entre las cosas, con lo cual se puede atinar a lo que se necesita. Y, finalmente, un recurso metodológico muy importante es el de la distinción, la cual, como se dijo, tiene la estructura o el esquema del dilema, de la disyunción dilemática, y se requiere sutileza para deshacer el dilema, que siempre se da por enumeración insuficiente de opciones. Hay que encontrar una opción que no estaba prevista, y eso ocurre por analogía, esto es, limitando o deshaciendo la pretensión de univocidad y limitando o deshaciendo la desesperación equivocista o de la equivocidad (Beuchot, 2008: 48 ss.).

La idea de Peirce de la analogía como iconicidad y, además, como conectada con la abducción, nos da una gran riqueza para la hermenéutica analógica. Podrá ser una hermenéutica analógico-icónica, centrada en el ícono, que es análogo, entre la univocidad del índice y la equivocidad del símbolo. Podrá hacer, asimismo, interpretaciones de tipo imagen, diagrama o metáfora. Interpretaciones que sean imágenes de los textos, o diagramas o metáforas suyos. La interpretación diagramática será la más auténticamente analógico-icónica. Pero, además, llevará a interpretaciones que se den por la abducción, la cual requiere sentido de la analogía para poder darse y aprovecharse.

De esta manera, Peirce es uno de los que más y mejor me ha guiado en el camino de elaborar una hermenéutica analógica que, dado lo que hemos dicho, será propiamente una hermenéutica analógico-icónica, ya que para Peirce la analogía es iconicidad y la iconicidad es analógica. La imagen, el diagrama y la metáfora, que son las formas de la iconicidad, representan también de manera excelente las formas de la analogía, que van desde la metonimia hasta la metáfora, desde lo metonímico hasta lo metafórico, pasando por el diagrama, que, según él, puede ser desde una fórmula algebraica hasta una metáfora afortunada. Con ello se recorre toda la gama de estos elementos de la iconicidad, que se corresponden con la analogía, que, como he dicho, es metonímica, como en la de atribución y de proporcionalidad propia y metafórica, como en la de proporcionalidad impropia o de metáfora, precisamente.

Este carácter icónico, señalado por Peirce para la analogía, nos entrega la obligación y el proyecto de estudiar más profundamente la iconicidad, para entender mejor la analogía, y lo que puede ser una hermenéutica analógica, o analógico-icónica. Curiosamente, lo más propio de ella sería el diagrama, sería una hermenéutica diagramática. Una diagramataología nos podrá sacar del callejón sin salida de la gramatología de Derrida, con su interpretación infinita, que ya preveía Peirce, pero que él resolvía, a mi modo de ver, adecuadamente, con la distinción entre infinitud potencial o en principio o sucesiva, e infinitud actual o de hecho o simultánea. La que podemos concebir es la primera, una infinitud potencial, en principio y sucesiva, que es la que él admite, y es la que admitía Aristóteles; porque nuestra mente es finita, demasiado finita y, por lo mismo, no puede con un infinito actual, de hecho y simultáneo, que se le escapa. Dada esa finitud, sólo se alcanzaría al límite, pero tenemos que acotar, tenemos que parar en algún punto. Y, según Peirce, eso nos lo da la comunidad, el grupo de investigadores en diálogo que estamos concernidos con la búsqueda del conocimiento, con esa interpretación. De ahí la importancia del diálogo para realizar esta interpretación analógica e icónica.

No es, por tanto, poco lo que la hermenéutica analógica ha aprendido de Peirce, sobre todo en punto de iconicidad. Algunos, como Umberto Eco, han cuestionado la iconicidad, la analogía misma, como algo que se evapora y que se vuelve relativo. Pero es porque la ven desde la perspectiva del positivismo, o de una filosofía analítica demasiado alejada del giro pragmático, aunque hagan profesión de pragmatismo. Otros han defendido la iconicidad, como Sebeok, y esto se debe, según me comentó en alguna ocasión John Deely, a que han atendido al pragmaticismo de Peirce, y no se han quedado en el periodo pragmatista. Quizá debamos ser más pragmaticistas que pragmatistas para calibrar el verdadero valor de la iconicidad, esto es, de la analogía, y así poder captar la oportunidad y el momentum de una hermenéutica analógica.

Conclusión

Así pues, Peirce nos enseña la necesidad de conectar la lógica con la ontología. La ontología sirve de fundamento a la lógica-semiótica. Peirce conectaba las categorías lógicas con las ontológicas, a saber, las nociones principales de cada disciplina. Las categorías ontológicas que introdujo: primeridad, segundidad y terceridad, o cualidad, facticidad y relación, son las que dan el ordenamiento de su semiótica y su lógica. Ellas van estructurando la clasificación de los signos, hasta llegar a los signos de los diferentes tipos de operaciones lógicas.

Sobre todo, rige el despliegue de los índices, dicisignos y argumentos. El nombre y el rema, el enunciado y el argumento, tienen la estructura triádica de las categorías del ser. De esta manera la semiótica y la lógica (entendida como una parte de la anterior) tienen una fundamentación ontológica muy profunda. Por eso podemos decir que Peirce no sólo es un gran semiótico y lógico, sino además, y sobre todo, un gran ontólogo o metafísico. Algunos han querido hacer demasiado pragmatista a Peirce, esto es, ajeno a lo ontológico; pero se olvida que fue pragmaticista más bien que pragmatista. Y ese pragmaticismo, que precisamente pone para desmarcarse del solo pragmatismo (como el de James), se caracteriza por su interés en la ontología y en la metafísica.

Y también hemos visto el papel de mediadora que tiene la analogía entre la semiótica-lógica y la ontología-metafísica. Ella está del lado de la iconicidad, y ésta juega un importante papel en la semiótica de Peirce. Por eso podemos ver a este autor como uno de los que más puede ayudar a levantar un pensamiento analógico, tan necesario hoy en día.

Pero, sobre todo, la utilización de la iconicidad de Peirce, que él hace equivalente a la analogicidad, resulta muy importante para una hermenéutica analógica. Se ve con ello que una hermenéutica analógica ha de ser una hermenéutica analógico-icónica, porque usa la noción de ícono como aledaña a la de analogía. Esto le permite oscilar entre el polo metafórico y el polo metonímico, es decir, abarcar tanto la metáfora como la metonimia. Y, ya que Peirce divide el ícono en imagen, diagrama y metáfora, darse cuenta de que la imagen nunca es unívoca ni la metáfora equívoca, y que tal vez lo más propio de la analogía y de la iconicidad sea el diagrama; con lo cual tendremos que la más analógica e icónica sería una hermenéutica diagramática, siempre en los límites de la analogicidad. Esto nos da una visión más clara de la feracidad de la analogía, a través de la iconicidad y la diagramaticidad.

Bibliografía:

Beuchot, M. (1988), Significado y discurso. La filosofía del lenguaje en algunos escolásticos españoles post-medievales, México: UNAM.

Beuchot, M. (2008), Perfiles esenciales de la hermenéutica, México: FCE.

Peirce, Ch. S. (1955), Philosophical Writings of Peirce, ed. J. Buchler, New York: Dover.

Peirce, Ch. S., C.P. = Collected Papers of Charles Sanders Peirce, ed. Ch. Hartshorne - P. Weiss, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University, 1960 ss.

Peirce, Ch. S. (1988), Escritos lógicos, ed. P. Castrillo, Madrid: Alianza.

La razón creativa: finalidad y crecimiento

Sara F. Barrena
Universidad de Navarra

¿No es de todas las cosas la más maravillosa que la mente sea capaz de crear una idea de la que no hay ningún prototipo en la naturaleza, nada con el menor parecido, y que por medio de esa completa ficción sea capaz de predecir los resultados de los experimentos futuros, y que por medio de ese poder haya transformado durante el siglo diecinueve la faz de la tierra?

(Charles S. Peirce, CP 7.686, 1903) [1]

Introducción

Muchos pensadores a lo largo de la historia se han admirado y preguntado por un fenómeno que es tan antiguo como el ser humano: la capacidad de crear. Durante siglos los hombres se han sorprendido ante el genio de artistas y científicos. El estudio de esa capacidad creadora ha suscitado muy diversas preguntas: cómo llega el ser humano a producir una obra de arte, cómo llega su inteligencia a descubrir algo que cambiará el curso de la historia, cómo es posible la novedad y cómo puede conjugarse esa novedad con la continuidad de lo que ya existe, dónde radica la originalidad de la creación humana, dónde reside el valor de lo creado. Son cuestiones que a todos nos interpelan y, sin embargo, en muchas ocasiones no se ha otorgado a esa fascinante capacidad humana de crear la importancia decisiva que posee para la vida y el conocimiento de cada persona. Así lo demuestran por ejemplo el sistemático olvido al que ha estado sometida la imaginación durante siglos o la mentalidad aún existente de que la creatividad es privilegio de unos pocos "elegidos".

En esta comunicación trataré de poner las bases para construir una teoría filosófica de la creatividad que nos permita acercarnos de un modo más completo y profundo al fenómeno creativo. Mis ideas serán necesariamente generales, como en toda reflexión filosófica, pero precisamente por ello dejarán abierto un camino que podrá proseguirse de formas muy diferentes y desde perspectivas distintas. Se trata de proporcionar unas consideraciones que permitan integrar el fenómeno de la creatividad en un contexto más amplio, donde el ser humano forma parte del universo e interactúa con él, y de ofrecer ideas nuevas que permitan abandonar viejos paradigmas -como los de la lógica deductiva o las explicaciones intuitivas de la creatividad- que, finalmente, no permiten dar cuenta de lo nuevo.

Con ese propósito examinaré en primer lugar las características generales de la creatividad. A continuación, señalaré algunas claves que pueden encontrarse en el pensamiento del científico y filósofo Charles S. Peirce (1839-1914) y que considero muy adecuadas para acercarse a la creatividad desde un punto de vista filosófico. El complejo pensamiento de Peirce no ofrece una guía práctica para la vida ni da lugar a una única y definitiva lectura final, pero nos provee de instrumentos y el conjunto tiene valor como modelo para explicar la creatividad. Peirce muestra guías muy pertinentes para -al menos- iniciar el camino de la filosofía de la creatividad, y ha proporcionado explicaciones para lo creativo que son creativas en sí

mismas. En las conclusiones aparecerá la creatividad como una característica central de la razón humana que, lejos de ser una facultad separada e inmóvil, supone la búsqueda incesante de más crecimiento y razonabilidad. La creatividad, como característica inseparable de la razón, puede y debe ser desarrollada en cualquier persona. El hombre es creativo por naturaleza, tiende a crecer, a proseguir de maneras que no le vienen dadas, a manifestarse libremente a través de la ciencia, el arte o simplemente a través de las acciones que desarrolla en su vida cotidiana. Mi interpretación constituirá un intento de explicar la sorprendente capacidad de crecer del ser humano, de abrirse a los demás, de inventar nuevos mundos, de comprender y habitar mejor y con nueva esperanza el mundo real.

I. ¿Qué es la creatividad?

El término "creatividad" [creativity] aparece como tal alrededor de 1950[2]. Desde entonces la capacidad creadora del ser humano se ha convertido en una cuestión que es abordada sistemáticamente desde distintos ámbitos científicos, y han proliferado los intentos de explicar y medir la capacidad creativa. Pero ¿en qué consiste ser creativos?

En primer lugar, la creatividad no ha de confundirse con el genio ni con el talento científico, artístico o práctico para desarrollar una determinada actividad. Es cierto que las habilidades personales influyen en la capacidad de crear de las personas, al igual que otros factores como el ambiente, la educación o los conocimientos de que se dispone en cada época. Todo eso condiciona lo que de hecho se puede crear o descubrir, pero no lo determina.

Frente a la relación del creador a lo largo de la historia con una cierta locura, con factores oscuros o con la inspiración inexplicable, han proliferado en el siglo XX otras aproximaciones a la creatividad que han sido realizadas principalmente en el campo de la psicología y de la ciencia cognitiva, con la convicción de que la creatividad no está más allá de la ciencia.

1.1 ¿Puede medirse la creatividad?

Distintas corrientes de psicología han tratado de aproximarse al conocimiento de la creatividad, y se han dado numerosos intentos explicativos. En general,

puede decirse que la psicología ha tratado de añadir al estudio de esta escurridiza cuestión su cientificidad y rigor. Se han realizado estudios psicométricos con los que se pretendía medir la creatividad a través de tests, se han llevado a cabo estudios cognitivos con los que se pretendía sacar a la luz los procesos que subyacen a la creatividad, aproximaciones socio-personales basadas en variables de la personalidad y el ambiente, descripciones narrativas, biográficas y analíticas, y otros muchos estudios de índole diversa. Sin embargo, todo eso lleva a plantearse la cuestión crucial de si puede medirse la creatividad.

Ciertamente se han hecho muchas clases de pruebas para medir la creatividad. Algunos estudios han sido basados en pruebas para medir el comportamiento o las capacidades intelectuales. Otros tests han tratado de medir la personalidad de las personas creativas. El California Psychological Inventory, por ejemplo, publicado en 1956, trataba de medir diferentes características de personalidad en grupos considerados creativos y representativos de distintas artes; así, se concluía, por ejemplo, que los escritores creativos son más sociables que los arquitectos creativos.

En otras ocasiones se han considerado fenómenos causales externos del genio, tales como el nivel socio-económico, el género o la religión. Se han estudiado factores como el ambiente en el que crecen los genios y la estimulación que reciben de los padres. Según algunos estudios —que al parecer olvidan las circunstancias socio-históricas a lo largo de los siglos— las mujeres tienen menos disposición al genio, y los católicos menos probabilidades de alcanzar la eminencia que los protestantes, mientras que los niños judíos tienen un coeficiente mental ligeramente más alto. Aquellos que han perdido a uno de los dos progenitores antes de los quince años tienen más probabilidades de triunfar. Se ha averiguado que los científicos reconocidos suelen ser hermanos mayores mientras que los artistas suelen ser hermanos menores. Se han llegado incluso a hacer estudios sobre el genio y la estación de nacimiento, pues según afirman, un virus estacional podría producir modificaciones en el córtex del feto.

Se ha estudiado también con frecuencia la relación de lo creativo con la psicopatología: ¿Hay una relación entre el genio y la locura? ¿Son más creativas las personas con tendencias psicóticas o esquizoides? Hans Eysenck afirmó que existe una neurofisiología de la creatividad[3]. Según Eysenck la creatividad no es una habilidad sino un estilo cognitivo asociado al psicoticismo y que tiene que ver con la formación del hipocampo y con el nivel de actividad de la dopamina y la serotonina.

Si juntáramos los resultados de todos esos estudios tal vez deberíamos llegar a la conclusión de que para ser un genio hay que ser un loco, huérfano, judío, nacido en febrero y, por supuesto, varón. Si no cumplimos esas características, tal vez deberíamos volver a nuestra rutinaria vida y olvidarnos de la creatividad. Sin embargo, encontraremos probablemente muchas más luces para conducir nuestra vida de forma más creativa reflexionando a fondo sobre el fenómeno de la creatividad que buscando la manera de hacer crecer la acción de la dopamina. Es cierto que no podríamos inventar nada si determinadas áreas de nuestro cerebro no funcionaran como debieran: todo proceso mental es en definitiva un proceso del cerebro y requiere la autoorganización de un nuevo sistema plástico de neuronas, pero esa es sólo la base de la que partimos y no todo puede reducirse a lo fisiológico.

El valor de muchos de esos estudios y mediciones es cuando menos cuestionable. Es cierto que hay determinadas circunstancias que pueden facilitar que surjan obras creativas, pero por sí mismas no explican ni constituyen la creatividad. Son simplemente condiciones, pero no explicaciones suficientes. ¿Puede realmente medirse la capacidad creativa? ¿Qué valor tiene en el estudio de la creatividad la generalización a partir de un número de casos limitado? ¿Qué valor pueden tener los cambios inducidos, experimentales, de cara a explicar la creatividad, si ésta viene precisamente caracterizada por la espontaneidad? ¿Qué valor tiene el estudio de cosas circunstanciales? ¿Qué valor tienen algunas pruebas basadas en estereotipos de lo que consideramos un “genio”?

Aunque se ha tratado de "diseccionar" la creatividad, de medirla, de calibrar actitudes y procesos, de buscar unas variables desde las que se pueda apresar y reducir la complejidad del fenómeno creador, aunque se han dado una serie de criterios para reconocer a las personas creativas, en mi opinión las respuestas dadas por la psicología se quedan cortas. Como escribía Richard Mayer: "Aunque los investigadores de la creatividad han logrado formular algunas cuestiones profundas, generalmente no han tenido éxito en contestarlas"[4]. Las investigaciones que se han hecho son más descriptivas que explicativas. Sin embargo, más que medir, analizar o probar hace falta a mi juicio explorar y comprender para llegar a explicar mejor. Las pruebas, las medidas y las descripciones no nos sirven para distinguir quién es un genio —sólo para saber hasta dónde llega dentro de una escala— y mucho menos para ser más creativos y mejorar nuestra vida, nuestro trabajo o la educación de nuestros hijos. La creatividad no es un fenómeno de laboratorio.

Sin embargo, aunque llegar a medir la creatividad sea una tarea casi imposible, sí que podemos reconocerla, estar atentos a sus indicadores y tratar de describir el fenómeno creativo. Es necesario llegar a comprender qué es la creatividad con un enfoque más global, abarcante y multidisciplinar, enraizado en la experiencia, pero no simplemente experimental. Los datos ofrecidos por la psicología y la neurobiología son útiles y constituyen un importante punto de partida, pero es preciso ir más allá de ellos. Como escribió Gardner, "la creatividad es precisamente la clase de fenómeno que no se presta a una investigación completa dentro de una sola disciplina"[5].

El elemento de impredecibilidad y sorpresa que entraña la creatividad no significa que no se pueda dar una explicación coherente y acertada de ella. Puede realizarse una explicación rigurosa y profunda en la que se consideren los factores que envuelve y sus condiciones de posibilidad. Puede trazarse un cuadro, un boceto de esta noción esquiva. Comenzaré pues a tratar de clarificar la cuestión con el examen de los requerimientos y características que suelen atribuirse a lo creativo.

1.2. Características de lo creativo

Una primera pregunta fundamental es qué entendemos por creatividad, pues se trata de un fenómeno tan amplio que resulta difícil dar una definición. Como señaló una vez el novelista Norman Maler, a la creatividad se le podría aplicar el principio de indeterminación de Heisenberg[6]: cuando tratamos de estudiarla ya ha pasado y por lo tanto ha cambiado, y si la convertimos en objeto de experimento pierde su propia esencia, que es precisamente la espontaneidad.

Frente a posturas como la del físico David Bohm, quien sostiene que la mente tiene una tendencia a actuar mecánicamente, a "dormirse" y quedarse en lo ya conocido, sostendré aquí el carácter esencialmente creativo de la racionalidad humana. Para Bohm es difícil llegar a ser realmente creativo y hay pocas personas a lo largo de la historia que lo hayan conseguido, pues ser creativo requiere un gran esfuerzo por superar esa tendencia de la mente a la repetición. En cambio, si la creatividad es una propiedad intrínseca de la razón humana, si se define la creatividad como su capacidad de crecer, bastaría para ser creativos con dejar ser a

lo más propiamente humano, a la razón, sin constreñirla con reglas inamovibles y comprendiendo el papel que la repetición y los hábitos desempeñan en su desarrollo. La creatividad no sería por tanto patrimonio de unos pocos sino una característica central de la razón humana. No sería un fenómeno puntual, algo que aparece en un momento pasajero de inspiración, sino que por el contrario podría estar presente en todos nuestros actos y pensamientos. Cada cosa que hiciéramos podría ser creativa y esa constancia sería precisamente la que nos permitiría dar una continuidad a nuestro vivir, crecer como seres humanos y desarrollar empresas creativas.

Han aparecido por tanto dos primeras características de la idea de creatividad que voy a sostener aquí: la universalidad y su carácter abarcante.

Todos somos creativos y todos los actos racionales pueden ser actos en algún sentido creativos, como mostrará bien la interconexión de la imaginación con las diferentes dimensiones de la racionalidad. Me centraré a continuación en otras características que se han dado para tratar de dibujar la noción de creatividad. Quizás el factor que aparece con más frecuencia, tanto en las explicaciones filosóficas como psicológicas, es el de novedad. Las acciones creativas del ser humano son aquellas acciones deliberadas que enriquecen al mundo con algo nuevo. Tanto en los estudios psicológicos como filosóficos se ha resaltado el carácter nuevo de lo creativo, y existe un consenso en ese punto[7], pero, ¿cómo definir esa novedad?

Hausman ha señalado que lo novedoso no es sólo aquello diferente del pasado, sino aquello que es nuevo respecto a lo que tiene de inteligible[8]. Si fuera la diferencia lo único que caracteriza a lo nuevo, todo en el mundo sería nuevo, pues cada cosa tiene su lugar y tiempo específicos distintos de los anteriores y en ese sentido es diferente. Hace falta por tanto algo más radical que lo haga nuevo: hace falta una diferencia en su inteligibilidad. Sería el caso, por ejemplo, de una pintura que puede percibirse como de una clase diferente a las anteriores, o de una idea científica que es distinta a todo lo conocido hasta entonces.

En este punto surge un interesante debate acerca de la experiencia y la creatividad. Es preciso reconocer que todo creador se basa en la experiencia anterior. Lo nuevo debe existir por referencia a lo antiguo, pues sin tradición no puede haber novedad: algo que fuera completamente nuevo no podría ni siquiera expresarse. En ese sentido se ha hablado de un "entusiasmo por la experiencia" de la persona creativa, pero, por otra parte, hay que reconocer también que el creador no puede limitarse a la experiencia: el pensamiento creativo debe ir más allá de los límites del conocimiento pasado.

El carácter de novedoso que posee lo creativo conduce por tanto a un nuevo requisito: la obra creativa debe ser inteligible dentro de ese diálogo entre lo antiguo y lo nuevo. No se trata de lo nuevo por lo nuevo, sino que debe tener un carácter, un valor, una cualidad que haga posible que sea reconocido, identificable. "La cosa nueva debe tener un carácter, un principio identificable o cualidad, y este carácter es identificable porque parece ser algo que puede conectarse en el futuro con otras cosas"[9]. De este modo, una pintura tiene algo que la hace identificable y puede relacionarse con un determinado estilo, o con otros estilos del pasado, o puede estar potencialmente enmarcada dentro de corrientes futuras, o una obra literaria puede adscribirse a un género, etc. La obra creativa tiene que tener un valor externo, no es un fenómeno subjetivo y eso hace que se

diferencie algo creativo de un invento puramente estrafalario. Hace falta dejar una huella externa: ser creativo no es lo mismo que ser brillante u ocurrente. El artista crea algo nuevo que tiene un valor real, de lo contrario sería simplemente un extravagante.

Una tercera característica de lo creativo, citada frecuentemente, es la originalidad. Algunos la han definido como la capacidad de hacer conexiones de algo que antes no estaba conectado de ese modo[10], y en ocasiones no es claro dónde reside la diferencia entre novedad y originalidad. A mi entender, al hablar de originalidad se pretende poner el énfasis no en la diferencia, en ser distinto, sino más bien en ser uno mismo, en el factor propio, personal, que se añade a lo que se crea.

La originalidad aparecería en este sentido como la capacidad de expresarse uno mismo, de expresar el propio ser personal. Esta concepción nos permite comprender mejor la creatividad en la vida ordinaria: desde esta perspectiva podrían ser creativas muchas de las acciones que se realizan. La creatividad puede aparecer al leer y comprender una historia de un modo más o menos distinto, al ver objetos o sucesos comunes desde nuestra perspectiva personal, en la manera de enfrentarnos a un problema, en la capacidad de percibir humor allí donde no se encuentra fácilmente, en la habilidad para ver conexiones que no aparecen ante el espectador casual y en tantas otras actividades[11].

Otra característica de lo creativo que se ha señalado con frecuencia es que es algo valioso o apropiado[12]. Lo creativo debe añadir algún valor. Es difícil definir qué es valor, pero tal y como ha señalado Hausman puede hablarse de determinadas condiciones que demandan nuestra atención y nos hacen juzgar que la cosa nueva debería existir[13]. Conviene aclarar que no sólo se trata aquí de un valor instrumental, es decir, de que lo que se crea sea bueno para algo, por ejemplo para la historia de la literatura o del arte, sino que hace falta que la obra creativa tenga un valor en sí misma, que sea intrínsecamente buena, en el sentido de que debería existir por ser lo que es. Por ejemplo, decimos que una novela es buena simplemente porque nos deleita leerla, apreciamos un valor en ella, independientemente del lugar que pueda ocupar en la historia de la literatura.

En el caso de la ciencia el valor de las hipótesis radicaría en ser explicaciones acertadas para el mundo. De este modo una hipótesis original y novedosa, pero que no resulte acertada, no podría considerarse creativa: las hipótesis científicas deben explicar los hechos. En el caso del arte el valor de las ideas creativas no consistirá en su capacidad explicativa de la realidad sino en la capacidad de expresión de unos sentimientos que adquieren forma y que resuelven una inquietud inicial, pues el artista no busca comprender lo que es verdadero ni tiene como objetivo el descubrimiento, sino que busca crear lo que es admirable en sí mismo.

He explicado hasta ahora las características más comúnmente señaladas al tratar acerca de la creatividad: novedad, inteligibilidad, originalidad y valor. A continuación me detendré en las implicaciones para la creatividad desde el peculiar punto de vista filosófico que trato de caracterizar en este estudio.

II. Claves para el estudio de la creatividad desde Charles S. Peirce

Charles Sanders Peirce ha sido considerado como el pensador más original y versátil que América ha producido[14]. Nacido en Cambridge (Massachusetts) en 1839, creció en un influyente entorno intelectual, cultural y social. Se graduó en ciencias químicas y fue un científico fascinado no sólo por la práctica sino también por la teoría de la ciencia y por su historia, así como por la filosofía y por la lógica.

A lo largo de toda su vida Peirce intentó desarrollar una enorme empresa creativa: construir todo un sistema filosófico en el que se articularan arquitectónicamente los distintos saberes y convicciones. La interdisciplinariedad, el enraizamiento vital de la filosofía, el discurso filosófico salpicado de imágenes, de referencias a otros ámbitos que no fueran estrictamente discursivos, son elementos que él empleó en ese intento de construir un sistema en el que todo enlazara con todo. Peirce trabajó tenazmente durante décadas. A lo largo de los años modifica una y otra vez los conceptos, escribe y reescribe, dialoga con los pensadores que le precedieron y consigo mismo en una comunidad formada por todos aquellos que buscan la verdad, cuida a sus ideas, sus creaciones, como a pequeñas personas (CP 6.289, 1891), las perfecciona hasta arrojar concepciones que sorprenden por su claridad y acierto, " destellos de luz deslumbrante sobre un fondo de oscuridad tenebrosa", como escribió William James[15].

La vida de Peirce estuvo estrechamente ligada a la creatividad: su dedicación a la ciencia no estuvo exenta de logros, y su pensamiento abarcó los ámbitos más diversos, de alguno de los cuales se le ha considerado "padre", como en el caso de la semiótica. Así mismo se le considera fundador del pragmatismo, que nació como un método para clarificar conceptos, y busca comprender las ideas desde sus posibles efectos prácticos. Esa doctrina puede verse, en una generalización más amplia, como una teoría de la acción en la que ésta es entendida como creativa, pues supone la generación continua de nuevas posibilidades de acción, de nuevas líneas de conducta, de formas de proseguir el ideal de la razón[16].

Veamos, pues, qué podemos aprender acerca de la creatividad a través de este peculiar pensador.

2.1 La personalidad semiótica

Para comenzar a comprender el fenómeno de la creatividad quizá hay que preguntarse primero por el sujeto de la acción creativa: qué es lo que pasa en el ser humano que crea. En Peirce encontramos una explicación semiótica de la subjetividad que está muy acorde con la idea del ser humano como creador y que supone la condición de posibilidad de la creatividad.

Para Peirce todo cuanto existe es un signo, pues todo aparece como capaz de manifestar algo para un tercero, todo es capaz de ser interpretado como significativo[17]. También el hombre y su pensamiento son signos. "¿En qué consiste la realidad de la mente? Hemos visto que el contenido de la consciencia, la entera manifestación fenoménica de la mente es un signo resultante de una inferencia" (CP 5.313).

El ser humano entendido como un signo está hecho para crecer, está -como todos los signos- radicalmente abierto, sujeto a una dimensión continua y temporal, siempre inacabado, necesitado continuamente de crecimiento en tanto que ha de buscar un fin (CP 6.156-7, 1891). La subjetividad semiótica, necesitada de expresión, ha de buscar formas nuevas -creativas- de desarrollarse. El sujeto está marcado por la posibilidad de comunicarse e interactuar. El ser humano es un signo que, para no dejar de serlo y perder su propia esencia, ha de dar lugar siempre a nuevas interpretaciones y continuar el proceso ilimitado de la semiosis.

"El pensamiento debe vivir y crecer en traducciones incesantemente nuevas y más altas" (CP 5.594), escribe Peirce. La posibilidad de crecer está por tanto en el corazón mismo de la subjetividad humana.

2.2 La lógica de la creatividad científica

De acuerdo con el pragmatismo peirceano un estudio de la creatividad no puede detenerse en el sujeto, sino que debe fijarse en los frutos, en cómo se produce el resultado de la acción, y la obra creativa aparece, según Peirce, a través de la abducción y el amor.

La abducción es la operación de la mente por la cual, al observar los fenómenos que nos sorprenden, surge una conjetura que aparece como una posible explicación; es la clase de síntesis más alta que puede realizar el entendimiento, aquella que se realiza no por alguna clase de necesidad sino en interés de la inteligibilidad, introduciendo una idea no contenida en los datos, lo que provoca conexiones que de otro modo no hubiéramos tenido (CP 1.383, c.1890).

La abducción supone por lo tanto la introducción de una novedad que contribuye a aumentar la inteligibilidad del mundo, que es original en cuanto que es expresión de la propia subjetividad -de hecho no habría subjetividad posible sin expresión- y que tiene un valor explicativo.

Peirce considera que el descubrimiento creativo no es fruto del azar o de la causalidad, ni es un mero fenómeno debido a factores históricos y psicológicos, sino que existe en él una lógica. Escribe Peirce: "hay una doctrina puramente lógica de cómo el descubrimiento puede tener lugar" (CP 2.107). Esa lógica no es una lógica deductiva sino abductiva. La abducción supone la intervención de la imaginación, que está en la base de toda interpretación, que interviene en cada traducción de un signo a otro y hace así posible que la semiosis prosiga[18]; la abducción supone también la intervención de la intuición (entendida como insight no como conocimiento inmediato e infalible), de los instintos y en concreto de una capacidad de adivinar que hace que el ser humano pueda, en conexión con la naturaleza, dar más pronto que tarde con la hipótesis correcta. La abducción no es un razonamiento exacto ni infalible, pero sí el mas valioso de todos, sin el cual no podría introducirse ninguna novedad. Aparece así lo que podríamos denominar la paradoja de la creatividad: lo mas débil es lo más decisivo, aquello en lo que se apoya todo el edificio del conocimiento y la creación humana.

A través de la abducción puede explicarse no sólo la validez o la prueba de la nueva idea, sino su descubrimiento. Esto, que algunos han encontrado dudoso, puede quizá comprenderse mejor en la práctica, cuando tenemos experiencia de la abducción. El hecho de que la abducción sea lógica se justifica porque, lo que a primera

vista puede parecer misterioso, como una cierta "luz" inexplicable, tiene, si se analiza detenidamente, una explicación y unos pasos de los que se puede dar razón a posteriori, unas pistas que nos han guiado hasta la conclusión, quizá no siempre a la primera, pero a la larga de forma eficaz.

Por supuesto la abducción es sólo el primer paso para alcanzar el logro creativo. El método científico, que constituía para Peirce el modo más acertado para alcanzar la verdad y el que debe guiar cualquier investigación , tiene su paso primero y fundamental en la abducción, pero ésta ha de ser seguida siempre por una fase deductiva en la que se examinen las posibles consecuencias de la hipótesis, y por otra fase inductiva en la que se comprueben esas posibles consecuencias (CP 6.470-473).

También en el arte podríamos hablar de esas fases , pues la primera idea o hipótesis de trabajo que parece dar quietud al espíritu del artista es sólo una de las múltiples formas en que la cualidad que busca expresar podría ser encarnada, y ha de trabajarse sobre ella. En la fase deductiva la idea primera llegaría a ser un modelo capaz de ser probado, mejorado y desarrollado. A través de la inducción el artista ha de comprobar su trabajo; no se trata en este caso de examinar la correspondencia con los hechos, sino de ver si la obra es admirable, si cumple su fin. Todo ese proceso de trabajo posterior es también creativo, no sólo la idea original, pues muchas veces aparecen formas de encarnar esa idea que sorprenden incluso al propio artista, y en la materialización de la obra se va modificando el plan inicial.

2.3 La evolución del universo

El resultado creativo también es fruto del amor. La idea peirceana de evolución, en la que el amor juega un papel fundamental, constituye otra excelente vía de acceso para llegar a comprender filosóficamente cómo se introduce nueva inteligibilidad en el mundo.

Para Peirce el universo evoluciona teleológicamente conjugando regularidad y diversidad, legalidad y azar. Hay tres principios activos de la evolución-la variación fortuita, la necesidad mecánica y el amor creativo- de los cuales el amor es para Peirce el principio claramente superior (CP 6.302-306, 1893), el motor decisivo que permite combinar continuidad y novedad, pues es lo que permanece, pero permite a la vez cambios que conduzcan hacia el fin.

El ser humano forma parte de ese universo y en su acción se combinan también regularidad y espontaneidad a través de un tercer principio decisivo: el ágape. En la creatividad hay un cierto azar, pues hay una cierta cantidad de elecciones arbitrarias y distintos modos de continuar, y hay también legalidad en cuanto que hay que someterse a unas reglas. Sin embargo el factor decisivo es el amor. Escribe Peirce:

> Suponed por ejemplo que tengo una idea que me interesa. Es mi creación. Es mi criatura; (...) es una pequeña persona. La amo; y moriría por perfeccionarla. No es aplicando la fría justicia al círculo de mis ideas como las haré crecer, sino queriéndolas y cuidándolas como haría con las flores de mi jardín (CP 6.289).

El ágape es amor por un ideal que nos atrae (distinto por tanto del eros, que sería amor que busca una perfección predeterminada que nos falta). Las personas, a través de la abducción y la imaginación y guiadas por el amor de ágape, aparecen como agentes activos de la evolución, pueden participar en el desarrollo de la creación.

Por lo tanto la abducción es lo que permite actualizar las posibilidades y llegar a nuevas creaciones, y el amor aquello que hace posible la continuidad, pues las posibilidades se van actualizando al dejarse atraer por el ideal, por el fin que proporciona una unidad. El poder creativo, afirma Peirce, tiene dos grandes instrumentos: el conocimiento y el amor. Así nos habla del "poder creativo de lo razonable, que domina a todos los demás poderes y los dirige con su cetro, el conocimiento, y su globo terráqueo, el amor" (CP 5.520).

Pero, ¿cuál es el ideal de la vida humana, objeto del amor creativo? ¿Cuál es el fin que ha de guiar el crecimiento del hombre? Para dar respuesta a esas preguntas debemos fijarnos en las ciencias normativas.

2.4 Las ciencias normativas

Las ciencias normativas son para Peirce aquella parte de la filosofía que trata de la relación de los fenómenos con los fines (CP 5.122-24, c.1903), es decir, se ocupan de lo autocontrolable y deliberado, y por tanto ponen de manifiesto cuáles son los ámbitos en los que el ser humano puede crecer y ejercer la creatividad. Lógica, ética y estética orientan la acción humana libre, tanto en el razonar, como en el obrar y en el sentir y buscar la belleza.

La ciencia como búsqueda del bien lógico, de la verdad, es un proceso vivo, falible y en comunidad que comprende diversas etapas y que tiene en el pragmaticismo su prueba final al comprobar si las posibles consecuencias corresponden a la realidad. La búsqueda del bien lógico es un caso de la búsqueda del bien en general de la que se ocupa la ética. Ésta a su vez supone el cultivo del autocontrol a través de hábitos para llegar al fin. La estética, por su parte, es para Peirce fundamento de las otras dos ciencias, pues señala precisamente cuál es el fin último, el *summum bonum*, aquello que es admirable por sí mismo y que debe presidir nuestra vida en todos los ámbitos (CP 5.36, 1903).

Ese fin no es otro que el crecimiento de la razonabilidad. La estética señala que ha de encarnarse esa razonabilidad a través de las acciones y los sentimientos. El arte sería la capacidad de captar y expresar razonablemente el mundo de la primeridad, de las cualidades de sentimiento. El artista tiene de alguna manera la capacidad de captar y expresar lo "inexpresable", dando así lugar a la belleza. Pero la estética peirceana va mas allá de una mera teoría del arte al señalar cuál es el fin último, que no es otro que el tratar de encarnar la razonabilidad, hacerla crecer volviendo así más razonable el mundo que nos rodea. Escribe Peirce:

> No veo cómo alguien puede tener un ideal de lo admirable más satisfactorio que el desarrollo de la Razón así entendida. La única cosa cuya admirabilidad no es debida a una razón ulterior es la Razón en sí misma comprendida en toda su plenitud, en tanto que nosotros podemos abarcarla (CP 1.615).

Como fin último, ese ideal ha de presidir toda la acción del ser humano, no sólo su dimensión artística.

III. Conclusiones

La creatividad queda finalmente caracterizada como la introducción de nueva inteligibilidad a través de la abducción en un proceso que es sostenido por el amor al ideal. La creatividad desde el punto de vista peirceano posee una lógica: hay una lógica inventiva que puede ser explicada y enseñada, aunque la creatividad no pueda reducirse a un procedimiento exacto. En esa lógica juegan un papel peculiar los sentimientos, la imaginación y los instintos. La creatividad descansa en algo que es débil y falible, en un tipo de razonamiento, la abducción, que no siempre resulta acertado, pero que se muestra altamente fecundo. Sin abandonar lo estrictamente lógico, sin perdernos momentáneamente por los caminos imaginativos e instintivos no podríamos hacer ciencia, crear o avanzar en nuestro conocimiento.

La creatividad se entiende como una búsqueda de la razonabilidad, como la capacidad de crecer para encarnar ese ideal en el mundo a través de nuestras acciones. La razón así entendida no es entonces una facultad aislada, sino que aparece como un fin al que todo hombre aspira y que debe luchar por encarnar. Las distintas capacidades del ser humano adquieren unidad a la luz de ese fin, y ser humano significa entonces ser creativo, buscar la expansión de las ideas. La razonabilidad como fin último se sitúa por tanto en contra de abstracciones estériles y permite superar los dualismos insalvables de la modernidad; proporciona un equilibrio entre pensamiento y realidad, entre lo racional y lo sensible.

La creatividad pertenece a todos los seres humanos por la propia estructura de su subjetividad, en tanto que nuestro yo sígnico nos pide que nos abramos a los demás, que crezcamos a través de los hábitos, que realicemos el ideal de la razonabilidad teniendo en cuenta los sentimientos y a través de acciones concretas, tanto en la ciencia y en el arte como en cada acción de nuestra vida cotidiana. La creatividad es una característica central del sujeto humano, de nuestro modo de ser, de nuestra manera de actuar, de amar, de investigar, de comportarnos. Nuestro yo nos pide que nos abramos a los demás, que crezcamos a través de los hábitos, que realicemos el ideal de la razonabilidad. Esa tarea exige de todos imaginación, creatividad para inventar y realizar la forma en que cada uno va a encarnar el ideal.

Algunos estudiosos como Csikszentmihalyi han hablado de Creatividad con mayúscula, la de los grandes personajes creativos, y de creatividad con minúscula, esa que todos podemos practicar. Sin embargo, me parece que la creatividad que nos corresponde a todos no es tan con minúsculas, sino que nos permitirá hacer más vivas, agradables, gratificantes y exitosas las experiencias cotidianas y en ocasiones, cuando concurran otras circunstancias, crecerá y dará lugar a los grandes logros creativos.

El intelecto consiste precisamente en la plasticidad del hábito y la mente humana se vuelve infinita por su capacidad de crecer, de formar hábitos que, lejos de mostrarse como opuestos a lo creativo, son precisamente aquello que impide que nuestra mente quede cristalizada. El empeño por hacer razonable nuestra experiencia y lo que nos rodea nos hace ser más humanos, más de acuerdo con los que somos, nos hace crecer como personas. Lo contrario nos empobrece.

La capacidad de pensar algo nuevo y de formar hábitos que nos permitan controlar los ámbitos donde puede desarrollarse la razonabilidad es lo que nos diferencia de las máquinas. Las computadoras no pueden llegar a nada nuevo, seguramente porque no pueden sorprenderse, porque no tienen cuerpo ni manos ni tienen por tanto posibilidad de experiencia, y porque no tienen imaginación para acudir—tal vez como por casualidad—a la posibilidad que quizá ni una memoria limitada ni los algoritmos de la máquina habrían sido nunca capaces de hacer presente. Las máquinas sólo pueden simular que llegan a algo nuevo aplicando deducciones, y quizá por eso el lenguaje es su gran asignatura pendiente, porque no pueden interpretar, porque no poseen la imaginación suficiente para hacerlo y por tanto no pueden relacionar significados de manera coherente. La inteligencia artificial no es en realidad inteligente, y no es humana porque no es creativa y porque se deja olvidados muchos aspectos necesarios para la vida humana y para su desarrollo creativo, tales como los sentidos, la imaginación y la intuición, aspectos que sólo adquieren unidad cuando el ser humano busca un fin aquí y ahora, con su forma de ser, con su mente encarnada, con sus circunstancias temporales e históricas. Sólo entonces se sitúa junto al pensar la importancia del sentir, del imaginar, del amar, del juego donde se unen lo racional y lo sensible, del utilizar nuestros sentidos y nuestras manos y se tiene una razón que no es separada, sino propiamente humana.

La creatividad en el sentido aquí explicado no puede ser reducida a explicaciones deterministas, a una mera apariencia o a fenómenos físicos necesarios, sino que es precisamente lo que nos alcanza la libertad. El ser humano creativo toma un camino descartando otros muchos, selecciona una hipótesis y quizá se equivoca, actualiza unas posibilidades entre una serie infinita de ellas. La creatividad es un camino lleno de bifurcaciones reales, no sólo aparentes, y conduce a las personas hacia el crecimiento verdadero, en la medida en que puede convertirlas en más razonables.

Podemos proponer entonces un nuevo modo de vivir, un modo en el que cuente la imaginación, en el que se busque lo razonable, en el que por tanto vivamos más hacia el futuro. La creatividad tiene que ver con un ideal -la razonabilidad- que debería cautivar a cada uno de los filósofos y a quienes quieran comprender mejor al ser humano.

Notas:

[1] C. S. Peirce. Collected Papers. C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds), Harvard University Press, Cambridge, 1931-1958. Como es habitual, para referirme a esta obra señalaré CP, seguido del número de volumen y de parágrafo.
[2] G. P. Guilford, en su discurso tras el nombramiento como Presidente de la American Psychological Association en 1950, fue uno de los primeros en utilizar el término "creativity" y es considerado con frecuencia padre de la creatividad moderna.
[3] Eysenck, H. Genius. The Natural History of Creativity. Cambridge University Press, Cambridge, 1995, 202-88.
[4] Mayer, R. E. "Fifty Years of Creativity Research", Handbook of Creativity. Sternberg R. (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1999, 458.
[5] Gardner, H. Mentes creativas. Paidós, Barcelona, 1995, 54.
[6] Csikszentmihalyi, M. Creativity. Flow and the Psychology of Discovery and Invention. Harper Collins, New York, Barcelona, 1996, 29.
[7] Véase por ejemplo G. Feist. "Influence of Personality on Artistic and Scientific Creativity", Handbook of Creativity. R. Sternberg (ed); T. Amabile. Creativity in Context. Westview, Nueva York, 1996; D. Mackinnon. "Creativity; a Multi-faceted Phenomenon", Creativity. J. Roslansky (ed), North-Holland, Amsterdam, 1970; A. Rothenberg y C. Hausman (eds). The Creativity Question. Duke University Press, Durham, 1976; D. Simonton. Scientific Genius: A Psychology of Science. Cambridge University Press, Cambridge, 1988; R. Sternberg. "A Three-facet Model of Creativity", The Nature

of Creativity. Contemporary Psychological Perspectives. R. Sternberg (ed), Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

[8] Hausman, C. R. "Philosophical Perspectives on the Study of Creativity", 381-2.

[9] Hausman, C. R. "Philosophical Perspectives on the Study of Creativity", 381.

[10] Boden, M. "Computer Models of Creativity", Handbook of Creativity. Sternberg R. (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1999, 369.

[11] Nickerson, R. S. "Enhancing Creativity", Handbook of Creativity. Sternberg R. (ed.), 400.

[12] Véase por ejemplo B. A. Hennesey y T. M. Amabile. "Conditions of Creativity", The Nature of Creativity: Contemporary Psychological Perspectives. R. Sternberg (ed), 13.

[13] Hausman, C. R. "Philosophical Perspectives on the Study of Creativity", 382.

[14] M. H. Fisch. "Introductory Note", The Play of Musement. T. A. Sebeok (ed), Indiana University Press, Bloomington, 1981, 17.

[15] W. James. Pragmatism. Harvard University Press, Cambridge, 1907, 10.

[16] Véase H. Joas. El pragmatismo y la teoría de la sociedad. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1998.

[17] Cf. P. Skagestad. The Road of Inquiry. Peirce's Pragmatic Realism. Columbia University Press, Nueva York, 1981, 23.

[18] "What does it mean to speak of the 'interpretation' of a sign? Interpretation is merely another word for translation; and if we had the necessary machinery to do it, which we perhaps never shall have, but which is quite conceivable, an English book might be translated into French or German without the interposition of a translation into the imaginary signs of human thought. Still, supposing there were a machine or even a growing tree which, without the interpolation of any imagination were to go on translating and translating from one possible language to a new one, will it be said that the function of signs would therein be fulfilled?", C. S. Peirce, "The Basis of Pragmaticism", MS 283, 1905.

[19] Véase "The Fixation of Belief", Popular Science Monthly, 12 (1877), 1-15; CP 5.358-5.387.

[20] Douglas Anderson ha desarrollado una analogía entre la creatividad científica y la artística, y considera que puede hablarse de deducción e inducción artísticas. Véase Creativity and the Philosophy of C. S. Peirce. Nijhoff, Dordrecht, 1987, capítulo 3.

Hacia la intepretación del cine: Una exploración pragmática

Martin Lefebvre
Concordia University
Traducción: Alejandro Espinoza

Un rápido planteamiento del problema

Cuando los académicos escriben acerca de las obras de arte en la actualidad, gran parte, si no es que todo lo que ponen sobre papel puede decirse que cae bajo el título de interpretación. Efectivamente, gran parte de lo que los académicos hacen consiste ya sea en ofrecer hipótesis sobre el significado de una obra de arte o sobre las condiciones bajo las cuales dicha obra puede significar algo.

En los contextos disciplinarios o interdisciplinarios de la academia, huelga decir que la práctica de la interpretación, como un modo de conocimiento, hace surgir varias preguntas epistemológicas importantes. En particular, y este es el tema que me concierne, uno podría preguntarse acerca de la aptitud hacia la verdad de las declaraciones interpretativas con respecto a obras de arte.

Podría decirse que existe hoy en día mucho escepticismo en torno a la interpretación y en torno a la aptitud de verdad de las declaraciones interpretativas, aun cuando la crítica interpretativa sigue siendo el paradigma dominante para escribir acerca de obras de arte. Las fuentes de este escepticismo son muchas, pero podríamos resumir generalmente la cuestión indicando que, por un lado, se alimenta del ambiente "nominalista" y del clima "relativista" del neopragmatismo rortiano y el postestructuralismo occidental; y, por el otro, perviven varias formas persistentes de positivismo y neopositivismo. Y aunque ambas perspectivas se oponen radicalmente, no obstante se funden en su crítica de las declaraciones de verdad interpretativa: el primer grupo generalmente rechaza la idea de la declaración de verdades en general –incluyendo en el ámbito de las ciencias—argumentando que no hay tal cosa como una realidad independiente de la mente que pudiera corresponder con o representar una proposición de verdad; mientras que el otro grupo caracteriza todas las declaraciones interpretativas como seudocientíficas, en el mejor de los casos.

En los estudios sobre cine –uno de mis puertos disciplinarios de entrada—estos extraños aliados se han reunido en la crítica de la interpretación establecida por David Bordwell. En un libro publicado en 1989, titulado Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema (La formación del sentido: Inferencia y retórica en la interpretación del cine) Bordwell nos señala, página tras página, cómo los intérpretes del cine simplemente modelan ejercicios retóricos vacíos que revelan no una verdad (o testimonios que posiblemente lo sean) sino significados teorizados, esto es, significados que tienen la intención de ser determinados de avanzada por distintos modelos teóricos y por prácticas interpretativas convencionales.

En un sentido, el libro trata de alguna manera de "de-mistificar" las prácticas y estrategias interpretativas dominantes para los estudios de cine. Examina cuidadosamente los intentos de los intérpretes por situar distintas localizaciones para la emergencia de sentido en el cine. Bordwell también documenta qué redes semánticas han sido privilegiadas históricamente por los académicos del cine, qué estrategias utilizan para "trazar" los sentidos hacia varias tareas cinematográficas, qué propiedades deben presuponer que las películas poseen para poder lograr este trazado y, finalmente, qué estrategias retóricas utilizan para poder convencer a sus lectores. Sin embargo, bien puede ser que el elemento más asombroso de esta enorme tarea es que Bordwell nunca visualiza ni la menor posibilidad de que una de las interpretaciones cuyos principios se avoca a describir pudiera terminar siendo, no

tanto una verdad, sino por lo menos una aptitud hacia la verdad; ni tampoco se refiere al tema de la creencia personal del intérprete en torno a la verdad y pertinencia de las interpretaciones que produce. Un hecho mayormente explicado por el entendimiento a priori (no tan implícito) de Bordwell, de que las declaraciones interpretativas están ausentes de verdad-pertinencia.

Como argumento contra el valor epistémico de las declaraciones interpretativas, el planteamiento de Bordwell con respecto a la teorización de la interpretación es parecida a la conocida obra de Stanley Fish sobre las "comunidades de interpretación" que, a su vez, bien pueden verse como la versión del académico literario del relativismo neopragmático de Richard Rorty. No obstante, Bordwell no es un verdadero relativista, y a diferencia de Fish, no rechaza la posibilidad de que algunas declaraciones concernientes al significado de una película pudiera ser una .

Para esto, Bordwell distingue la "intepretación" de lo que él denomina "comprensión." El punto de Bordwell, es que, a diferencia de las declaraciones interpretativas, los testimonios en torno a la "comprensión" de una cinta, es decir, las declaraciones en torno a el significado literal de una cinta, bien pueden ser una verdad-pertinencia.

Ahora, mi razón por la cual cito aquí la obra de Bordwell alude a la distinción que establece entre "interpretación" y "comprensión," y sobre la racionalidad que esto implica desde una perspectiva epistémica. Efectivamente, mientras que para Fish, la "comprensión" o "significado literal" son igualmente determinados o teorizados (esto es, igualmente 'interpretativos') como la más freudiana de las interpretaciones, necesitamos clarificar las bases de la declaración de Bordwell, con respecto a el estatus epistémico de la "comprensión."

Bordwell explica que el libro se concierne exclusivamente con la "interpretación," y que un lector que busca investigar en torno a la "comprensión" debería mejor referirse a su ensayo de 1985, titulado Narration in the fiction film (la narración en el cine de ficción), en el cual, nos dice, "atiende los aspectos perceptivos y cognitivos de mirar el cine" (1985: 30). Ahora, ya que ambos libros son hasta cierto punto relacionados con la descripción de distintos mecanismos cognitivos y formas de procesamiento, parecería que la diferencia clave entre ellos, hablando epistémicamente, se concentra en el papel central que se le otorga a la percepción en Narration in the Fiction film. En resumen, creo que, para Bordwell, es la especificidad sensorial o perceptual del cine la que, aunque suene extraño, exime la "comprensión" del cine de la crítica que refiere a la "interpretación" del cine. Por lo tanto, es en virtud de sus relaciones con la percepción sensorial –principalmente el hecho de que este segundo puede ser referido o 'explicado'—que la "comprensión" del cine por sí sola puede otorgársele un valor epistémico –esto es, verificabilidad o falseabilidad--, aun cuando Bordwell concibe la percepción desde una perspectiva cognitiva que se niega a hacer una distinción marcada entre los denominados procesos de abajo—arriba y de arriba-abajo. Sin embargo, para cuando Bordwell se refiere a la "interpretación" en Making Meaning, la distinción entre estos dos procesos se colocan al frente. Efectivamente, la crítica a la "interpretación" de Bordwell consiste en verla como completamente dominada por procesos cognitivos de arriba-abajo. Con una diatriba tan total en torno a la crítica interpretativa, Bordwell está de hecho defendiendo una forma de naturalismo neopositivista, para la cual la "interpretación" se mantiene como poco más que declaraciones seudocientíficas compuestas de 'simples' palabras y convenciones retóricas vacías.

Si esta afirmación fuera correcta, habría poca esperanza en asegurarse del valor cognitivo o epistémico de las disciplinas interpretativas como los estudios sobre cine, por lo menos de la manera como han sido hasta ahora explorados. La "interpretación," escribe Bordwell, "no produce en su totalidad un conocimiento científico" (257). En vez de interpretar,

exhorta de esta manera a los académicos del cine a adoptar una "poética histórica del cine," una forma de crítica "que atienda a la 'perceptibilidad' que, como el mismo Bordwell practica, está basada en la descripción estilística.

Una alternativa pragmática

A través del resto de este texto, intento presentar una alternativa a los puntos de vista de Bordwell en torno a la interpretación, y a la suposición sostenida por un número creciente de comentaristas de las humanidades que, a partir de Bordwell, Fish y otros tantos, sostienen que la crítica interpretativa no es generadora de una verdad apta, como resultado de que no se representa con ello una realidad independiente de la mente de los intérpretes. La fuente de esta visión alternativa se encuentra en la epistemología pragmática y semiótica del filósofo estadounidense C.S. Peirce.

Hemos visto que la crítica de la interpretación de Bordwell parece proceder de consideraciones sobre el papel epistémico de la percepción en la experiencia del cine. Como todo empirista, Peirce también creyó que nada puede estar antes de nuestra mente sin haber sido percibido o experimentado. Pero uno debe dejar en claro lo que 'percepción' y 'experiencia' significaban para él.

Al concebir el pragmatismo, Peirce mostró que el empirismo no necesariamente implica un positivismo (o neopositivismo) o nominalismo, y que uno puede visualizar una epistemología experiencial que no se reduce a un sensualismo. Sin embargo, esto requiere que distingamos percepción como una subespecie de la experiencia. "El concepto de experiencia," escribió Peirce, "es más amplio que el de la percepción, e incluye muchas cosas que no son, estrictamente hablando, un objeto de la percepción" (CP 1.336) Esto implica, claro está, que es el aspecto experiencial de la percepción la que nos asegura –o, por lo menos, mantiene nuestra esperanza—en torno al valor epistémico o la verdad-pertinencia de nuestros juicios perceptuales. Lo que constituye la experiencia, explica Peirce, es "la compulsión, la absoluta restricción sobre nosotros para pensar de manera distinta a la que hemos pensado" (CP 1.336). Por lo tanto, bajo la concepción tri-categórica de la Realidad (de la cual se dirá un poco más en unos momentos), tanto la experiencia y la percepción son dominados por la segundidad: son duales o diádicas y pueden describirse como un encuentro entre el ser y el no ser. El aspecto 'compulsorio' de la experiencia explica que la percepción no puede ser controlada: no tenemos una opción al percibir como lo hacemos, ni tampoco tenemos opción al creer en nuestros juicios perceptivos, esto es, siempre y cuando no haya otra experiencia (o argumento) que sirva para justificar nuestra duda. Esto es verdad para cualquier percepción de los sentidos. Pero es igualmente verdadero para otras formas, no sensoriales, de la experiencia de la Realidad, es decir, otras formas de compulsiones.

Un buen ejemplo de una experiencia no sensorial (o 'cuasi-percepción' como podríamos estar tentados a llamarla) puede encontrarse en el razonamiento matemático. Sabemos que el empirismo clásico tuvo que generar un caso especial concerniente a la naturaleza analítica de las declaraciones matemáticas para poder decir que no son sin sentido, aun cuando no se presentan en el mundo sensible y no pueden ser refutadas por alguna forma de experiencia sensorial. Peirce, sin embargo, se rehusó a conducirse a partir de este escenario de 'caso especial.' Reconoció, en vez de ello, que las proposiciones matemáticas puras responden a una fuerza, a pesar de que lidian por completo con construcciones hipotéticas o imaginarias. "Sus hipótesis son criaturas de su propia imaginación," escribió Peirce de los matemáticos, "pero descubre en éstas relaciones que a veces lo sorprenden" (entrada, "Verdad y Falsedad," Baldwin Dictionary of Philosophy and Pschology: 719). En resumen, Peirce reconoció que, no obstante, las proposiciones matemáticas responden a hechos, a la Realidad –o, por lo menos, a algo que juega el mismo papel que la realidad sensorial con respecto a las indagatorias en torno al ámbito sensible, y que posee la misma función 'evidencial.'

Las investigaciones fenomenológicas y lógicas de Peirce lo llevaron a la conclusión de que la Realidad está compuesta de tres Universos: el Universo continuo de las cualidades de posibilidad (Universo de primeridad o generalidad negativa), el Universo discontinuo o diferencial de los existentes (el Universo de la segundidad o los singulares reactivos) y finalmente, el Universo continuo de las leyes o hábitos (el Universo de la terceridad o la generalidad positiva). Los 'Nominalistas,' explicó Peirce, normalmente cometen el error de reducir la Realidad a una segundidad, a la existencia. Esto implica que excluye de ella todo aquello que pertenece a la generalidad, y en particular, a lo que pertenece a la mente o a la generalidad positiva. Efectivamente, para los nominalistas, lo que pertenece a la mente no puede constituir una realidad independiente. En cambio, la respuesta de Peirce consistió en un intento por cerrar la brecha que el dualismo mantiene entre lo inteligible y lo sensible, y afirmando que la Realidad no es tanto independiente de la mente sino más bien independiente de 'singularidades' mentales como las alucinaciones, esto es, manifestaciones puras de casualidad en el 'pensamiento' que no están sujetas a crecimiento o a formación de hábito. Estaba en juego el entendimiento de Peirce de que es la terceridad –la categoría de los signos y de la continuidad, del hábito y la mente—lo que cementa los tres Universos categóricos que conforman la Realidad.

La Terceridad de la mente se encuentra en su habilidad para crecer –mayormente por medio de la casualidad, inicialmente—y, por medio de la teleología estocástica, para evolucionar leyes o hábitos que median entre cualidades y existentes. Las leyes y los hábitos, esto es, la 'cosa' mental del Universo, es entonces lo que le otorga a la Realidad una generalidad positiva y una continuidad. Efectivamente, Peirce llegó al grado de llamar a dicho crecimiento y tomado de hábitos "la ley de la mente," un principio activo tanto en la naturaleza y en nuestro mundo de la cultura hecho por los seres humanos. Peirce buscó demostrar la falta de una diferencia cualitativa fundamental entre mente y materia, llamando a esta última ***"mente effete"*** (CP 6.25), por lo cual quiso decir una mente que perdió mucha de su capacidad para el crecimiento y la plasticidad. De la misma manera, entonces, se sigue que "la realidad es independiente, no necesariamente del pensamiento en general, sino sólo de lo que tú o yo o cualquier número finito de hombres puedan pensar de ella" (CP 5.408).

Como resultado, Peirce podía concebir la experiencia como algo que se extiende continuamente entre los mundos exterior e interior, este último compuesto igualmente de distintos signos –ideas, memorias, imaginarios, sueños y alucinaciones (CP 7.438). "Existen. . .fenómenos al interior de nuestras mentes," escribió Peirce, "que dependen de nuestro pensamiento, que son al mismo tiempo reales, en el sentido de que podemos realmente pensarlos. Pero aunque sus caracteres dependen de cómo pensamos, no dependen de lo que pensamos que son dichos caracteres." (CP 5.405). Por lo tanto, lo que distingue a una percepción verdadera de una alucinación, es el hecho de que nunca desarrollamos justificación alguna para dudar de sus contenidos. Una verdadera percepción o experiencia, como cualquier verdad, es una experiencia que persistiría o que estaría de acuerdo con otras percepciones o experiencias que de otra manera podría llevarnos a dudarla, y, como tal, se resiste a ser reducida al ámbito de la experiencia sensorial o externa por sí sola. (CP 7.623).

Bajo esta amplísima comprensión de la experiencia, la 'Realidad' de un film –esto es, aquello que es 'experienciable' relativo a ello—sería mucho mayor que aquello que se fuerza sobre nuestros sentidos por sí solos, o nuevamente lo que Bordwell llama el significado "literal" de un film. Ya que esta Realidad puede conjuntar todo lo que, relacionado con una película, nos obliga sin que nosotros seamos inicialmente capaces de controlar o criticar. Esto incluye lo que impresiona a nuestros sentidos así como los numerosos sentimientos, pensamientos, recuerdos e imaginarios

que nos obligan mientras vemos una película. Además, también incluye todo aquello que, relacionado con el cine, nos impresiona antes de verla (por ejemplo, mientras leemos reseñas de la película o cuando vemos un corto de la misma, etc.), y después de haberla visto (como cuando reflexionamos en torno a ella, cuando leemos un análisis de la misma, etc.). En resumen, todo aquello que, relativo a una película, obliga a nuestros sentidos y a nuestras mentes, pertenece a nuestra experiencia de la misma y, siempre y cuando este 'objeto' y su efectos sea 'Real' (o se comporte como tal, como es el caso de los descubrimientos de los matemáticos), su representación en juicios 'cuasi-perceptuales' (y en discurso) poseen verdad-pertinencia. A continuación, intentaré 'desempacar' esta declaración un tanto heterodoxa.

La racionalidad de la interpretación

Peirce vio al pragmatismo como un método para clarificar conceptos. De acuerdo con esta máxima, por primera vez acuñada en 1878, implica que la esencia del objeto de una concepción se encuentra en sus propiedades disposicionales normalmente observables o 'experienciales' –lo que Peirce llamó sus "efectos prácticos." Como método, el papel del pragmatismo no es el de establecer la verdad de una hipótesis, independientemente de cualquier verificación actual e inductiva. Consecuentemente, como señaló el mismo Peirce, "el pragmatismo. . .permite cualquier vuelo de la imaginación, siempre y cuando esta imaginación finalmente de luz en torno a un posible efecto práctico; y por lo tanto, muchas hipótesis pueden parecer al principio como excluidas por la máxima pragmática de en realidad no están excluidas" (CP 5.196).

La noción de concebir la interpretación de una película *sobre la base de que todo lo que nos obliga ya sea por medio de un contacto directo o indirecto hacia ello*, busca ofrecernos una concepción máxima de la *percepción* de una película y de su posible *crecimiento* como signo.

Esto no quiere decir que todas estas percepciones (y los distintos interpretantes que las determinan por consiguiente) se sostendrán a la indagatoria, ni tampoco que poseen una relevancia igual con respecto a los estudios de cine como una disciplina académica. Efectivamente, debemos primero reconocer la imposibilidad práctica de intentar considerar todas las percepciones, todas las cosas que, relativas a una película, entran en mente más allá de nuestro control, ya sea antes de verla, mientras la vemos o después, cuando reflexionamos en torno a ella. Además, también necesitamos reconocer que, como campo disciplinario, los estudios de cine favorecen ciertas maneras de afirmar la Realidad de una película. Por ejemplo, si consideramos que uno de los efectos de una película, una de sus cualidades, es la de permitirnos ver e identificar un gran número de objetos fotografiados, es obvio que, consideradas en sí mismas, todos y cada uno de los juicios preceptúales que presentan estos objetos ofrecen muy poco interés para los estudios sobre el cine, esto es, para nuestras expectativas institucionales con respecto al estudio de las películas. De aquí que, si le pidiéramos a un estudiante de cine que interprete una película y sólo recibimos a cambio una lista o descripción de todos los objetos vistos en pantalla durante dos horas, obviamente nos preguntaríamos si el estudiante ha entendido la tarea. Más bien, lo que normalmente se espera en tales circunstancias es un reporte de lo que ha sido percibido más allá de la percepción sensorial, un reporte acerca de esas compulsiones internas que se han entrometido en el estudiante, en términos de sentimientos, pensamientos, ideas, recuerdos, imaginarios y que pueden convertirse, por medio del *autocontrol*, en argumentos. Esto, claro está, incluye lo que Bordwell denomina la "comprensión," pero obviamente no está limitada a ella.

Entonces, como disciplina académica, los estudios sobre cine favorecen las percepciones que crecen y pueden convertirse y le otorgan determinación a los aspectos simbólicos del film. La academia de cine, en otras palabras, valora aquellos juicios perceptivos, o cualidades de sentimiento, que evolucionan –racionalmente, de manera autocontrolada—en argumentos

capaces de atraer hacia sí, como sus interpretantes, cuantas percepciones relativas a una película como sea posible. En pocas palabras, la disciplina valora las hipótesis –signos generales—capaces de 'explicar' o unificar la mayor cantidad posible de las cualidades de un film. Entendido así, la aptitud de verdad de una hipótesis interpretativa descansa claramente en la experiencia que uno tiene de una película, de sus cualidades, es decir, sobre una percepción o, por medio de un argumento, de una serie unificada de percepciones, sean o no basados en lo sensorial.

La parte principal de pragmatismo y de su declaración de que la verdad-pertinencia de una hipótesis descansa en sus efectos observables o experienciales es abandonar todo concepto metafísico fuerte de verdad. "Tus problemas serían grandemente simplificados," escribió Peirce, "si, en vez de decir que quieres saber la 'Verdad,' simplemente dices que quieres lograr un estado de creencia no sometido por la duda" (CP 5.416). Por lo tanto, siempre y cuando una concepción no es negada por el curso 'controlador' de la experiencia, parecerá ser una concepción verdadera. La percepción, sin embargo, se encuentra más allá de cualquier control o crítica, y por lo tanto, está inicialmente inmunizado contra la duda. Puede decirse que la percepción siempre comienza su existencia como verdad, ya que Peirce escribió, "no podemos formar la menor concepción de lo que sería negar al juicio perceptual," aun cuando, podemos añadir, puede representar a la Realidad ya sea verdadera o falsamente. (CP 5.186).

La implicación para la interpretación del cine es que no deberíamos desechar la duda, sin razón, sobre lo que percibimos de una película, sobre lo que nos atrae, ya sea por medio de los sentidos o por medio de la mente. La interpretación, en este sentido, siempre surge de la creencia.

Ahora, el reto epistémico para los estudios sobre cine es asegurarse si estas creencias pueden crecer en la racionalidad más allá de la experiencia de la percepción, en cuyo caso deben mostrar que poseen una persistencia real. Es por ello que una de las tareas que le incumbe a lo que podría denominarse la 'economía de la investigación,' es la de generar criterios que hagan posible determinar si los objetos de nuestra percepción son reales o si son los productos de alucinaciones. En resumen, la racionalidad de la interpretación reside en nuestra habilidad para reunir hechos y argumentos –experiencias y representaciones de experiencias—capaces de legitimar nuestras hipótesis o creencias cada vez que la duda genuina emerge con respecto a ellas.

Al considerar lo que pudiera llevar a alguien a dudar una hipótesis, estamos, en la misma medida, considerando los efectos prácticos o consecuencias que conciben que posee el objeto de su concepción. Este es puro y simple pragmatismo. La dificultad, sin embargo, cuando consideramos la práctica de interpretar el cine, viene de reconocer que esos hechos o argumentos, en cuyas bases pudiera surgir una duda genuina, con respecto a una interpretación, probablemente no son todos de la misma naturaleza. Por ejemplo, es muy probable que las bases experienciales para dudar una intepretación narratológica de una película será diferente de aquellas que pudieran fomentar la duda con respecto a una interpretación relativa a la habilidad del score musical de la cinta para evocar ideas por medio de asociaciones mentales. Es obvio, por lo tanto, que muchos entendimientos epistemológicos podrían obtenerse por medio de una consideración cuidadosa de un vasto cuerpo de declaraciones interpretativas sobre el cine, sistemáticamente investigando qué tipos de hechos podrían llevar a sus autores a dudar de sus distintas hipótesis.

No obstante, cualesquiera que sea el contenido de nuestras interpretaciones y de las maneras distintas con las que podríamos justificarlas, al interpretar un film no sólo ofrecemos una hipótesis en torno a su significado, *también estamos conformando la hipótesis normativa de que la película debería ser interpretada de la manera como la estamos interpretando.*

Esto, en un sentido, es simplemente una consecuencia de nuestra creencia en nuestra interpretación. Sin embargo, se reduce a concebir nuestra interpretación como un interpretante normal del film, y nuestro encuentro con el film como algo que produce un argumento, del cual nuestra interpretación es un interpretante normal. De ahí que, interpretar es generar la hipótesis de que nuestra hipótesis (esto es, nuestra interpretación) es una consecuencia inferencial de este encuentro, que pertenece, por decirlo así, a un hábito de interpretación. Claro, esta creencia es falible; pero lo que la hace racional son sus efectos prácticos. Ya que, al suponer que nuestra hipótesis es verdadera, tendríamos el derecho de esperar que otros 'espectadores' puedan compartir nuestra interpretación, más o menos exactamente. Es por esto que una interpretación que no pueda ser compartida sólo podría ser un 'error' (o un efecto de la 'casualidad,' esto es, un accidente, una 'alucinación'). Por lo tanto, para su intérprete, la película ya no es un objeto singular, confinado a su existencia hic et nunc, sino un signo, esto es, un objeto general capaz de interpretación en otros signos que entonces se convierten en los interpretantes de la película, al obligar a los espectadores a reconocerlos.

Podemos ver ahora cómo la interpretación opera simultáneamente en dos planos de racionalización. Primero (plano uno), el intérprete puede intentar justificarlo y reunir argumentos a su favor. Típicamente, buscará demostrar cómo es que su concepción, hipótesis o teoría asegura la unificación de las cualidades de la cinta que, en la misma medida, se convierten en los interpretantes de su concepción. Podemos decir que este plano de racionalización es interno a la disciplina de los estudios sobre cine, que pertenece al fondo del 'sentido crítico' de la crítica de cine, y que descansa en una creencia práctica con respecto a lo que genera una buena interpretación. Pero como resultado (y este es el plano dos), el intérprete también genera una hipótesis de que su concepción es en sí misma un efecto normal de su encuentro con la cinta –y, en cierto sentido, que también es un efecto indirecto de todo aquello para lo cual tanto la cinta como el intérprete sirven como interpretantes.

Ambos planos de racionalización pueden unirse sobre la base de la naturaleza compartida o pública de la primera hipótesis y la manera como justifica la unión de distintas cualidades de la cinta. Pero es, primero que nada, la habilidad para compartir repetidamente una percepción que sirve a la aptitud de verdad de las interpretaciones, incluso si los medios disciplinarios que se utilizaron para justificarla resultaran ser erróneos al final.

Finalmente, están lo que podrían ser los dos obstáculos que desafían a cualquiera que concediera voluntariamente que las declaraciones interpretativas pueden poseer una aptitud hacia la verdad: primero, que para cualquier película existen múltiples interpretaciones de ésta; y, segundo, que algunas de estas interpretaciones son aparentemente contradictorias.

Los intérpretes 'profesionales' del cine, tales como los académicos de cine, se espera típicamente que ofrezcan interpretaciones 'novedosas.' Parece que habría poco interés académico para producir estudios que tengan la intención de 'probar' las interpretaciones de otros académicos, simplemente para demostrar si son bien compatibles con nuestras experiencias. En un sentido, uno podría decir que los estudios sobre cine muestran más interés en la exploración 'abductiva' de la Realidad fílmica y en su exploración inductiva. Esto quiere decir que lo que Peirce llamó instinto –nuestra habilidad para adivinar correctamente— juega un papel considerable en el segundo plano de racionalización, a pesar de los intentos disciplinarios y metodológicos por justificar una interpretación y hacerla más racional en el primer plano de racionalización.

Dicho esto, cada vez que la interpretación de alguien más tiene sentido para nosotros y nos convence o, por el contrario, cuando parece que contradice nuestra experiencia de la película, surge una suerte de inducción. Pero al contrario de lo que ocurre en las ciencias naturales o físicas, los estudios sobre cine no poseen un protocolo estricto que regule esta forma de inducción. Esto no quiere decir que la inducción no lleve a cabo su tarea; simplemente lo hace a través de un proceso un tanto más anárquico de intercambio, refinamiento y confrontación de ideas, argumentos, acuerdos y desacuerdos al interior de la comunidad de intérpretes.

Efectivamente, en ocasiones, las interpretaciones que ya están en circulación son revisadas, corregidas o hechas menos vagas, como ocurre en las ciencias. Pero en otros casos, una nueva hipótesis alude aspectos de la Realidad de una cinta, anteriormente no exploradas o consideradas irrelevantes, permitiendo que emerja una nueva percepción en la comunidad crítica. Esto es claramente lo que pasó hace algunos años, por ejemplo, con el surgimiento de la crítica feminista. El punto, claro, es que no puede haber limitaciones sobre la determinabilidad de los hechos, incluyendo las películas. Efectivamente, como Peirce sostuvo, debido a la naturaleza continua de la Realidad, ninguna representación puede ser absolutamente determinada. Como resultado, una película puede crecer indefinidamente, por medio de una cantidad indefinida de interpretaciones.

in embargo, las interpretaciones no siempre convencen. El intérprete puede esperar que sus interpretaciones sean compartidas, y que la justificación para ello convencerá a otros intérpretes. Pero esto no siempre es el caso. Además, también parece que dos interpretaciones, cada una perfectamente legítima en su manera de descansar en argumentos racionales y justificaciones, y en su habilidad por unificar un gran número de cualidades en una película, pueden resultar contradictorias la una con la otra. ¿Cómo puede una aproximación pragmática a la interpretación explicar estas situaciones, sin rechazar completamente la racionalidad de la verdad-pertinencia de las inferencias interpretativas?

¿Y ahora, qué podemos decir de las interpretaciones concontradictorias? Usaré aquí un conocido ejemplo de la comunidad de estudios sobre cine. Algunos años atrás, dos académicos, Linda Williams (1987) y Stanley Cavell (1996), ofrecieron interpretaciones conflictivas de la película de King Vidor, Stella Dallas (1937), con un énfasis especial, en ambos casos, en torno al final de la cinta. Ambos autores se someten a los criterios de justificación interpretativa para los estudios sobre cine, particularmente conforme sus respectiva hipótesis permiten una unificación racional para un gran número de las cualidades de la cinta. Ahora bien, Williams intenta demostrar que la contradicción inherente que subyace en la posición de la heroína, esto es, su intento por ser tanto una mujer y una madre, se resuelve al final de la cinta con el eclipse de ambos roles, y por medio de una imagen de sacrificio y de pasividad frente a la ventana/pantalla desde donde observa, anónimamente, la boda de su hija. En una contradistinción, Carvell busca demostrar que el personaje no juega un rol pasivo en esta escena y que, lejos de presentar el eclipse que Williams ve, la conclusión de la cinta ofrece mejor dicho una imagen de autoafirmación. ¿Cuál es, entonces, el significado de la última toma de la película –y de hecho, de la película en sí: el autoborrado y el placer del sacrificio (Williams), o la autoafirmación y el descubrimiento del cogito ergo sum (Carvell)?

Supongamos ahora, para bien de nuestro argumento, que al indagar en la cuestión ha llegado a su curso o que no hay información adicional que nos ayude a arbitrar en torno a la cuestión, parece difícil al principio ver cómo estas interpretaciones contradictorias pudieran ambas apostar por la verdad, esto es, decir que son "la mejor creencia que existe" y por lo tanto, superar cualquier duda en la materia. De hecho, ¿deberíamos ser incapaces de decidir a favor de una o la otra interpretación (¿por medio de qué criterios?), no sería esto una razón para dudar de ambas?

Si estas contradicciones fueran más amplias en la inerpretación del cine, algunos críticos obviamente aludirían a las leyes de la bivalencia y de la mitad excluida para demostrar que simplemente no "hay verdad en la cuestión" en muchas de nuestras interpretaciones y que no son nada más que respuestas puramente subjetivas en torno a una película –incluso argumentos sofísticos—apoyados por ejercicios teóricos.

Ahora, podríamos contrarrestar esta objeción, aludiendo a la noción de la indeterminación semiótica, ese hecho de que todos los signos son relativamente vagos. Seguramente, si Stella Dallas, el personaje principal de la

cinta, fuera una persona de carne y hueso, podríamos quizás visualizar índices adicionales para poder determinar más seguramente el significado de sus acciones. El hecho de que no podemos hacer esto con un personaje ficticio simplemente quiere decir que el 'universo de discurso' ficticio no es tan grande como el del mundo histórico. No obstante, incluso cuando no se tiene dicha información, debe reconocerse que la película no es absolutamente vaga. Por ejemplo, con respecto al aspecto de la Realidad de la película que Williams y Carvell tratan de interpretar, nadie podría decir que Stella es feliz en la última toma porque ganó la lotería. El hecho de que ciertas interpretaciones pueden rechazarse mientras otras, aun cuando sean contradictorias, parecen tener sentido, establece claramente que no todas nuestras interpretaciones necesitan ponerse en la categoría de las respuestas "puramente subjetivas." Después de todo, incluso en los dominios donde la ley de la bivalencia se sostiene por encima de todo, uno puede encontrar ocurrencias auténticas de indeterminación, aun cuando sólo sean porque la vaguedad está ligada a la ausencia de átomos lógicos y por lo tanto, de continuidad. Sólo necesitamos recordarnos de la dualidad de las ondas de partículas en la física, donde se afirma que la materia y la luz presentan simultáneamente propiedades de onda y de partícula. Por lo tanto, sería posible resolver la contradicción y argumentar que una de las propiedades de la cinta de Vidor es acreditar las interpretaciones propuestas tanto por Williams como de Cavell, siendo cualquiera de éstas pertinentes para actuar como un interpretante normal de la cinta (del encuentro entre película/espectador).

Hasta este grado, más que suponer que la vaguedad –y particularmente en el caso del signo estético, cuyo propósito es en sí mismo vago—es un obstáculo del conocimiento, nuestra concepción de la obra de arte como una suerte de "pato-conejo" conceptual subyace el hecho de que la interpretación es siempre una oportunidad para explorar la realidad de las posibilidades de una cinta, incluso si estas son "restringidas," al final, por los principios racionales de la justificación y la argumentación que caracterizan los estudios sobre cine, esto es, una exploración razonable de tales posibilidades. Si una obra de arte es comparable al universo como Peirce sostuvo, debe contener una cantidad indefinida de posibilidades, de las cuales sólo unas cuantas se encontrarán manifestadas y creciendo racionalmente como hechos en nuestras interpretaciones.

Como resumen, el interés epistémico de la vaguedad es el de permitirnos involucrarnos colectivamente en distintas abducciones para poder determinar un objeto por medio de una generalización positiva y por lo tanto de poner a trabajar nuestra imaginación, la fuente de todo nuevo conocimiento. Debe repetirse que todas las abducciones, incluso las contradictorias, encontrarán un sitio en la institución de los estudios sobre cine, si pueden asegurarnos la determinación de un número mayor o menor de las cualidades de un film. Pero como escribí anteriormente, esto nunca constituye una vaguedad absoluta. Debe entenderse que cualquier indagación que intente legitimar nuestra percepción, cualquier intento que apunte a racionalizarlo y legitimarlo como un interpretante normal de una película, está basado en una esperanza reguladora, que subyace en cualquier investigación y en cualquier proyecto epistémico, que es posible inmunizar nuestra creencia en contra de la duda, real y genuina, con respecto a posibles experiencias. Si no fuera por esta esperanza, no habría razón para esforzarse para obtener una interpretación o incluso para tomar el último número de una revista para leer una. Si la vaguedad fuera absoluta y la ausencia de la diferenciación total, tal esperanza no podría realizarse. Por el contrario, sabemos que lo no existente es absolutamente vago, en tanto que su misma naturaleza es la de responder a otros existentes y de determinarse a sí mismo con tales reacciones.

En cuanto a la obra de arte, las relaciones entre las distintas cualidades percibidas de la obra, y luego las que existen entre la obra, su espectador y el mundo en general, al cual necesitamos añadir principios disciplinarios (o limitaciones) de justificación y argumentación, ofrecen un marco para el ejercicio de la imaginación abductiva y para la exploración de una determinación posible de la vaguedad, por medio de relaciones perceptivas cuya normatividad intentamos establecer lo mejor posible. Sería por lo tanto falso decir que no podemos aprender nada de las interpretaciones (potencialmente) contradictorias de Williams y Carvell. Ya que incluso si suponemos la permanente imposibilidad de determinar aun más el significado que le otorgamos al comportamiento de Stella Dallas, de modo que eventualmente llegamos a una concepción racional libre de toda duda, no obstante reconocemos que la

película es de tal forma que puede acomodar por lo menos dos hipótesis. Incluso puede acomodar algunas más. En este sentido, mientras más hipótesis acepta en torno a este tema específico, más puede decirse que la película es vaga en ese sentido. Pero al mismo tiempo, el conjunto de estas hipótesis también tiene el efecto de determinar lo que podría llamarse el paradigma de las interpretaciones posibles de acuerdo a lo que nuestros criterios experienciales nos permiten definir de la realidad. Pero esto no es de ninguna manera paradójico si reconocemos –como lo hizo Peirce—que nuestras concepciones poseen distintos grados de indeterminación. Por lo tanto, incluso al suponer la imposibilidad de cualquier acuerdo en torno a la mejor interpretación, podemos seguir esperando acordar en torno a una red de posibilidades reales, justificables y razonables. En otras palabras, podemos esperar que la experiencia que hemos tenido como intérpretes sucederá nuevamente con otros intérpretes. Ya que lo que debe reconocerse, al final, es que una representación racional del universo de las hipótesis siempre presupone el uso de reglas inferenciales que son la expresión misma, conciente o no, de este proceso continuo de pensamiento que Peirce denomina "hábito".

Por lo tanto, la indeterminación de una obra de arte (siempre relativa y no absoluta) funciona precisamente como una invitación para ejercitar la imaginación –más o menos creativamente, como sea el caso—como el único medio verdadero para lograr un conocimiento racional de la obra, y legitimar nuestra percepción de la misma.

Arte y temporalidad
El tiempo de los símbolos en la filosofía de Charles S. Peirce

Kathia Hanza
Pontificia Universidad Católica del Perú

Me propongo, primero, conducirlos a la breve reflexión que hace Peirce sobre el tiempo en una carta a Lady Welby de 1904. Intentaré mostrarles cómo en un plano especulativo Peirce tiene buenas razones para calificar como error una concepción del tiempo que lo toma como mera cronología, esto es, sucesión de hechos que pasarán, para los que no cabe una distinción cualitativa. La cuestión del tiempo tiene en la filosofía de Peirce una dimensión mayor, pues está unida a la posibilidad de "volver el mundo más razonable en cualquier momento" (Peirce, CP I.615). Volver el mundo más razonable es, en efecto, una de las mayores aspiraciones de la filosofía, y también, por supuesto del tenaz intento de Peirce al formular el pragmatismo. Sin embargo, no seguiré esa ruta del trabajo filosófico, sino que me concentraré en la cuestión del tiempo y el anacronismo, y buscaré mostrarles que la crítica al tiempo como mera cronología trazada por Peirce anima también significativas manifestaciones del arte contemporáneo. Me refiero a los trabajos del artista norteamericano Robert Smithson en la década de los 60 y a los recientes trabajos del peruano Fernando Bryce.

****

En la larga carta escrita por Peirce en 1904 a Lady Welby encontramos una breve, aunque importante mención a cómo entender el tiempo: "La idea del instante presente, que, exista o no exista, se piensa naturalmente como un punto del tiempo en el que no hay lugar a pensamiento alguno ni a la separación de ningún detalle, es una Idea de Primeridad" (Peirce, CLW, p.87). Como idea, el instante presente puede concebirse como un punto en el tiempo, pero para el cual no hay ninguna determinación ulterior. El presente es un punto y nada más. Si se investiga la cuestión del tiempo, en general, sostiene Peirce en la misma carta, es preciso acogerse a la definición kantiana del tiempo como "sentido interno" (Kant, KRV B49) y no tomarlo como un concepto empírico. Dicho en forma simple, es necesario adoptar el punto de vista de Kant, según el cual el tiempo no es una condición real de las cosas por sí mismas, sino el modo como necesariamente se presenta la experiencia (Kant, KRV B47ss). Es, así, "idealidad trascendental" (Kant, KRV B52), pero también algo empírico, fenoménico, pues "es, efectivamente, algo real, a saber, la forma real de la intuición interna" (Kant, KRV B53).

Nuestras representaciones del mundo suceden en el tiempo, advertimos los cambios, las transformaciones de las cosas. No son producto de nuestra fantasía, sino producto de nuestra experiencia en el mundo. Sin embargo, que experimentemos las cosas en el tiempo solo puede ser atribuido a nuestro sentido interno, es decir a la forma como nos presentamos la experiencia. A Peirce le interesa esta "idealidad trascendental" del tiempo para subrayar cómo configuramos nuestras ideas del pasado y del futuro.

> "Estas razones [a favor del "sentido interno" kantiano] me parecen muy sólidas para probar que la causalidad temporal (por cierto bien diferente de la acción dinámica física) es una acción sobre ideas existentes. Pero, dado que nuestra idea del pasado es, precisamente la idea de aquello que está absolutamente determinado, fijado, fait accompli, y muerto, por oposición a lo futuro que es viviente, plástico y determinable, es mi opinión que la idea de acción unilateral, en la medida en que concierne al ser de lo determinado, es una pura idea de Segundidad; y creo también que grandes errores de la metafísica han surgido de considerar al futuro como algo que alguna vez llegará a haber sido pasado. No puedo admitir que la idea de futuro sea trasladada de esa manera a la unilateralidad de las ideas del pasado" (Peirce, CLW, p.89).

Me interesa destacar que, según Peirce, el tiempo es una "acción sobre ideas existentes", para la que poco importa la cronología, esto es la medición del tiempo en una serie. Dicho en otros términos, las ideas no se articulan entre sí al medirse. Por el contrario, continúa Peirce en la carta, el instante, tomado como punto y nada más, sin ninguna otra determinación es Primeridad; la "acción", que toma al ser de lo determinado es, como idea, Segundidad. La Terceridad está implicada "en cualquier aspecto mental" (Peirce, CLW, p.91), pues "es la relación triádica que existe entre un signo, su objeto y el pensamiento interpretador" (Peirce, CLW, p.92)[21]. Rápidamente Peirce entrelaza sus ideas sobre el tiempo con consideraciones semióticas y sobre la eficiencia de los hábitos. En pocos pasos, Peirce nos introduce a aspectos esenciales de su pragmatismo, como la famosa clasificación de las tres ideas antes enunciadas, clasificación que, según su autor, "no por desagradable es menos verdadera" (Peirce, CLW, p. 86)[22].

Peirce omite considerar el tiempo como una cronología o una serie. En la lógica de la relación que las ideas guardan entre sí, se perfilan nítidamente el pasado y el futuro como lo "viviente" o lo "muerto". Esta "causalidad temporal", o manera como las ideas se relacionan entre sí, es, precisa Peirce, "bien diferente de la acción dinámica física" (Peirce, CLW, p.89). Llegados a este punto resulta inevitable inmiscuirnos en la ontología y epistemología de Peirce.

Sin embargo, hay otra manera de explicar cómo la "causalidad temporal", que concierne, repito, a relaciones entre ideas, es distinta de la "acción dinámica física". El camino lo traza Michael Shapiro al focalizarse en la semiótica de Peirce. Dos características de los símbolos peirceanos son relevantes. Primero, que Peirce habla de los símbolos como "dirigidos hacia el futuro" (CP 2.292-93, 4.447-448; NEM 4, 244, 261). Por eso, según Shapiro, para Peirce el símbolo "es la clase de signo que tiende a hacerse más definido o determinado", esto es, que "articula una dimensión de tiempo en el que este proceso se despliega" (Shapiro, 1995, p.307). Segundo, que la función del símbolo es determinarse a sí mismo, por lo que su acción es teleológica. Para explicar esta segunda característica, Shapiro recurre a otra definición de Peirce del símbolo, a saber, que el "símbolo es una realidad embrionaria, dotada del poder de crecer" (NEM 4, 262). Crecer presupone cambio; el cambio no sería otra cosa que la habilidad del símbolo de determinarse a sí mismo aún más y más al producir un conjunto de interpretantes que son progresivamente más definidos por ser "delimitados" (Shapiro, 1995, p.308). La plena compatibilidad de la epistemología y ontología de Peirce se haría, así, palpable en el hecho de que Peirce identifica el símbolo con la "entelequia" aristotélica (NEM 4, 229-300). De esa manera, es como si el símbolo revelase al ser, y el cambio fuese esencial a la función (inevitablemente siempre incompleta) del símbolo (Shapiro, 1995, p.309-310). El tinte heideggeriano (el símbolo que revela al ser) y aristotélico-teleológico de esas expresiones, se justifica, según Shapiro, porque la teleología no es obscurantismo (como cierta concepción de la ciencia nos hace creer), sino que es la "doctrina de la potencia de las posibilidades presentes" (Shapiro, 1995, p.311).

El cambio, el crecimiento aparece en el corazón de la Semiótica de Peirce. En nuestra carta, se repudia el "error metafísico" de atribuirle al futuro algo que corresponde al pasado. El pasado, sostiene Peirce, es algo "absolutamente determinado" y "muerto", por oposición al futuro que es "viviente, plástico y determinable" (Peirce, CLW, p.89). El error está en tomar el futuro como algo pasado, esto es, como algo que alguna vez será, como el pasado, un "hecho acabado". Poner en acción esas ideas, de esa manera, es simplemente negar que el futuro sea posible, pues lo toma, de forma unilateral, como "acabado". Esta acción mina todo trabajo de la imaginación porque no aventura a "juntar lo que nunca antes habíamos soñado juntar" (Peirce, CP 5.181) en el "fogonazo" de la "sugerencia abductiva" (Peirce, W 6, 70). La consecuencia es una contemplación torpe de las cosas sin conectarlas de modo racional. Pues consiste en abandonarse a lo mecánico, maquinal, a hacer una sola cosa, sin la inventiva de la mente (Peirce, W 6, 70).

La asociación de ideas que piensa el futuro como pasado puede ser nefasta para una vida racional, y, desde un punto de vista lógico, constituye una falta o una contradicción a la idea cualificada de tiempo que exige no confundir el pasado con el futuro. Esa confusión es, si se quiere, un anacronismo, una falta contra el tiempo, pero un anacronismo estructural;

es decir, no consiste en el simple error de suponer "acaecido un hecho antes o después del tiempo en que sucedió" (DRAE, 1984, 1, p.88), como lo establece el Diccionario de la Real Academia Española. El error contra el tiempo en el terreno de los hechos se suscita, entre otras cosas, por ponerlos en una sucesión, como es, por ejemplo, el tiempo de las cronologías. Pero el error que Peirce califica como "metafísico" tiene otro cariz. Proyecta una condición del pasado (haberse cumplido) en algo relativo al futuro (que no puede haberse cumplido), está contra el tiempo, se entrampa en un anacronismo, no en la índole de los hechos, sino en la diferencia cualitativa que, vía los símbolos, el tiempo introduce.

Es importante unir esta falta contra el tiempo, el anacronismo, con otros rasgos de la semiótica de Peirce. Por ejemplo, con la idea de que el pensamiento, las creaciones humanas, en general, son siempre signos en un universo en expansión (Peirce, CP 6.104). El error de confundir el futuro con el pasado, repite, a lo sumo, los signos, los hace partícipes de la limitación absoluta de las máquinas, que solo pueden hacer algo ya previsto (Peirce, W 6, 70). Las creaciones humanas, en cambio, combinan posibilidades insospechadas, despliegan un universo semiótico que también puede ser visto, contra la cronología y el anacronismo, como vestigio de su paso por el tiempo.

****

Consideremos ahora muy brevemente, a la manera de vestigios, dos manifestaciones artísticas contemporáneas. Elijo un par de ejemplos centrados en el tiempo, uno con la variable del cambio en la naturaleza, otro con la variable de la memoria.

El primer ejemplo es el del artista norteamericano de Robert Smithson (New Yersey, 1938), estudiado por Pamela Lee (Lee, 2008). Por los años 70 Smithson realiza algunos trabajos como "Asfalto cayendo" (Asphalt Roundown) en Roma, "Pegamento puro" (Glou Pour) en Vancouver, ambos de 1969, o Espigón en espiral (Spiral Jetty). Es el comienzo de sus Earthworks que parecen mostrar la conjunción o desastre que puede haber entre el tiempo y el espacio naturales por obra del hombre. Pero, además, estas obras operan "contra el tiempo", son anacrónicas, en el sentido en que chocan con suposiciones ingenuas de la época, por ejemplo, con la idea de que el progreso tecnológico significa automáticamente un progreso en la historia del hombre. Y hacen vívida la idea fundamental que Peirce atribuía al futuro: ser algo "viviente, plástico y determinable", por oposición al pasado como algo "muerto" y absolutamente determinado".

El segundo ejemplo trabaja con la memoria. El artista peruano Fernando Bryce (Lima, 1965) viene realizando desde finales de los años noventa, series de dibujos en un registro anacrónico. Bryce copia y dibuja con tinta documentos extraídos de bibliotecas o museos. Puede tratarse de fotografías, anuncios, publicidad, propaganda, artículos de periódicos o constancias. Los organiza en series según un orden temático, por ejemplo, enciclopédico, como en Atlas Perú (2001, más de 500 dibujos) o Revolución (2004, 219 dibujos), a la manera de un homenaje, Walter Benjamin (2002, 10 dibujos), como la historia de una institución, Visión de la pintura occidental (2002, 96 dibujos y 39 fotografías), el rescate de un panfleto, South of the Border (2002, 29 dibujos), folletos de turismo Cuba (2002, 11 dibujos), México (2002, 3 dibujos) o también para reivindicar una historia silenciada The Spanish Revolution (2003, 21 dibujos), The Spanish War (2003, 127 dibujos).

En la obra de Bryce, el anacronismo reviste distintas formas: la actividad artística está "a contrapelo" de recursos tecnológicos (todas las series son dibujos), de expectativas sobre la originalidad o autenticidad (son copias en tinta de documentos) y, por montaje de tiempos heterogéneos, ella reconstituye la memoria del presente. Esta actividad artística se concentra en las imágenes, opera con ellas "contra el tiempo", explorando y reconstruyendo la memoria. Fernando Bryce es explícito sobre su trabajo con las imágenes y la memoria. Alude a su "poder evocador", a cómo su selección y reproducción para formar una serie va replanteando tanto la línea historiográfica elegida, como también las ideas que se pueda tener sobre el tema. Y no duda por eso en calificar su trabajo como una "labor de reconstrucción de la memoria", dejando muy en claro que no están en juego determinadas tesis (Tatay, 2005, p.360).

Concluyo con una observación. Bryce, junto con Smithson, son buenos ejemplos de la complejización del tiempo que opera en las artes plásticas. Sus trabajos hacen añicos la medición del tiempo del arte en términos de una cronología. Es como si su intención fuese hacer patente los anacronismos, desbaratando la idea del tiempo como una secuencia lineal. Nos advierten contra el mismo "error" que Peirce calificaba de "metafísico": proyectar al futuro una condición del pasado. Lejos de ver al arte en la secuencia lineal de obras o periodos que se sucederán, proyectando al futuro una condición del pasado, haríamos bien en tomar las manifestaciones artísticas como modos de un presente humano siempre factible de reconfigurarse, y por ende, abierto al futuro.

Abreviaturas de las obras de Peirce:

CP: Peirce, Charles S. (1931-1958), Collected Papers, vols. 1-8, C. Hartshorne, P. Weiss y A.W. Burks (eds.), Cambridge, MA.: Harvard University Press.

CLW: Peirce, Charles S. (1986), "Cartas a Lady Welby", edición, traducción y notas de Armando Sercovich, en: La ciencia de la semiótica, Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 85-110.

NEM: The New Elements of Mathematics by Charles S. Peirce (1976), edición de K.L. Carolyn Eisele, 4 vols., La Haya: Mouton.

PH: Philosophical Writings of Peirce (1955), edición de Justus Buchler, New York: Dover.

W: Peirce, Charles S. (1982-), Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition, vols. 1-6, M.H. Fisch et al. (eds), Bloomington: Indiana University Press.

Otras abreviaturas:

DRAE: Diccionario de la lengua española (1984), Madrid: Espasa-Calpe, 2 vols.

KRV: Kant, Immanuel, Crítica de la razón pura (1997), prólogo, traducción, notas e índices de P. Rivas, Madrid: Alfaguara.

Bibliografía:

Barrena, Sara (2007), La Razón Creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C.S. Peirce, Madrid: Rialp.

Didi-Huberman, Georges (2006), Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes, Buenos Aires, Diana Hidalgo.

Eco, Umberto (1989), "Cuernos, cascos, zapatos: algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción", en: Eco, U. y T. A. Sebeok (eds.), El signo de los tres. Dupin, Holmes Peirce, Barcelona: Lumen.

Kubler, George (1988), La configuración del tiempo, Madrid: Nerea.

Lee, Pamela M. (2008), "Ultramoderno: o de cómo George Kubler robó el tiempo en el arte de los años 60", en: Hernández-Navarro, Miguel Ángel (comp.), Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente, Murcia, Cendeac.

Lyotard, Jean-François (1998), Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo, Buenos Aires, Manantial.

Nietzsche, Friedrich (1999), Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II intempestiva], edición, traducción y notas de Germán Cano, Madrid: Biblioteca Nueva.

Pérez Carreño, Francisca (1988), Los placeres del parecido. Icono y representación, Madrid: Visor.

Sebeok, Thomas y Jean Umiker-Sebeok (1994), Sherlock Holmes y Charles S. Peirce. El método de la investigación, Barcelona: Paidós.

Shapiro, Michael (1955), "History as Theory: One Linguist's View", en: Ketner, Kenneth L., Peirce and Contemporary Thought. Philosophical Inquiries, New York: Fordham University Press.
Tatay, Helena (2005), Fernando Bryce, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

Notas:

[21] Observa Francisca Pérez Carreño que signo, objeto y pensamiento interpretador, como categorías, conectan el ser y el pensamiento, por la vía de la cualidad, la relación y la representación (Pérez Carreño, 1988, pp.34-35).
[22] La carta a Lady Welby de 1904 tiene antecedentes importantes en los análisis de Peirce en artículos publicados en The Monist de 1892, en especial "The Doctrine of Necessity Examined" y "The Law of Mind". Por ejemplo, en el primero explica que el pragmatista no atribuye una diferencia esencial entre el modo de ser de un evento del futuro a uno similar que haya ocurrido en el pasado, solo la actitud práctica es diferente, pues ella es relevante para hacer de la conducta más razonable (PW, pp.255-266). En el segundo, Peirce se ocupa con más énfasis del problema del tiempo, visto bajo la "única ley de la mente, a saber, que las ideas tienden a expandirse continuamente y a afectar otras" (PW, p. 340). El análisis del tiempo se engarza con la idea de Primeridad como conciencia de un sentimiento inmediato y con las ideas kantianas del tiempo. El tiempo, como la forma universal del cambio, no puede existir, explica Peirce, a menos que haya algo que se someta al cambio, y para someterse al cambio continuo en el tiempo debe haber una continuidad de cualidades cambiantes. Desde ese punto de vista, el tiempo supone lógicamente un rango continuo en la intensidad del sentimiento (PW, p.344). Si menciono estos análisis del tiempo es simplemente porque permiten advertir un rasgo importante de lo que Pérez Carreño denomina el "realismo idealista de Peirce", que supone que "todo lo real es cognoscible, pero no que sea actualmente conocido" (Pérez Carreño, 1988, p.35).

Semiótica de las afecciones. La temporalidad de los signos

Edgar Sandoval
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

La semiótica es una de las disciplinas que Ch. S. Peirce proyectó en sus escritos sobre lógica, matemática, fenomenología y pragmatismo. La semiótica guarda relación con su "sistema filosófico" o arquitectura, es la que la articula. Esta capacidad articuladora está dada quizá a partir de los signos de los que se ocupa, éstos son, como es bien sabido, relaciones triádicas: primeridad, segundidad y terceridad. Esta triada es una renovación de las categorías aristotélicas, kantianas y hegelianas. Su presencia no sólo transforma las categorías anteriores, también obliga a modos nuevos de concebir el ser de los signos, así como su temporalidad. Este ser es resultado de una temporalidad compleja, paralela y simultánea que se despliega en cada categoría.

El propósito de este trabajo es exponer, a grandes rasgos, esta temporalidad de los signos presente en la primeridad, segundidad y terceridad. Cada una de estas categorías guarda modos particulares del tiempo. En términos esquemáticos, la primeridad contiene el pasado, la segundidad el presente y la terceridad el futuro. Estos tiempos, como trataremos de ver, son modos de relación de los signos, también son modalidades de afección. De tal suerte que, tiempo, relación y afección se contendrán en estas categorías.

1. ¿Qué es la semiótica en Peirce?

La pregunta por la semiótica tiene, me parece, que ser precisada, dado el carácter amplío de ésta. Lo mismo se considera una ciencia, la ciencia de los signos, o bien una filosofía, la filosofía de la representación. También como una ciencia ocupada del estudio de los objetos y sistemas sígnicos. Una disciplina a mitad de camino entre la lógica y la filosofía del lenguaje que tiene como objeto el estudio de la significación y las imágenes mentales, también llamadas representaciones. Otros han visto a la semiótica como una ciencia que corre paralelo a la semiología encargada esta última del estudio de la vida de los signos en lo social. Unos más, sostienen la idea de una anticiencia, pues se encarga del estudio de la mentira, de la ausencia, de los vacíos.

Es bien sabido y citado que la semiótica a pesar de sus múltiples definiciones y diferencias, se divide en dos geografías. Por un lado, la semiótica norteamericana, Peirce, y, por otro lado, la semiótica continental, Saussure. Esta división, en principio, da cuenta del nacimiento de ambas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Dentro de la filosofía y la lógica, la primera; y dentro de la lingüística y la psicología, la segunda. Pero, su desarrollo en la primera mitad del siglo XX fractura dicha división. En especial, porque los "semióticos" continentales se sirven de ambas semióticas, entre ellos Jakobson, Greimas y Barthes. Entonces, la pregunta por la semiótica es una interrogante que rebasa el ámbito de la ciencia, de la filosofía o de la disciplina, rompe con una división geográfica y apunta quizá de manera directa a sus fundadores, todavía más, a un momento de éstos. Aquí las preguntas son: ¿Qué es la semiótica para Peirce? ¿Con qué se relaciona dentro de su sistema? ¿Qué lugar ocupa en éste? ¿Cuáles son las condiciones y presupuestos de los que parte? ¿Qué enfrenta?

Empecemos, entonces, por tratar de responder estas interrogantes. La semiótica es un nombre que Peirce usa para designar, según él mismo, a la lógica. No designa una lógica tradicional, es decir, no se refiere a esa lógica que tiene como tarea analizar y distinguir pensamientos correctos de incorrectos. Más bien, la semiótica en Peirce nombra una lógica formal, ésta tiene la intención de crear pensamientos nuevos a partir de signos, de sus relaciones, de sus temporalidades, así como de sus calidades afectivas. Esta definición debiese de ser una definición estándar de lógica. Seguimos, por un lado, con una definición vieja y estéril de lógica: reglas para regir los pensamientos y, por otro lado, con una definición literal de semiótica: ciencia del estudio de los signos. Si tenemos en consideración

esta lógica como semiótica entendemos entonces que el proyecto de Peirce se inscribe y relaciona con su sistema filosófico, se trata, por tanto, de una relación ontológica y temporal, al mismo tiempo ética y estética.

Tenemos, en Peirce, una definición de semiótica como lógica formal, esto es, la ciencia que se encarga de construir condiciones para hacer aparecer pensamientos a partir de relaciones secuenciales de signos. Así la semiótica tiene como objeto el reconocimiento de signos, la relación de ellos bajo una secuencia temporal. El tema de la secuencia o sucesión es importante, porque sin él no se vería la fugacidad de los signos, sus transformaciones, su duración, así como sus fijezas, sus modos de darse. Por un lado, aparición y reconocimiento de signos, por otro lado, desencadenamiento de signos y finalmente secuencia temporal de ellos. A esta triple condición Peirce la llama semiosis, que en términos comunes la podemos llamar: relaciones dinámicas entre signos, objetos e interpretantes.[24] Su movimiento es la semiosis.

Mier escribe:

> "...el vínculo entre lógica y percepción, lógica y sensaciones, las determinaciones secuenciales de la cognición y la creación incesante de significaciones en el proceso que Peirce consigue para definir la semiosis. La semiosis se aparta por completo de la idea de significado como mera formación de figuras, imágenes, de representaciones: el concepto de relación integra constitutivamente la semiosis como una condición del juego de derivación incesante, en el que el tiempo y las diversas disposiciones secuenciales de los elementos adquieren una relevancia crucial a la secuencia argumentativa lógica." [25]

Peirce sitúa bajo este criterio a la semiótica como una ciencia que permite postular las reglas y leyes de los pensamientos. Con ello, no sólo transforma la lógica y sus categorías, también transforma la filosofía misma. Pone una nueva consideración del sujeto, así como de la conciencia. Señala una nueva forma de pensar la conciencia y los pensamientos. ¿Quién piensa? Es la pregunta que se desprende. En la tradición cartesiana el sujeto es el pensante. Surge por tanto la interrogante: ¿Qué se piensa? En esta misma tradición, la realidad es la pensante. Sujeto-conciencia, pensamiento-realidad son las díadas o parejas de la filosofía, que se ven transformadas con esta semiótica. Se interroga la concepción misma de la realidad como una manera directa de darse el mundo y en su lugar establece estas tres categorías señaladas arriba para dar cuenta que en lugar de realidad tenemos representación, pero como resultado de un proceso lógico. Peirce recupera a Kant y su giro copernicano: los objetos se mueven de acuerdo a nuestro conocimiento. Nuestro conocimiento rige a los objetos y pone el tema de la subjetividad en relieve.

Kant es el iniciador de esta nueva tradición filosófica que señala que no son los objetos los que se mueven, son, por el contrario los sujetos los que están en movimiento[26]. Este postulado es un punto de partida de la filosofía moderna y tiene varios momentos de recuperación y al mismo tiempo de distanciamiento. Dos momentos son significativos, por un lado Husserl y la fenomenología, por otro lado Peirce y la semiótica. Ambos proyectos con coincidencias importantes, su contemporaneidad y su abordaje o tratamiento lógico hacen posible este interrogarse por el desplazamiento que Kant inauguró.

¿Cómo pensamos? ¿Por qué pensamos? ¿Para qué pensamos? ¿Qué surge de los pensamientos? Pensamos a través de los signos suscitados por las afecciones, marcadas, éstas por relaciones y por temporalidades que generan significaciones y efectos prácticos. Estas consideraciones, que de forma genérica se conoce como semiosis, implican un punto de ruptura con la filosofía dual y una incursión por la filosofía triádica. En este último filosofar lo primero que tenemos no es conciencia. Son, por el contrario, signos en su calidad de sensaciones que son percibidos por los sentidos. Son estas sensaciones, las que nos permiten hablar de una semiótica de las afecciones. Empecemos por definir al signo. Para Peirce un signo es algo que está en lugar de algo para alguien. [27]

Peirce señala, desde una herencia escolástica[28] y también desde un influjo sensualista, empirista e idealista de la modernidad[29], que el signo es una relación, una afección y una duración. Establece, como es bien sabido, tres tipos de relaciones categoriales: primeridad, segundidad y terceridad. Estas relaciones son momentos temporales de la presencia de los signos establecida por las sensaciones, la existencia y las creencias. A la primera le corresponde afecciones, a la segunda hechos y a la tercera leyes. Estas categorías no están en momentos separados o autónomos; son, por el contrario, momentos simultáneos con diferentes calidades. Esto es, las afecciones se afectan mutuamente o bien para usar una expresión común: los signos se degeneran.

2. Afección, relación y tiempo

La dimensión temporal de los signos es la naturaleza misma de éstos, los signos se dan en el tiempo. Concebir al signo bajo la lógica de las relaciones es quedarse a mitad del camino y pensar que éstos están acabados, que hay tal cosa como signos y no son más bien el efecto de su sensación, la provocación de la experiencia, así como la instauración de los hábitos. En el primer caso, el signo bajo su modalidad de sensación guarda el instante y la sucesión de estos, lo que se relaciona son unos con otros al parecer por el efecto mismo del instante, pero no es este efecto el que hace posible su relación, es más bien la memoria de estos instantes, las semejanzas, las analogías, los paralelismos de su calidad afectiva lo que desencadena una serie temporal llamada pasado. El presente, por otro lado, es el signo que indica la existencia de un objeto, pero que al mismo tiempo da la posibilidad de aniquilar una sensación y de edificar una nueva [30]. Este cambio de sensación es lo que Peirce llama experiencia. Pero ésta no es una duración, es una perturbación de la conciencia: memoria de las sensaciones, y también del cuerpo: memoria de las afecciones. Esta experiencia también se aniquila y da lugar a creencias, a hábitos, propios de la terceridad. Se crea una ley que gobierna sensaciones y experiencias, las somete al instante y las condena a su desaparición y sólo se conserva la idea, el sentido del signo mismo. La creencia, además, controla el fluir del tiempo, con ello desaparece la perturbación del constante cambio, de la incesante transformación de las sensaciones.

Peirce escribe:

> "Por lo tanto, con objeto de analizar la ley de la mente, tenemos que empezar por preguntar en qué consiste el flujo del tiempo. Ahora bien encontramos que en relación con cualquier estado del sentimiento todos los demás son de dos clases, los que le afectan (o tienen tendencia a afectarlo. . .), y los que no. El presente es afectable por el pasado pero no por el futuro".

Toda afección se ve afectada ella misma por el tiempo, flujo y continuidad aparecen como resultados de esta calidad temporal presente en las afecciones. La continuidad se establece en términos lógicos como una serie de estados que están recíprocamente conectados. Esta reciprocidad guarda una extraña sensación de que los signos son en sí mismos continuos, cuando no lo son en series, lo son en cadenas complejas que la mente divide.

"El tiempo, lógicamente, implica –escribe Peirce– con su continuidad algún otro tipo distinto de continuidad que el suyo propio. El tiempo, en tanto la forma universal de cambio, no puede existir a menos que haya algo que experimente cambio, y para experimentar un cambio continuo en el tiempo tiene que haber una continuidad de las cualidades cambiables. No podemos formarnos ahora más que una débil concepción de la continuidad de las cualidades intrínsecas del sentir. El desarrollo de la mente humana ha extinguido prácticamente todas las sensaciones, excepto unos pocos tipos esporádicos, sonido, colores, olores, calor, etc., que aparecen ahora como desconectados y separados. . . Consiguientemente, el tiempo supone lógicamente una disposición continua de la intensidad del sentir.

Se sigue, pues, de la definición de continuidad, que cuando está presente cualquier tipo particular de sensación está presente un continuo infinitesimal de todas las sensaciones, que difiere de aquél infinitesimalmente.

La temporalidad señalada arriba la podemos esquematizar en el siguiente cuadro:

Primeridad	Pasado	Sensación	Signo	Sensación
Segundidad	Presente	Exstencia	Objeto	Experiencia
Terceridad	Futuro	Relación	Interpretante	Acción

Esta tabla sólo expresa una temporalidad en cada categoría, pero no expresa la multiplicidad de tiempos que aparecen contenidos en la primeridad, en la segundidad y en la terceridad. De tal suerte, que podemos señalar que para el pasado, también está el presente y el futuro, lo mismo sucede con el presente, en sí mismo contiene un pasado y un futuro, en la terceridad volvemos a encontrar estos múltiples tiempos. Esta complejidad del tiempo nos obliga, entonces, a hablar de un primero, un segundo y un tercero de una primeridad, también de un primero, un segundo y un tercero de una segundidad y de un primero, de un segundo y un tercero de una terceridad. Entonces con ello, cuando señalamos que hay tres tiempos y que estos corresponden a una categoría lo hacemos a condición de un tiempo general. Estas relaciones triádicas establecidas en los tiempos se observa de manera clara en la siguiente tabla.

Primeridad	Memoria	Sucesión	Posibilidad	Pasado
Segundidad	Percepción	Objetos	Hecho	Presente
Terceridad	Creencia	Representaciones	Ley	Futuro

También aparecen tres modos mas de darse de los signos a través de sus distintas temporalidades:

Primeridad	Posibilidad	Cualidad	Sentimiento	Pasado
Segundidad	Hecho	Reacción	Esfuerzo	Presente
Terceridad	Ley	Representación	Hábito	Futuro

Estos tres ámbitos no están separados, la relación triádica es una relación de diez categorías que aparecen bajo un criterio relacional de una primeridad, una segundidad y una terceridad que a su vez desprende una primeridad, una segundidad y una terceridad y esta desprende una primeridad, una segundidad y una terceridad. Es el trayecto de las relaciones categoriales por estos órdenes como aparecen las diez categorías, o mejor dicho las diez relaciones categoriales, que van a conducir a la significación.

Estas categorías están ceñidas a un orden triádico, en el cual tenemos la primeridad, la segundidad y la terceridad. Órdenes que se someten a una continuidad y a la vez a una totalidad, es decir, no podemos considerar a uno en cualquier momento y tampoco podemos presprescindir de uno de ellos. Estas dos características, la continuidad y la totalidad permiten ver el proceso de significación

que define a estos tres órdenes y momentos en gramática, lógica y retórica.

Como es señalado por el propio Peirce existen tres modos de ser, sus categorías expresan estas modalidades. La primeridad, la segundidad y la terceridad refieren al ser de la cualidad, el ser del hecho y el ser de la ley.[33] Estos modos de ser de los signos en tres tiempos genéricamente distintos, señalan también las consecuencias que generan en los pensamientos y la calidad de éstos. Po lo tanto, tenemos pensamientos con un carácter hipotético, en un sentido de legislar no el presente sino el futuro. Este pensamiento es propio de esta lógica considerada semiótica, quiere esto decir que los signos tienen una aprehensión además de afectiva en una triple calidad, una en la dimensión de sensación, sucesión y exterminio de ésta, dos en una dimensión de experiencia, el reemplazo, la sustitución de una sensación por otra que no se puede reconocer en la primera y que genera extrañamiento, y tres una acción que pone fin a la experiencia, la aniquila y logra un reconocimiento y una continuidad operado por medio de la creencia. Instantes, presentes y continuidades son quizá variables de la temporalidad de los signos.

Esta temporalidad de los signos rompe con una lógica escolástica y moderna británica, al ser ésta una lógica especulativa. Para Peirce la lógica tiene que estar anclada en un universo empírico y no especulativo, externo y no interno. Claro, que esto no lo cumple a decir de Peirce la lógica británica[34] pero quizá si lo realiza la lógica alemana, de ahí su simpatía por esta última. En términos genéricos se ha visto con claridad esta afinidad en relación con Kant, en la obra a la que nos referimos Peirce señala no a éste filósofo sino a Hegel como el más grande lógico. Escribe: "Mi filosofía resucita a Hegel, aunque de un modo extraño".[35]

Ese modo extraño es relevante porque señala una discontinuidad con las tesis kantianas y su idea de síntesis y marca una continuidad con las tesis hegelianas. Con ello es claro que primeridad, segundidad y terceridad corresponden extrañadamente a tesis, antítesis y síntesis. Ese carácter "extraño" es una clave quizá para atender a la lógica hegeliana no en su aspecto categorial sino en su aspecto temporal, propio de los signos en Peirce.

Este carácter extraño a manera de hipótesis en este trabajo puede ser comprendido como el carácter temporal de los signos. Es extraño porque presupone una permanencia de éstos, cuando por una condición relacional son dinámicos, están en perpetuo movimiento. La semiosis da cuenta de ese movimiento constante, a veces regular, pero sólo está regularidad como efecto de un interpretante y de un interpretante lógico. Cuando el mundo de las sensaciones, cuando el mundo de lo existente se desvanece sólo entonces aparece la ley de la mente que construye representaciones permanentes y con ello, acciones.

Estas acciones, se ha dicho, son efecto de los pensamientos, pero son quizá para ser exactos efectos de tres modalidades, por un lado de legisignos, por otro lado de símbolos y finalmente de argumentos. Algunos intérpretes han sostenido la relevancia de uno de estos tres ámbitos por encima de los otros dos, entre estos ámbitos que han adquirido primacía se encuentran, por un lado el símbolo dentro de la semiótica, por otro lado, el argumento de la lógica. [36]

Tenemos quizá que detenernos entonces en estos dos aspectos, el símbolo y el argumento, podemos preguntarnos en principio qué símbolo es el que aparece en este ámbito que suscita las acciones. Y lo mismo nos podemos preguntar sobre los argumentos, qué argumentos son los que aparecen aquí. Según algunos autores, entre ellos Beuchot, el símbolo de Peirce es parecido al símbolo de la escuela europea. Me parece que hay un paralelismo, pero que si consideramos la semiótica como lógica tenemos que señalar que el símbolo es un aspecto de ésta y entonces el símbolo es lo que va dar lugar al argumento. El símbolo es una relación de la mente, mientras que el argumento es la elaboración de un pensamiento.

Los signos se afectan entre sí y con esta afección se produce quizá el efecto de continuidad. Peirce se pregunta: "Entonces,

, ¿podemos estar seguros de que alguna cosa en el mundo real es continua? Por supuesto no estoy pidiendo una certeza absoluta, pero, ¿ podemos decir que ocurre eso con un grado ordinario de certeza?[37]

Peirce responde estas interrogantes de la siguiente manera:

"… Pienso que tenemos una evidencia positiva directa de la continuidad y nada más que una. Es esta. Tenemos conocimiento inmediato solamente de nuestros sentimientos presentes –no del futuro, no del pasado. El pasado no es conocido por la memoria presente, el futuro por la sugestión presente. Pero antes de que podamos interpretar la memoria o la sugestión, ya han pasado, antes de que podamos interpretar el sentimiento presente que era memoria, o el sentimiento presente que se refiere a la sugestión, dado que esa interpretación toma tiempo, el sentimiento ha cesado de ser presente y ahora es pasado. Así que no podemos alcanzar una conclusión del presente, sino sólo el pasado". [38]

La certeza del tiempo no es entonces certeza del tiempo presente, quizá lo es del tiempo pasado, pero este pasado no es el resultado de la inferencia, porque como señala Peirce en este mismo escrito: "no podemos sacar inferencia del presente, dado que sería pasado antes de que la inferencia se realizara". Tenemos por tanto que acudir a la continuidad, de otro modo el tiempo es fragmentario, los signos son aislados, pero esta continuidad no está en la realidad, no está tampoco en los signos, es el efecto de la conciencia que dará lugar tal vez a tres modalidades prácticas: sensaciones, experiencias y acciones. [39]

3. Conclusiones

Esta dimensión temporal de los signos que es la relación misma que se establece en ellos, por medio de su movimiento en la semiosis, señala consecuencias prácticas: sensaciones, experiencias y acciones. Son estas tres dimensiones, las consecuencias de los tiempos, de sus modos de afección. En la primera, la sensación, lo que se encuentra es el pasado, que con esa atención llamada memoria, hace posible la secuencia o sucesión de sensaciones.

Como se trata de relaciones categoriales, temporales, interviene, por tanto, el interpretante en sus tres modalidades, cada una indicando un estado. Un interpretante inmediato o afectivo, un interpretante dinámico o energético y un interpretante final o lógico. Estos interpretantes se dan en el tiempo, con ello convierten las sensaciones en experiencias y éstas en acciones. Depositan cualidades, existencias y creencias o hábitos, respectivamente.

La más importante de estas modalidades prácticas es la última, es decir, la acción. Lo es, entre otras cosas, porque ésta contiene leyes, es decir, creencias, hábitos mentales. Rige, por tanto, el tiempo futuro. Éste tiempo no es, entonces, producto de una recuperación de la sensación o resultado de una experiencia, no lo es porque en ambas temporalidades, pasadas y presentes lo que hay es perturbación, incertidumbre, es más bien producto de una continuidad dada por la significación. Ésta surge como una necesidad que al mismo tiempo rescata la sensación, pero sólo la semejanza de ésta, guarda la sustitución de ella en la experiencia y la mantiene para el reconocimiento de lo que vendrá como algo conocido.

Este algo conocido, que Peirce, me parece, da el nombre de creencia es lo que hace posible la acción. Pero, ¿qué tipo de conocimiento es el que se juega en la creencia? Para ser un conocimiento total, definitivo, el tiempo no tiene que estar en movimiento, la idea misma de continuidad no es real, es un efecto de creencia. Entonces, se trata de un conocimiento hipotético, conjetural. Por esa razón podemos concluir que actuar es pensar y ello presupone pasar de una temporalidad pasada, a una presente e instalarnos en una temporalidad futuro, presupone, también, mirar a los signos en sus relaciones lógicas, proposicionales y mirar con atención ésta unión entre el predicado y el sujeto a través del verbo.

Notas:

[23] Esta forma de definir la semiótica está presente en varios momentos de su itinerario. Lo mismo lo encontramos en un trabajo temprano de Peirce: Una nueva lista de categorías, 1867, hasta La petición a la Institución Carnegie, 1902. Concebir la semiótica como un modo de nombrar a la lógica es absolutamente relevante, pero se trata de una lógica inédita, una lógica que se pregunta por la génesis de la proposición y por la implicación temporal, relacional y afectiva de ésta. En términos esquemáticos rescata la relación sujeto, verbo y predicado y señala a este último como una dimensión ajena al sujeto conectado a éste por el verbo. También rescata distintas maneras de inscribir las proposiciones y sus relaciones, por un lado con el rema o término, por otro lado, en el argumento. Con ello, establece una elaboración compleja de relaciones que se suceden hasta constituir un movimiento en eso que se denomina semiosis.

[24] Esta pluralidad de los signos, de los objetos y de los interpretantes, es clara cuando se reconoce en ellos el carácter temporal, de aparición de los mismos, de transformación y al mismo tiempo sucesión hasta cobrar un forma, que si bien no será permanente, permitirá el conocimiento de éstos. Este carácter plural, en el primero, en el signo aparece bajo la siguiente relación: cualisigno, sinsigno, legisigno. En el objeto: icono, índice y símbolo y en el interpretante: rema, dicente y argumento. Pero también se reconocerá el carácter plural de los signos en su triple relación de éstos. El caso, quizá más claro es el del interpretante: interpretante inmediato, interpretante dinámico e interpretante final o lógico.

[25] Mier, 2001, p. 87. Raymundo Mier es quien de forma permanente ha insistido en la dimensión temporal de los signos, su calidad afectiva, su relación, así como su sucesión. Es Mier quien ha puesto el camino, casi inexplorado, para interpretar así la semiótica, esto es, sobre una dimensión temporal y con ello revitaliza la semiótica de Peirce. Véase, en especial, Mier, Raymundo, "Tiempo, incertidumbre y afección. Apuntes sobre las concepciones del tiempo en Ch. S. Peirce", en Tópicos del Seminario, México, SES, 2006.

[26] La nueva tradición que sitúa una nueva modalidad de la epistemología y de la lógica y con ello de la semiótica esta presente de forma clara en el siglo XVIII. Es en este siglo donde se suscitan estos cambios y no sólo es Kant quien participa de esta transformación. También está la participación no menos importante de Locke, Berkeley, Hume, Reid o bien Condillac y también del propio Rousseau. En especial, el tratamiento en el siglo XVIII es claro en su énfasis sobre las sensaciones y los afectos que éstas suscitan.

[27] Peirce, Ch. S., Escritos filosóficos. Vol. I. México, El Colegio de Michoacán,

[28] Mauricio Beuchot y John Deely señalan esta definción triádica del signo en Peirce presente en los escolásticos, en especial en Fonseca, Poinsot y Escoto. Escriben: "Uno de los modos en que Peirce definió el signo fue el siguiente: "Un signo, o representamen, es algo que está para alguien por algo en algún sentido o capacidad." Por estar "para alguien" el signo se refiere al sistema cognitivo de un ser humano, a la mente humana, al pensamiento humano. Y estar "por algo," en la expresión de Peirce, corresponde a la expresión escolástica "stare pro," que no es nada menos que representar, es decir, ser el vicario de algo. En esta instancia, la definición de Peirce es muy similar a la definición de Scoto, quien dice: "Significar algo es representar algo al entendimiento."

[29] Este influjo está dado por Locke, Hume, Kant, Reid, quizá Condillac, entre otros.

[30] Esta dimensión temporal de los signos se encuentra también presente desde un "Nueva lista de categorías" hasta sus escritos sobre pragmatismo: "Qué es el pragmatismo" y "Pragmatismo", así como su correspondencia con Lady Welby. No es extraño que esta dimensión temporal recorra su itinerario, pues la idea de tiempo está presente en las categorías mismas.

[31] Peirce, Ch. S., La ley de la mente, en línea: www.unav.es/gep.

[32] Peirce, Ch. S., La ley de la mente, en línea: www.unav.es/gep.

[33] Véase, Peirce, Ch. S, "Lecciones de la historia de la filosofía", en Escritos filosóficos, México, El colegio de Michoacán, 1997, p. 34. En este mismo texto Peirce escribe: "Tenemos un estado de conciencia de dos caras, de esfuerzo y resistencia,

que me parece llegar tolerablemente cerca de un sentido puro de actualidad. En general, pienso que tenemos aquí un modo de ser de una cosa que consiste en cómo es un segundo objeto. Lo llamo alteridad (secondness)". Más adelante sostiene: "El modo de ser de una rojez antes de que existiera cualquier cosa roja en el universo, era sin embargo una posibilidad cualitativamente positiva y sui generis. A eso llamo primeridad" finalmente el tercer estado lo describe con estas palabras: "Ese modo de ser que consiste (valga la palabra) en que hechos futuros de alteridad asuman un carácter general determinado, lo llamo terceridad". pp. 35-36.

[34] Peirce, Ch. S, "Lecciones de la historia de la filosofía", en Escritos filosóficos, México, El colegio de Michoacán, 1997, pp. 37-38.

[35] Peirce, Ch. S, "Lecciones de la historia de la filosofía", en Escritos filosóficos, México, El colegio de Michoacán, 1997, p. 45.

[36] Ahora bien, —se pregunta Peirce— ¿qué es Lógica? Señalé anteriormente que es bastante indiferente si se la considera como teniendo que ver con el pensamiento o con el lenguaje, la envoltura del pensamiento, ya que el pensamiento, como una cebolla, no está compuesto de nada sino de envolturas. Eso me llevó a pensar que la lógica tiene que ver con alguna clase de signos. Pero, había observado que la división útil más frecuente de los signos es a través de una tricotomía en, primero, Probabilidades [Likenesses] o, como prefiero decir, Iconos, que sirven para representar a sus objetos sólo en tanto que se parecen a ellos en sí mismos; en segundo lugar, Índices, que representan a sus objetos independientemente de cualquier parecido con ellos, sólo por virtud de conexiones reales con ellos, y en tercer lugar Símbolos, que representan a sus objetos independientemente tanto de algún parecido como de alguna conexión real, porque disposiciones o hábitos facticios de sus intérpretes aseguran que sean comprendidos de ese modo. Los Iconos son los únicos signos últimos posibles, de cualidades sensuales y, por supuesto, de sentimientos en general. Peirce, Ch. S., "Un esbozo de crítica lógica". En Línea. Traducción castellana de Sara F. Barrena (2002). En www.unaves/gep/.

[37] Peirce, Ch. S, "Notas sobre la filosofía científica", en Escritos filosóficos, México, El colegio de Michoacán, 1997, p. 93.

[38] Peirce, Ch. S, "Notas sobre la filosofía científica", en Escritos filosóficos, México, El colegio de Michoacán, 1997, p. 94.

[39] Estas consecuencias son prácticas, tenemos antes consecuencias de la razón o de la conciencia entre ellas la del falibilismo y la del sinequismo que señala la existencia de la continuidad. Pero aquí no nos detendremos en esto último.

La interminable resignificación del suceso artístico

Sofía Rodríguez Fernández
Escuela Nacional de Antropología e Historia

Desarrollo

Para hacer esta presentación, me baso fundamentalmente en el trabajo de Nicole Everaert-Desmedt y en mi propia experiencia como artista. Nicole, partiendo de las categorías de Peirce, propone, con una maravillosa claridad, un modelo explicativo de la comunicación artística. Nos dice Nicole:

"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.""
> (Everaert-Desmondt 2001 p. 29)

Cuando escuché por primera vez a Nicole, me invadió un sentimiento de gratitud, por fin alguien me explicaba, el sentido de todo aquello que había permanecido en silencio cada día mientras trabajaba. Eso que parecía un absoluto misterio y que podía ser torturador, era, finalmente, una parte natural del proceso. En las escuelas de arte, nadie te enseña, cómo enfrentar ese desconcierto, ese caer en un pozo, esa incertidumbre a la que uno se lanza sin mapa ni brújula, cuando entra en el proceso de creación. ¿Cómo se concibe una obra de arte? ¿Qué es lo que se busca? ¿Dónde se busca? ¿Es un medio de expresión personal? ¿Un reflejo del genio particular? ¿Quién lo decide? ¿Qué es lo que un artista está haciendo en términos comunicativos?

El pensamiento humano es simbólico, el ser humano vive en un universo de signos que estructuran su conciencia y su percepción. A través de éste universo de signos, construimos una representación de la realidad, que tiene el sello de las circunstancias espacio-temporales y los códigos culturales compartidos. Entonces, existe un código y una realidad percibida a través de ése código, una realidad filtrada por medio de ese simbolismo, que nos permite ver esa realidad, aunque sea parcialmente, pero es lo único que tenemos. El artista, intuye que hay algo más, intuye que hay más caminos que el que le presenta el simbolismo existente, e intenta buscarlos. Se rebela a que con una palmada en la espalda, le digan: "acéptalo, así es la vida". El artista busca más allá de lo evidente, busca otra lógica, y no puede encontrarla en los códigos existentes, porque éstos le dicen: "eres un loco, no hay más".

Los códigos existentes le recuerdan: un soneto tiene catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos, no mezcles colores opuestos en una pintura, un orinal, no puede ser arte, ¡por favor! Pero el artista tiene fe, tiene una fe comparable a la de un místico, porque confía en que tiene que buscar del otro lado del velo, donde no hay ninguna certeza, donde no existe algo como la objetividad, ni reglas ni leyes. Sabe que tiene que salir, arriesgarse y traer alimento sagrado, porque si no, tal vez todos mueran de hambre, no sólo él. El artista sabe que ese momento es lo más importante, y que siempre regresará con algo, aunque a veces sea muy difícil dar el siguiente paso: hacer una traducción legible de los hallazgos. El simbolismo le permite captar la totalidad, distinguiéndolo de lo real. Esta primeridad, al ser filtrada por el simbolismo, permite el descubrimiento de otra porción de lo real. El simbolismo recupera parte de la totalidad, en un proceso continuo de sustitución de los códigos.

El artista sabe que del otro lado, se le habla con otras imágenes, con otros sonidos, de una manera que ni él mismo entiende y que eso tendrá que codificarlo, escribirlo, dibujarlo, cantarlo o bailarlo, cocinarlo de alguna forma que conserve algo de su esplendor original. Para eso, creará un nuevo código, ahí donde no existe. Tendrá que plasmarlo de alguna manera que sea entendible, aunque sólo sea para sí mismo y. . . sí, lo siento, tendrá que hacer esto una y otra vez, por el resto de su vida, porque si existe una adicción verdaderamente incurable, es ésta. En la poesía, las palabras parecen ser dictadas, desde otro lado. Conozco muchos poetas, que afirman que no saben qué están escribiendo, ni de dónde viene, ya que el poema les viene como una cascada, o como dice mi buen amigo Max Rojas, como un diluvio universal. Al pintar, las imágenes, la manera de presentarlas, los colores, las texturas, etc., van surgiendo en un extenuante ejercicio por hacerse a un lado para dejar espacio a lo que sea que está pintando.

El artista es entonces, un verdadero creyente, cree, en lo inefable, que viene a ser, la totalidad, la primeridad. Una primeridad que se construye y reconstruye incesantemente en nuestra percepción, donde los antiguos códigos son remplazados a una cada vez mayor velocidad, tan rápidamente como nuestra percepción de lo real, de la segundidad, cambia también. Estos códigos, establecen la terceridad, la categoría del orden simbólico.

Si tenemos claro este esquema, podemos permanecer lo suficientemente abiertos como para aceptar que nuestra percepción de lo real, no es un espacio cerrado, acotado o fijo. Que lo más cercano a lo real que tenemos, son esos momentos en que buscamos el acceso a la totalidad, desnudos, es decir sin los antiguos códigos, sabiendo que la temporalidad de éstos no puede detenernos porque estamos accediendo a la eternidad, fuera del tiempo.

Cuando se regresa de ese viaje, se encuentra con la dificultad de volver inteligible todo aquello. Al trabajar con los hallazgos, una se puede encontrar bastante perdida, todo parece un caos, la fe con la que en un primer momento nos lanzamos sin capa al vacío, flaquea de forma terriblemente aparatosa. Se puede sucumbir al desánimo, por eso, a veces, cuando algo nos funciona, preferimos no salir de ahí, de la conocida "formulita" ya probada. Calma, no hay de qué preocuparse, la sensación de tirarse sin paracaídas genera una irresistible adicción, así que sigamos confiando en que nuestra percepción de lo real avance. Confiemos en que suceda, como explica Nicole, la comunicación artística, es decir: la segundidad, donde la primeridad se infiltra en la *terceridad*.

La obra de arte es un medio para acceder a la primeridad. A veces se olvida éste suceso, y se ve a la obra de arte como un fin en sí mismo. Por supuesto que la obra de arte materializada, comienza a desenvolverse dentro de los códigos de la época, y en ésta, puede entrar en una complicada madeja de cálculos mercadotécnicos, políticos, bursátiles y hasta pasionales. Sin embargo, yo estoy convencida, que como expresión (aunque imperfecta) de lo inefable, la obra de arte siempre va a tener una repercusión en nuestra temporalidad, en nuestra percepción consciente, aún de manera secreta. Ya decía Octavio Paz que cuando dos se besan, el mundo cambia, y lo mismo puede decirse del arte, tanto si se exhibe en el museo Guggenheim, como si se encuentra en un modesto bazar, aún si se encuentra en el ático, su creación, su salida a la luz, pudo desplazar varios códigos de lo conocido, aunque no haya sido anunciada con bombos y platillos. Como seres de energía que somos, el acceso a la primeridad, genera movimientos insospechados, inadvertidos, muchas veces, por nuestra percepción inmediata. Un beso siempre es un beso.

¿Cuántas veces un mismo invento surge al mismo tiempo en regiones apartadas del planeta? Estamos en verdad unidos, por una imperceptible (y a veces no tanto), red de conciencia. Todos somos lo inefable, esa red que se conoce a sí misma a través de éstos viajes a la *primeridad*.

Quiero presentar algunos proyectos personales donde, como siempre, si el modelo peirciano que Nicole propone, me ha resultado esclarecedor.

Primera Forma, un proyecto iniciado en el 2002. Como poeta y pintora, lo concibo como un proyecto de largo aliento donde la forma dialoga consigo misma a través de dos procesos diferentes: uno pictórico y otro poético. Cuando la forma se expresa en palabras, yo escribo, cuando la imagen llega, yo pinto, y en ése diálogo, la forma intenta que yo comprenda varias cosas por ejemplo: el movimiento que está íntimamente vinculado a su creación, su forma geométrica esencial, el color como su propia vibración, y otros fragmentos difíciles de traducir en palabras que permanecen como unas primeras puertas y ventanas hacia ese salto cuántico que tiene que ver con nuestro acceso a la primeridad. En éste proyecto, me di cuenta que tenía dos herramientas para transmutar los códigos, dos lenguajes, que uno no podía traducir lo que decía el otro, sino que cada uno me presentaba una parte una pieza de un rompecabezas que me estaba abriendo, me estaba cambiando los códigos, y verdaderamente te puedes sentir perdido sin los viejos códigos, pero el requisito para el viaje, el boleto de entrada, es dejar las viejas certezas antes de entrar y permanecer en el proceso como un suceso siempre abierto, que no está finalmente explicado, que no puede serlo, porque siempre está creciendo. Aquí algunos fragmentos visuales y poéticos de Primera Forma.

La palabra no lo puede explicar
y esto es fácil de decir
pero la forma
puede saberlo:
es lo contenido,
el vacío
la posibilidad de volar
el triunfo del azul
la caída de un ala
en el profundo sueño
de los vivos
o la palabra dicha por la forma
del labio
de los muertos.

Es mejor el desdén
que el trabajo de construcción:
hacer un barco
revisar que no haya
ningún error
y echarlo a podrir.

La sombra se abre paso
entre los muros de la forma,
nada hay más inestable
ni más sólido.
La tristeza exhalada
por lo terminado
que se hizo forma,
pero se hizo, poderoso
límite.

Lo que piensa
la memoria,
un lenguaje,
todo está tan lejos,
tampoco el presente nos preocupa.

Los sentimientos giran
alrededor de una hoguera
que se precipita sobre sí misma
para volverse sombra
infinita de la forma.

Para leer y mirar, proyecto donde la idea de El libro, se me presenta como un símbolo, una secuencia de momentos con una significación, con un sentido, algo que va más allá de la forma tridimensional de un libro: una serie de cuadernillos El acto poético nos sorprende, es transensorial, está atravesado por experiencias sensibles. Fluye, se lee, se vuelve información, se vuelve libro. Un libro puede ser un cuadro (escrito con luz), una mesa preparada para comer, nuestro clóset (sí, con todas esas cajas y polvo acumulados), el interior de un refrigerador, una caja de primeros auxilios o la vitrina de una joyería. Incluso tú y yo, somos libros vivos, donde el cuerpo-espíritu ha escrito una historia peculiar.

La idea que anima a un libro, rebasa su forma habitual. En su lectura, está la promesa de un secreto por develar. El acto poético intrínseco a él, nos lleva fuera, nos hace viajar y nos confirma que un libro, es también todos los libros, todas las preguntas, la memoria de lo que debemos recordar, todo el olvido que necesitamos para renovarnos, lo que nunca termina, un nuevo principio que contiene el universo. El arte se alimenta de esa idea, la vida también. . Los cuadros y los poemas se leen desde una cierta mirada y se *miran* desde una cierta lectura.

Aquí algunos fragmentos e imágenes.

Para poder encontrarte
fue necesario parar al tiempo,
fluir,
saber que estoy a salvo,
sin una palabra de mas o de menos,
en el ritmo preciso
donde las cosas se precipitan a mí
donde vivir es deslizarse,
siempre
a un lugar designado

por el instinto.
¿Será posible escribir como un río,
como el viento
como la tierra misma?
Abrir profundidades
guardar misterios
¿Podrán las palabras guardar misterios como una estrella?
¿Podrán ser materia que nos alimente
nos devuelva la vida,
nos devuelva también la muerte arrebatada
a nosotros
a nuestros muertos?

¿Podrán las palabras aún conmovernos?
Llevar en la vibración de una ola
nuestro viaje por el mundo.
¿Podrán hablar de recuerdos y besos
de un verano extraviado?
De la insuperable obligación de pureza
que tienen las cosas pintadas
por pies y manos.

Ventanas que nos miran los cuadros
ventanas por las que miramos
entre una cosa y otra
la respiración del amor
el instinto
infinito círculo de cuatro lados,
eternidad del instante.

¿Pueden las palabras desatar al instinto?
Hacer del tiempo un reflejo variable
hablar primero del fuego
correr a gran velocidad
abrazar lo mas distante
¿Podré pintar un cuadro que no me mire,
un cuadro que sea ventana
ventana y no espejo,
un cuadro para mirar afuera?

Caminos de cangrejo
trazados en la arena,
como rastro de la revelación,
presente continuo
de esta muerte expuesta
que exige escribir el mismo libro
una eterna refutación de lo posible,
un derrumbe sin fin de incontables volúmenes
arrojados al río,
para colmar la humedad de las piedras,
donde puedo leer
de qué estoy hecha,
un fragmento,
instante que se desdobla
en cada línea
dirigida a mí.

Con Jesús Torres Kato, un pintor al que admiro mucho y un gran amigo desde hace 30 años, estoy en un proyecto que, me ha dejado muchas enseñanzas y lo sigue haciendo. Nos propusimos hacer una obra conjunta. Jugamos a iniciar cada uno cuatro lienzos y a intercambiarlos las veces que consideráramos necesarias. Cada nueva entrega era como dejar a un hijo en el extranjero, mejor aún, en otro planeta y volverlo a ver 10 años después. Los hijos cambiaron, de una manera sorprendente e inevitablemente se confundieron, ya no fueron tuyos o míos, sino nuestros.

Diría que estar trabajando con él en esto, ha sido acceder la parte más íntima de una persona: su porción personal de primeridad. Anteriormente usé la analogía de aventarse desnudo sin paracaídas. Al trabajar juntos, puedo decir que el salto fue igual, sin paracaídas, pero desde su desnudez.

Comenzar una y otra vez desde su-nuestra materialización artística de la totalidad, me entregó, algo diferente a lo que Nicole menciona como las dos vertientes de la comunicación artística: la creación de la obra y la recepción-interpretación. Nuestra conciencia, condicionada desde la polaridad: Arte y Ciencia, cielo-infierno, oriente-occidente, etc., ha dominado nuestro pensamiento, nuestro conocimiento, ha condicionado nuestra percepción, y nos ha dejado un regusto amargo. ¿Qué somos finalmente? ¿Una larga enumeración de polaridades que se enfrentan sin sentido?

Jugando, me encontré de pronto en la superación de ésta polaridad, no era una creadora ni una interpretante, era ambas cosas a la vez, y desde ésta posición privilegiada, que llamaré "el testigo" iniciaba de nuevo el proceso de materialización de la primeridad. Accedía, sin cuestionar, sin juzgar, a través del código de alguien más, de su porción de eternidad, a una nueva búsqueda de lo posible.

En éste proceso, que apenas ha empezado, varias cosas se quedaron en el camino. Una de ellas, que mencioné antes, la concepción de tuyo y mío, fue reemplazada por "nuestro" y no es tan fácil como parece. Las antiguas certezas como: "ya está terminado" o "no está terminado", no son concluyentes. Durante éste trabajo, nos hemos conformado con decir que tanto la obra como nosotros, estamos transmutando. Respetamos el deseo de cualquiera de los dos, de que determinada obra esté ya terminada, pero re-trabajándola en algún tipo de mutación que deja el antiguo soporte como un peso inservible y se abre paso no sólo en otro soporte sino también en otro lenguaje, como el poético.

Nos dice Nicole: "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"(Everaert-Desmedt 2001 p.36). Irrupción inesperada de fuerzas que, en el caso de éste trabajo conjunto, son entregadas al otro de manera continua, en la confianza, en la seguridad de que "ese primero que Peirce calificaba de presente, inmediato, freso, nuevo, inicial, espontáneo, libre, vivo, consciente y evanescente" (Everaert-Desmedt 2001 p.37), se materializa a través de nosotros, se entreteje. Los resultados de nuestra búsqueda se rompen `con cada entrega, una y otra vez, en esta búsqueda incesante del nuevo significado.

Me interesa el arte como propiciatorio de estados alterados de conciencia que nos acercan al conocimiento de nuestra multidimensionalidad. Cuando uno ve el techo de la capilla sixtina, o escucha a Bach, puede tener la certeza de que el espíritu que animó esas obras es eterno e infinito.

El arte es una manera de adquirir conocimiento. Para trascender los códigos conocidos, tenemos que ver más allá del velo. El arte abre esas capacidades de conexión con otros estados de conciencia, que facilitan la entrada y la apertura al conocimiento que llega en nuevos códigos, de manera visual, auditiva, por medio del tacto, del gusto o de otro tipo de percepciones aun no clasificamos, dentro de potenciales que apenas vislumbramos y a los cuales accedemos dejando atrás los antiguos esquemas y concepciones, no sólo del arte, sino del mundo, de la totalidad, de esa primeridad a la que nos acercamos más en cada intento.

Bibliografía:

Beuchot, Mauricio, Elementos de semiótica, México, UNAM, 1979.

Everaert-Desmedt, Nicole, Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce, Liège, Mardaga, 1990.

Everaert-Desmedt, Nicole, "Magritte: De lo banal al misterio", en: Imagen, Signo y Símbolo, María Noel Lapoujade (coordinadora), Facultad de filosofía y letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2000.

Everaert-Desmedt, Nicole, "La comunicación artística: subversión de las reglas y nuevo conocimiento", en: Acta poética 22,

Revista del Seminario de Poética, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, 2001.

Everaert-Desmedt, Nicole, "Une pensée plus iconique qu'une image. A propos d'une installation photographique de Humberto Chávez", en VISIO 9, 1-2 2004.

Peirce, Charles Sanders, La ciencia de la semiótica, Buenos Aires, Nueva Visión. 1974.

De la abducción y el amor en la creatividad de Peirce, a la inteligencia emocional en la creación artística, la filosofía del arte y la filosofía de la educación

María de la Luz Flores Galindo
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Este trabajo pretende establecer la tesis de que, gracias a las aportaciones de Pierce acerca de la abducción y el amor en la creatividad, es posible incorporar a la inteligencia emocional en el arte. Lo anterior tiene manifestaciones relevantes tanto para la creación artística, como para la filosofía del arte, así como también para la filosofía de la educación. Con miras a mostrar dicha tesis, presentaré cuatro secciones: en la primera, la relación entre abducción, amor y creatividad con inteligencia emocional. En esta sección se intenta demostrar cómo la abducción y el amor para la creatividad de Pierce, incorporan lo que hoy en día llamamos inteligencia emocional. La segunda sección versa acerca de la abducción y amor: inteligencia emocional en la creación artística. En esta parte, se pretende mostrar que en la creación artística se unen tanto la razón como las emociones y los sentimientos dentro del amor pierceano. En la tercera, se tratará la abducción, amor y emociones en la filosofía del arte. Aquí se dará relevancia a las nociones peirceanas anteriores, específicamente en las nociones de arte y de lo bello (sustituida por kalos). Y finalmente, se presentará lo siguiente: abducción y amor: inteligencia emocional en la filosofía de la educación. En esta sección se enfatiza el hecho de que es muy importante dar prioridad a estas nociones peirceanas dentro de la filosofía de la educación postmoderna. Veamos.

La relación entre abducción, amor y creatividad con inteligencia emocional en Charles S. Peirce

En esta sección se intenta mostrar cómo la abducción y el amor para la creatividad de Pierce, incorporan lo que hoy en día llamamos inteligencia emocional. En primer lugar, presentaremos la noción de abducción y luego, cómo se relaciona con el amor y con la inteligencia emocional. Veamos.

La abducción es un proceso previo, es preparatoria o el primer paso del razonamiento científico. La adopción de una hipótesis o una proposición que pueda llevar a la predicción de que parecen ser hechos sorprendentes se llama abducción. Peirce llama a la abducción "argumento original", ya que es, de las tres formas de razonamiento, el único tipo de argumento en el que surge una idea nueva y su justificación es que: si queremos entender las cosas, debe ser a partir de él. En este sentido, la deducción y la inducción nunca aportan información a los datos de la percepción; lo que hace que el conocimiento se presente por la vía de la abducción. (Sabeok, 1994, p.35)

La abducción es un instinto apoyado en la percepción inconsciente entre diversos aspectos del mundo. Con otras palabras, la abducción es comunicación subliminal de mensajes. También produce, según Peirce, un tipo de emoción:

> 'En un momento, se da una sensación peculiar unida al acto de pensar en la que cada uno de los predicados está implicado en el tema. En una inferencia hipotética, esta sensación compleja tan frecuente es reemplazada por una única sensación de mayor intensidad, que pertenece al acto de formular la conclusión hipotética. Ahora bien,

> sistema nervioso está excitado de manera compleja, existiendo relación entre los diferentes elementos de la excitación, el resultado es una única perturbación armoniosa que se llama emoción. De ese modo, los sonidos varios que emiten los instrumentos de una orquesta afectan al oído, y el resultado es una peculiar emoción musical, bien distinta de los propios sonidos. Esta emoción es esencialmente la misma que se produce en una inferencia hipotética, y cada inferencia hipotética supone la formación de tal emoción. Sin embargo, podemos decir que la hipótesis aporta el elemento sensual de pensamiento y la inducción el elemento habitual' (Peirce, 1878, p.387, cit. por Ibid., pp. 35-36).

Como podemos observar, la abducción, en la elaboración de una hipótesis, de acuerdo con Peirce, trae consigo una emoción. Por ejemplo, en la novela de Sir Anton Conan Doyle Misterio del Valle de Boscombe, Watson nos describe las sensaciones de Sherlock Holmes en el momento en que realiza una abducción: "Su rostro se acaloraba y ensombrecía. Contraía las cejas hasta dibujar con ellas dos líneas duras y negras, por debajo de las cuales centelleaban sus ojos con destellos acerados. (. . .) Las ventanillas de su nariz parecían dilatarse con un deseo de caza." (Ibid.)

Por lo tanto, cuando elaboramos una abducción, experimentamos una emoción. Pero, ¿qué es una emoción? El Oxford English Dictionary define la emoción como "cualquier agitación y trastorno mental vehemente o excitado" (Goleman, 2007, pp.331-332). Una mejor definición, para nuestros intereses de inteligencia emocional, es la de Daniel Goleman:

> Utilizo el término emoción para referirme a un sentimiento y sus pensamientos característicos, a estados psicológicos y biológicos y a una variedad con sus combinaciones, variables, mutaciones y matices. En efecto, existen en la emoción más sutilezas de las que podemos nombrar. [. . .] los principales candidatos y algunos miembros de sus familias son: [ira, tristeza, temor, placer, amor, sorpresa, disgusto, vergüenza.]" (Ibid.)

En consecuencia, en la abducción, se presentan emociones y pensamientos. ¿Qué tipo de emoción despertará a la abducción y a la creatividad? En mi opinión, la emoción del amor. En la siguiente sección trataremos de mostrar esta última hipótesis. Veamos.

De acuerdo con Peirce, el amor es la causa de un resultado creativo. Esto se entiende a partir de la noción de amor evolutivo. Según Peirce, el universo evoluciona teleológicamente, combinando regularidad y diversidad, determinación y azar. Es así que: "Hay tres principios activos de la evolución –la variación fortuita, la necesidad mecánica y el amor creativo- de los cuales el amor es para Peirce el principio claramente superior (Peirce, 1893, pp. 6.302-306), el motor decisivo que permite combinar continuidad y novedad, pues es lo que permanece, pero permite a la vez cambios que conduzcan hacia el fin." (Barrena, 2006, p.5) Es entonces el amor lo que permite que haya evolución en el universo.

Como el ser humano forma parte del universo, entonces su acción se combina con la regularidad y espontaneidad del principio del ágape. El ágape es una preocupación por el amado, no una atracción por algo que nos falta, como eros. El ágape es amor por un ideal. Esto es lo que proporciona el impulso evolutivo, lo que hace que se siga una tendencia a formar hábitos que permiten mayor control y que acercan al ideal. (Ibid.) El ágape es muy similar a la noción de inteligencia emocional grupal. Veamos.

Goleman propone que la inteligencia emocional tiene dos categorías globales de competencia y que ambas están relacionadas a la regulación del proceso emocional. La primera es competencia personal y es conciencia de uno mismo, autorregulación y automotivación. El proceso emocional se produce a mucha velocidad, por lo que tanto la conciencia, la autorregulación y automotivación son importantes, ya que evitan que la persona responda a los estímulos emocionales antes de contemplar las

consecuencias de tal respuesta. De hecho, La inteligencia emocional implica una aguda conciencia del proceso emocional y la capacidad de regularlo de manera eficaz. (Goleman, 1995)

La segunda categoría de competencia que define la inteligencia emocional es competencia social (Goleman, 1998b). "Eso implica conciencia social (es decir, empatía) y habilidades sociales, que a su vez incluyen la capacidad para etiquetar y reconocer las emociones, necesidades y preocupaciones de los demás, y la capacidad para ayudar a los demás a regular sus emociones a fin de obtener respuestas deseables (por ejemplo, aumentar los resultados positivos y moderar los negativos." (Goleman, 1995[a])

El ágape del amor evolutivo de Peirce se asemeja a la inteligencia emocional, ya que esta última es, como el ágape, una preocupación por el otro, es solidario, no individualista. Además de que forma hábitos que permiten mayor control del individuo para sí y para los demás.

Abducción y amor en la creación artística

Según Peirce, las personas, por medio de la abducción y guiadas por el amor del ágape, aparecen como agentes activos en la evolución y pueden participar en el proceso de la creación. (Barrena, 2006) La abducción permite llegar a nuevas creaciones y el amor es aquello que hace posible la continuidad. El poder creativo tiene dos aspectos: el conocimiento y el amor.

Según Peirce, La filosofía se divide en: Lógica, ética y estética, estas ramas orientan la acción humana libre, tanto en el razonar, el obrar y buscar la belleza.

De acuerdo con Peirce, la estética es el fundamento de la ética y de la ciencia, ya que establece el fin último, el súmmum bonum aquello que es admirable por sí mismo, sin ninguna razón ulterior para desearlo, y que debe presidir nuestra vida en todos los ámbitos (Peirce, 1903[a], p.25). Esto es lo que Peirce llama razonabilidad y que es el fin para lo que todo ha sido creado. La estética establece que la razonabilidad ha de encarnarse a través de las acciones y los sentimientos, es decir, hacerlos razonables.

El arte, según Peirce, tiene la capacidad de captar y expresar las cualidades del sentimiento. Por lo que el artista tiene la capacidad de captar y expresar lo inexpresable. La estética Peirceana tiene como fin hacer más razonable el mundo que nos rodea (Barrena, 2006)

La razonabilidad significa que hay una autorregulación del sujeto al expresar sus emociones en el arte, ya que hace expresable lo inexpresable de las emociones y sentimientos. Esto introduce racionalidad en la acción artística. Constatamos aquí que hay una suerte de doble constitución: lo racional y lo emotivo. A pesar de que en el entender común, la racionalidad queda fuera del hacer estético. Es así que, según Peirce, el arte integra ambas caras: racionalidad y emoción, vertidas en la imaginación, creatividad, inteligencia emocional e intuitiva. Por esta razón, la razonabilidad implica una inteligencia emocional.

Y es que la inteligencia emocional se refiere a la capacidad de sentir, entender, controlar y modificar estados emocionales en nosotros mismos y en los demás. La inteligencia emocional es muy cercana a la razonabilidad, aunque tiene que ver más con el control de las emociones:

> Pero existe una base fisiológica que explica la mejor disposición de determinadas personas a controlar su impulsividad. Se trata de un mecanismo neuronal que implica a dos zonas importantes del cerebro y a las conexiones que se establecen

> entre ellas, estamos hablando, por una parte, de las amígdalas, que son los centinelas que sin descanso aseguran la inteligencia física del organismo, y por otra, de los lóbulos frontales, que son la sede de la memoria operativa, del pensamiento complejo, de la intuición creativa y de la planificación a largo plazo. (Villalonga, 2005, p.66)

En la inteligencia emocional, intervienen, por supuesto, las emociones y la racionalidad, fisiológicamente hablando, actúan las amígdalas y así como los lóbulos frontales. Aunque aquí se trata de controlar las emociones. Es importante señalar que, de acuerdo con la teoría de la inteligencia emocional, "Cuando nos encontramos calmados, es decir, ausentes de cualquier tipo de amenaza, la memoria operativa actúa de forma óptima y se dan las mejores condiciones para la productividad, originalidad, creatividad, etc." (. . .)" (Loc.cit)

Justamente, como ya lo hemos mencionado, el amor es la causa de un resultado creativo. Esto se entiende a partir de la noción de amor evolutivo y éste se encuentra si nos guiamos con base en la razonabilidad:

> El análisis lógico muestra que la razonabilidad consiste en la asociación, la asimilación y la generalización, la reunión de elementos de un todo orgánico: que son maneras diversas de considerar lo que esencialmente es la misma cosa. En la esfera emocional esta tendencia a la unión aparece como Amor, de forma que la ley del Amor y la ley de la Razón son completamente una. (Peirce, 1900, p.1) [40]

La razonabilidad, por otra parte, traducida a la inteligencia emocional, correspondería al estado de "flow". Pues bien, el concepto de flow es el estado en que las personas se encuentran tan involucradas en la tarea que no les importa lo demás; es muy placentera la experiencia, por lo que se podrá repetir muchas veces, aunque tenga un coste elevado, por el puro placer de hacerla. En dicho estado, la excelencia se produce sin el menor esfuerzo. (Villanova, 2005, p.78) Así, por ejemplo, una bailarina describe este estado cuando está entregada a la danza y su rendimiento es ópitmo:

> 'Te sientes totalmente concentrada. La mente no divaga, no piensa en otras cosas; estás totalmente involucrada en lo que haces. . . La energía fluye muy suavemente. Te sientes relajada, cómoda y llena de energía.' (Csikszentmilhalyi, 1998, p.89, cit. por Loc.cit)

Y es que, para entrar en el estado de flow, se debe de enfocar intencionadamente la atención sobre la tarea que se esté llevando a cabo; la esencia de flow es la concentración. Ahora bien, el primer paso necesario para calmarse y concentrarse en la tarea necesita de un esfuerzo y disciplina, pero una vez dado este paso, funciona por sí solo, liberando al sujeto de la inquietud emocional y permitiéndole afrontar la tarea sin el menor esfuerzo; aunque otra forma de entrar en flow es empezar una tarea con la que el sujeto está familiarizado, pero de un nivel más elevado. (Villanova, 2005, p.80)

Lo anterior tiene gran relevancia tanto en la filosofía del arte, en la filosofía de la educación y en la filosofía de la ciencia; pues, como podemos observar, es la razón y el amor lo que da origen a la creatividad, que, como vimos en la primera sección, surge de la abducción. Esto tiene relevancia para pensar en una unidad de la ciencia con las emociones, pues, como sabemos, el cientismo moderno, junto con el positivismo lógico, excluyeron cualquier forma de emoción dentro de la esfera científica. En esta época de caos, urge, pues, concebir una racionalidad no sólo lógica, sino emotiva. Y esto, por supuesto, tiene implicaciones para la filosofía del arte como para la filosofía de la educación. Veamos.

Abducción y amor en la filosofía del arte

En la teoría del arte se discuten los criterios para decidir qué es y qué no es una obra de arte. Esta idea nos lleva a la dinámica histórica del fenómeno. Se entiende clásicamente que el arte se desarrolla a través de los llamados estilos. En arte, por otro lado, la reflexión tiene que ver con los productos del arte: obras de arte y en cómo éstas se han ido fundiendo con la acción. También hay una ineludible dimensión axiológica: valores como la verdad, la moral y la belleza. Asimismo, la filosofía del arte trata la cuestión acerca de lo universal o lo particular en el arte, y se discuten conceptos como el de representación y metáfora. (Marcos, 2006, pp.713-714). Aquí mencionaremos exclusivamente en la reflexión acerca de la obra de arte a partir de la abducción peirceana y acerca del valor de la belleza. Veamos.

En un estudio metateórico del arte, es decir, reflexionando sobre la obra de arte, de acuerdo con Peirce, tenemos que, en la producción de una obra de arte suceden los siguientes pasos: en primer lugar, el artista experimenta una turbación ocasionada no por un hecho, sino por una emoción, se encuentra sumergido en la primeridad, esto es, un caos de cualidades de emociones. (Peirce, 1896[41] , p.19, cit. por Everaert-Desmedt, 2008)

La producción de la obra artística comienza por la abducción y ésta consiste en plantear un problema y dejar venir cualidades de sentimiento, intentar captarlas, pensarlas. Luego, el artista va forma a su hipótesis en la obra, es decir, proyecta las cualidades de las emociones dándoles forma, fijándolas en un objeto. Así, ya fijadas, la obra de arte ya es en sí misma un referente. Una vez que está el objeto hecho, el artista crea su propia idea de la obra, revisa si su hipótesis fue probada en dicha obra. Una vez que ha pasado por la inducción, revisión de la hipótesis, entonces se ve si la obra es autoadecuada, es decir, cuando se presenta como emociones razonables, con otras palabras, cuando se vuelve inteligible la emotividad vertida en ella. (Peirce, 1978 cit. por Ibid.)

Respecto de la belleza, para Peirce, no es necesario que una obra de arte sea bella en un sentido tradicional. Peirce tiene una concepción diferente acerca de lo bello, pues reemplaza la noción de belleza por el término griego "kalos", esto es, lo admirable por sí mismo. Lo admirable, en sí mismo, según Peirce, corresponde a la presentación de una emoción razonable: 'No veo cómo se puede tener un ideal de lo admirable más satisfactorio que el desarrollo de la Razón así entendida (como la encarnación de posibilidades que evoluciona de manera creativa)' (Peirce, 1903b, p.336 cit. por Ibid.)

Como podemos observar, el kalos, lo admirable, que es el ideal artístico, y no lo bello, es la presentación de una emoción razonable, o el desarrollo de la razonabilidad. Esto tiene repercusiones de gran importancia, pues, dentro de la filosofía del arte, como ideal artístico, en el kalos, deben de entrar, necesariamente, los productos científicos, pues, la ciencia, procede de igual manera que el arte, de hecho, el método científico es muy similar al arte respecto de los pasos científicos y esto, además, tiene semejanzas cognitivas en ambos campos del saber humano. Veamos.

La ciencia, según Peirce, tiene cuatro pasos: en primer lugar, aparece un asombro, que es un estado de ánimo que perturba el estado de una creencia. Esto corresponde a un hecho que no se puede explicar dentro de la ciencia normal. Entonces ocurre un segundo paso: la abducción, que es una hipótesis extraída de la imaginación para explicar el hecho sorprendente. En el tercer paso, aparece la deducción, pues el científico saca de la hipótesis las consecuencias necesarias que serán puestas a prueba. Finalmente, en el cuarto paso, mediante la inducción, a partir de cierto número de pruebas positivas, el científico concluye que los resultados comprueban la hipótesis, aunque sea de manera provisional. (Ibid.)

En consecuencia, dentro del ideal artístico, necesariamente deben de entrar tanto el arte como la ciencia. Esto, por supuesto, entra en contradicción con las tesis tradicionales de separación entre ciencia y arte.

Que el ideal artístico esté basado en el kalos, además, tiene fuertes implicaciones dentro de la inteligencia emocional, pues, nuevamente introduce el tema de que la emoción y el pensamiento es fundamental para la construcción artística y científica, o más bien, para el desarrollo de la creación artística (porque entran a formar parte de dicha creación artística tanto la ciencia como el arte).

Lo anterior tiene también otras implicaciones de inteligencia emocional, pues, la mente emocional y la mente racional constituyen dos capacidades independientes, pensar y sentir, que dependen de circuitos neuronales distintos, y aunque se encuentren estrechamente interrelacionados, actúan de forma distinta, y llegan a complementarse para construir nuestra vida mental: "Aunque prácticamente sólo seamos conscientes de lo que procesa nuestra mente racional, y parezca una contradicción, el pensamiento y el sentimiento se encuentran inexorablemente unidos. Como consecuencia de ello, se despiertan sentimientos sobre todo aquello que seamos capaces de pensar, recordar o imaginar." (Villanova, 2005, p.48)

Por lo tanto, una educación basada en la creación artística o en la creación científica, ayuda a fortalecer la interrelación entre emociones y pensamientos, por lo que se facilitaría el control y dominio de las emociones en el tipo de personas artistas o científicos. Así pues, como educadores, debemos de fomentar la práctica de la abducción, tanto en el arte, como en la ciencia, y digo de la abducción porque, básicamente a esta noción no se le ha tomado en serio dentro de los criterios de la filosofía de la ciencia clásica o en la nueva filosofía de la ciencia. Urge, pues, una reivindicación de la abducción.

Filosofía de la educación

La abducción y el amor en la filosofía de la educación cobra básicamente dos manifestaciones: en la comprensión y en la manera de enseñar para la creatividad. Veamos la primera.

Si tomamos en serio el agápe peirceano y lo aplicamos en la educación, tenemos que éste es de vital importancia para la comprensión y para el desarrollo de la inteligencia emocional. Esto es fácil de entender si lo comparamos con su equivalente cristiano: caridad.

Y es que, el ágape de la razonabilidad, además, corresponde al caritas de San Agustín: "la traducción latina del Nuevo Testamento griego acertó a acomodar los tres términos griegos para amor –eros, storgé, agápe- con los correspondientes latinos: amor, dialectio, caritas. (…) San Agustín usa amor para designar el deseo y el anhelo, dialectio para designar el amor a uno mismo y al prójimo; y caritas para designar el amor a Dios y al 'bien supremo'" (Arendt, 2001, p.61)

Que el ágape de Peirce corresponda al caritas de San Agustín es relevante para la filosofía de la educación, ya que, para San Agustín, cualquier ciencia tiene tres fundamentos: fe, esperanza y amor. De ahí se sigue que, por mucho que se sigan reglas, lo que permite entender pasajes oscuros debe venir de Dios. Por lo tanto, todo depende de la disposición espiritual del intérprete, y en especial, de la caritas. (Agustín, 1954, I,cap. XXXV, cit. por Grondin, 2002)

Recordemos que para Peirce, la fuente de la creatividad emana del amor, esto es, del ágape. Sólo con amor se puede comprender y crear. El ágape es solidario y comunitario, a diferencia de eros, que sólo es deseo. Esto nos recuerda también la diferencia que hace San Agustín entre cupiditas y caritas. El primero es el deseo, anhelo carnal; mientras que caritas es el amor por el bien supremo. No es lo mismo estar en cupiditas que en caritas: todos escuchan la palabra de Dios, pero pocos saben escucharla. Asimismo, esta idea nos remite a la existencia auténtica e inauténtica de Heidegger en El ser y el tiempo. La existencia inauténtica

retoma los contenidos de la tradición tal y como se dan, no los cuestiona, mientras que la existencia auténtica trata de comprender de dónde provienen dichos contenidos.

Pues bien, Charles Peirce ya había escrito algo relacionado con los contenidos de los contenidos de la tradición, acerca de cómo se fijan los contenidos de la tradición en las creencias; lo interesante es que Peirce no sólo apela a la racionalidad lógica, sino que también toma en cuenta las emociones y las creencias. Por ejemplo, en La fijación de la creencia, Peirce dice:

> La creencia no nos hace actuar automáticamente, sino que nos sitúa en condiciones de actuar de determinada manera, dada cierta ocasión. La duda no tiene en lo más mínimo un tal efecto activo, sino que nos estimula a indagar hasta destruirla. Esto nos recuerda la irritación de un nervio y la acción refleja producida por ello. (Peirce, 1877)

Según Peirce, las creencias no están separadas ni de las emociones ni de las acciones. Lo interesante para la filosofía de la educación es que Peirce introduce la duda acerca de los contenidos de la tradición, dicha duda, por supuesto, se diluye utilizando el método científico; de tal manera que se hace una crítica a la tradición a partir de la lógica, pero, otro dato interesante es que introduce a la inteligencia emocional. Respecto de la innovación científica, tenemos que:

> La deducción y la inducción apuntan a formas estables de conocimiento, pero la abducción, al reconocer la incertidumbre, supone conjeturar la realidad, interrogarla. En otras palabras, Peirce plantea un proceso de razonamiento científico, en el que un conjunto de posibilidades, constituidas en forma de hipótesis, son puestas a prueba por la inducción y sus consecuencias derivadas por la deducción. (Ferreiro, 2006, pp.323-324)

Así pues, una tarea importante para el educador es la de generar situaciones en las que se puedan hacer abducciones, pues estas son el origen de las innovaciones, se trata no de ratificar la tradición, sino introducir nuevas formas de interpretar al mundo. (Ibid.)

Además de la innovación, hay otra tarea importante para el educador: introducir la inteligencia emocional, pues, como hemos visto a lo largo de este trabajo, la abducción, al producirse, contiene elementos emocionales y elementos racionales. Esto, en sí mismo, es importante para la filosofía de la educación, ya que se debe de reincorporar en todos los ámbitos educativos una formación con un carácter sano y positivo, que incluya la inteligencia emocional, tanto en la elaboración de abducciones e hipótesis científicas, lo que incorporaría la inteligencia emocional en la ciencia, pero no sólo eso, la filosofía de la educación, a través del arte, y de cualquier campo del conocimiento, debe de introducir la educación emocional en la formación de las personas; esto es imprescindible en esta época de caos, que, como se sabe, aún venimos arrastrando los prejuicios de la época moderna científica: reducir la racionalidad a la comprobación científica en el laboratorio, libre de emociones y de valores, en aras de acumular verdades y de un desarrollo tecnológico; dejando de lado aspectos éticos, morales y saludables de las personas por considerarlos irracionales.

Conclusiones

En conclusión, las nociones peirceanas de abducción, amor y creatividad introducen a la inteligencia emocional tanto en la creación artística, la filosofía del arte y la filosofía de la educación. Dar prioridad a lo anterior implica:

En la creación artística:
Mediante el amor y la abducción, en la creación, se llega a la razonabilidad y esta noción significa que hay una autorregulación del sujeto al expresar sus emociones en el arte, ya que convierte en inteligible lo inexpresable de las emociones. Esto introduce racionalidad en la acción artística. En consecuencia, en la creación artística hay una doble constitución: lo racional y lo emotivo.. Por esta razón, la razonabilidad tiene inteligencia emocional. Y es que la inteligencia emocional se refiere a la capacidad de sentir, entender, controlar y modificar estados emocionales en nosotros mismos y en los demás.

En la filosofía del arte:
Cambiar los paradigmas acerca de lo que es una obra de arte, pues, con la sustitución peirceana del valor de belleza por el de kalos, tenemos que, todo aquello que arte es todo aquello que es admirable, en sí mismo, según Peirce, corresponde a la presentación de una emoción razonable. Esto, por supuesto, necesariamente, introduce a la inteligencia emocional, pues, el arte, para ser razonable, parte de la abducción en su construcción, y dicha abducción proviene de emociones que se hacen inteligibles. Esto, en sí mismo, también, es un control de las emociones que se vierten dentro de la obra de arte y se hacen inteligibles.

En la filosofía de la educación:
Enseñar a los estudiantes tanto la comprensión en términos de amor o estabilidad de flow, así como la crítica a la tradición a partir de la abducción que genera conocimiento innovador, pero no sólo eso, sino que incorpora las emociones dentro del método científico, por lo que, además tiene repercusiones acerca de la calidad de vida de los estudiantes, pues, a partir del manejo razonable de sus emociones, contribuyen a crear ciencia, pero no sólo eso, sino que se enseña con un nuevo paradigma que incorpora a la inteligencia emocional, y logrando, con ello, ciudadanos más sanos y buenos socialmente. Además de que implica una nueva concepción de hacer ciencia, pero esto es motivo de otro trabajo.

Bibliografía:

Arendt, H. (2001), El concepto de amor en San Agustín, Madrid, Encuentro.
Barrena, S. (2007), "La creatividad en Charles Peirce", en http://www.unav.es/gep/BarrenaAnthropos2html
Csikszentmihalyi, M. (1998), Aprender a fluir, Barcelona, Kairós.
Ferreiro, A. (2006), "Procesos educativos y procesos de construcción de hábitos: de la fijación de la creencia al pensamiento abductivo", en Sandoval, E. (comp.), Semiótica, lógica y conocimiento. Homenaje a Charles Sanders Peirce, México, UACM, pp. 313-325.
Goleman, D. (2005), Inteligencia emocional en el trabajo, Barcelona, Kairós.
———(2007), La inteligencia emocional, México, Bolsillo Zeta.
Grondin, J. (2002), Introducción a la hermenéutica filosófica, Barcelona, Herder.
Marcos, A. (2006), "Filosofía de la ciencia y filosofía del arte: conexiones y paralelismos", en Actas. V Congreso Sociedad de Lógica, Metodología y Filosofía de la Ciencia en España, Granada, Universidad de Granada, pp. 711-714.
Nubiola, J. "La razonabilidad de Peirce", en http://www.unav.es/gep/IIIPierceArgentinaNubiola.html
Peirce, Ch. S. (1877), "La fijación de la creencia", en http://www.unav.es/gep/FixationBelief.html
———(1878), "Deduction, induction, and hypothesis", en Collect Papers II, Principles of Philosophy, Cambridge, Mass., Harvard University Press, pp. 372-388.

———(1893), "Evolutionary Love", en Collect Papers VI. Scientific Metaphysics, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
———(1896), "Lessons from the History of Sciencie", en Collect Pappers I. Principles of Philosophy, Cambridge, Mass., Harvard University Press, pp. 19-49.
———(1900), "Recensión de Clark University, 1889-1899, Decennial Celebration", en http://www.unav.es/gep/ClarkUniversity89-99html
———(1903ª), "Pragmatism and pragmaticism", en Collect Pappers V, Cambridge, Mass., Harvard University Press, pp. 13-28.
———(1903), "Pragmatismo: las ciencias normativas", en http://www.unav.es/gep/HarvardLecturesPragmatism/HarvardLectures
———(1903b), "Ideals of conduct", en Collect Pappers I, 326-338.
———(1978), "Scholastic Realism", en Collect Pappers I. 114
Sebeok, T. A. y Umiker-Sebeok, J. (1994), El método de la investigación, 2ª. ed., Barcelona, Paidós (Comunicación, 30).
Villanova, J. S. y Clemente, A. (2005), La inteligencia emocional en adolescentes, Valladolid, Universidad de Valladolid (Acceso al saber)

Notas:

[40] Si se quiere tener éxito en algo, según Peirce, debemos poner el alma y el corazón. Como dice Jaime Nubiola:

> Si no hacemos descansar la razón en los instintos, la imaginación y los sentimientos, si no nos atenemos a la unidad vital del ser humano que el cientismo moderno no ha sabido muchas veces explicar. Sólo así podemos superar nuestras personales limitaciones y formar parte de un todo general, de una continuidad que nos permite ser con y en los otros llegando a una "mente común" –que Peirce en alguna ocasión llegó a denominar commens- cuando las mentes de quien usa los signos y de quien los interpreta se funden para que lograr la comunicación. La razonabilidad no es para Peirce propiedad de un individuo aislado, sino que es siempre comunicativa , comunitaria e intrínsecamente social. (Nubiola, 2008, p.2)

[41] "If we endeavor to form our conceptions upon history and life, we remark three classes of men. The first consist of those for whom the chief thing is the qualities of feelings. These men create art." (Peirce, 1896, p.19)

La galería, un dispositivo de naturalización de la producción artística en el gámbito educativo

Natassja López
Escuela Superior de Artes de Yucatán

Galeria Móvil es un proyecto realizado por los estudiantes de la licenciatura en Artes visuales de la Escuela Superior de Artes de Yucatán. En este espacio se busca principalmente ayudar a los alumnos de la carrera en el desarrollo de sus procesos de creación brindando un espacio experimental el cual da la oportunidad de utilizar herramientas formales, aprendidas en las clases, combinadas con el proceso empírico que cada alumno desarrolla fuera de la escuela. Este espacio se define en función de las herramientas que cada alumno necesita para la producción de su proyecto.

La galería surge como una alternativa para la presentación de los proyectos realizados en los talleres y en las clases en donde se combinan la práctica y la teoría. Las dinámicas que se dan en este espacio parten de una actividad que en la licenciatura se ha realizado cada semestre, Las colegiadas:

Al finalizar los cursos, los alumnos deben presentar su trabajo a un gupo de maestros, ellos escogen los proyectos que consideran mejor realizados o los que más les interesan y realizan una presentación en donde cada maestro da su punto de vista y discute con los otros maestros acerca de lo que les podría servir para la conclusión de su proyecto.

Muchas veces en esta dinámica los proyectos presentados tienen un carácter mucho más amplio, en donde lo presentado en la colegiada es parte de un proceso; los dibujos, las fotografías o las acciones (por mencionar ciertos medios) presentadas al panel de maestros se reconocen como primeros acercamientos hacia la concreción del proyecto propuesto.

Esta actividad, en los alunmos, es reconocida cada semestre como la presentación final de sus proyectos. Muchas veces después de las colegiadas, los alumnos demuestran mucho más interés en su proyecto o en la continuación del mismo. Los comentarios y las críticas orientan a cada alumno a pensar en lo que está produciendo y provocan ya sea la continuación del proyecto, o bien, la conclusión del mismo para ser añadido al resto de su producción.

Como complemento a estos resultados, desde hace un año los alumnos empezaron a realizar presentaciones en la escuela en donde el interés principal era tener una primera experiencia en el montaje de sus proyectos antes de llegar a la temporada de las colegiadas. Se montaron tres proyectos en donde un grupo de alumnos propuso la utilización de medios dados por la escuela (espacio, mamparas y ejercicios en clase). A partir de ese principio, Galería Móvil actualmente propone la presentación del proyecto de un alumno que permanece montado durante una semana. En este tiempo, otros compañeros se involucran en el proceso de montaje y se acercan a los maestros para pedir su opinión.

Este espacio se ha desarrollado poco a poco, esta dinámica ha continuado, ahora combinándose con otra actividad realizada por la escuela: Los miércoles visuales, en ellos, la escuela realiza presentaciones de artistas y personalidades relacionadas con el mundo del arte en donde el interés pricipal es, a partir de la visión de los distintos invitados, proporcionar a los alumnos y a un público externo los diferentes acercamientos hacia el arte en la actualidad. Los alumnos en esta actividad tienen la oportunidad de que su proyecto pueda ser visto por el público invitado a la presentación.

A partir de este momento se propone esta dinámica como un espacio en donde los proyectos montados pueden tener un primer acercamiento hacia lo que en un futuro se presentaría como la pieza final; con lo anterior, el espacio es adoptado mediante un acuerdo entre los alumnos y la institución para la realización de esta dinámica, en donde no solamente se busca la presentación de un proyecto, sino que se propone el desarrollo de este espacio en función del proceso de producción de los estudiantes.

En base a lo anterior, el proyecto de la galería ha funcionado para que la escuela tenga un espacio de presentaciones, complemento necesario que los proyectos artísticos requieren para ser concretados y que igualmente permite una legitimación de las piezas, las cuales llegarán a formar parte de lo identitario de aquello que se ha producido en la escuela.

Galería Móvil es analizada en este trabajo, desde un punto de vista educativo cuyo propósito es ayudar a los alumnos a entender el inicio del desarrollo en la creación artística a partir de sus propios enfrentamientos.Viendo al alumno como alguien que se inicia en el medio, sus proyectos corresponden a una lógica de aprendizaje que deja ver un proceso; desde la concepción de una idea hasta el reconocimiento (legitimación) de la misma: el cómo se concibe la idea, se ejecuta y se presenta ante un público.

De los papeles que este espacio juega

En esta presentación se propone la semiótica Peirceana como una aproximación lógica que nos permite comprender el desarrollo en los procesos de producción de los estudiantes en función de los papeles que este espacio juega, entre la creación individual, la relación con la institución y la comunidad intérprete.

Podemos detectar tres procesos:

- El proceso creativo del alumno.
- La función de mediador con la institución.
- La legitimación de la producción estudiantil (interpretación colectiva).

El proyecto de la galería se podría entender como un proceso sígnico en el que la figura "galería" es un representamen constituido por (1):

1) Un elemento cualitativo - propuesta estudiantil.
2) Un elemento relacional - con espacio/tiempo flexibles.
3) Un elemento legalizador - ámbito institucional de exposición.

Los interpretantes que permiten la lectura de esta figura serían:

a) El cualitativo experimental, que produce como objeto la creación de los alumnos.
b) El comunicativo social, que produce como objeto un proceso comunitario de intercambio de prácticas de producción.
c) El valorativo, que produce como objeto una plataforma de reconocimiento sociocultural.

Estos interpretantes funcionan como procesos que definen su función. Galería Móvil, en este análisis, se mueve en tres rutas que configuran tres tipos de acercamiento a esta lógica de aprendizaje, la cual se va desarrollando a lo largo de la carrera.

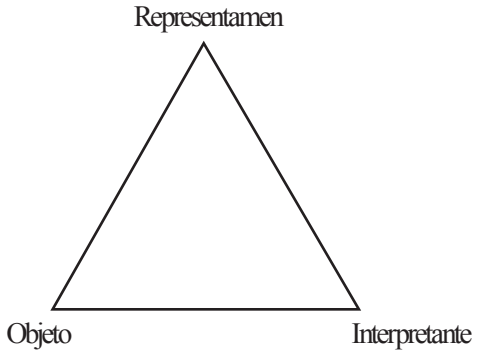
La galería, desde un interpretante cualitativo experimental deja ver los procesos por los cuáles los alumnos desarrollan su conocimiento; se revela cuáles son sus temas de interés y cómo abordan desde la creación estos temas. En este caso se hace referencia a la idea de lo procesual en la creación. El proyecto artístico como tal, se refiere a una idea completa que abarca todos los tiempos de creación de una obra, desde su concepción, hasta su exposición. En este caso nos centraremos en los procesos mediante los cuáles un alumno construye su conocimiento. Desde un campo experimental, el alumno construye y se enfrenta con las diferentes formas de entender lo que está conceptualizando, descubre distancias entre las reglas generales de la creación, impartidas por una metodología, y la transformación de las mismas, convertidas a formas independientes (tácticas creativas) de producción en cada uno de los actos.

Desde un campo comunicativo social, Galería Móvil genera diálogos alumno/creador-espectador en donde a través de sus proyectos va generando relaciones. Estas relaciones se establecen en la medida en que el espectador está en contacto con la obra.

En este caso en Galería Móvil el diálogo se crea a través de las relaciones espacio-temporales que se establecen en el montaje de los proyectos. Estas relaciones son dadas por la flexibilidad del propio espacio de exposición, en donde los proyectos pueden moverse en diferentes campos en un ambiente casi lúdico; esto permite al alumno una investigación más ligera, y una utilización de medios mucho más plural para la concreción de su trabajo.

Por último, desde un campo valorativo, la galería otorga reconocimiento a estas realidades de producción dadas en la escuela. La galería, en este caso funciona como el espacio que le da valor a los proyectos, que concretados o no, siempre formarán parte de lo creado a partir de un modelo, de una metodología estructurada y a la vez naturalizada en cada uno de los alumnos. Este espacio legitima y comprende por medio de una identidad de producción los discursos creativos de los alumnos.

GALERÍA MÓVIL



La creación de los alumnos
Experimental
Comunicativo Social

La relación de la galería con los alumnos aparece desde lo experimental, donde el alumno comprende y construye sus discursos con el aprendizaje y con la experiencia. Para la institución la galería funciona desde un plano relacional; su espacio media entre el alumno y la institución, así como entre la misma comunidad estudiantil. Este espacio es el punto que concentra los elementos que tanto los alumnos como la escuela pueden aprovechar, por ejemplo, las exposiciones, el archivo visual, la currícula, los contactos, a los maestros, la interacción con los compañeros, etc. Por último, en un campo de legitimación, la galería propone dinámicas que reconocen estos procesos de la producción de los alumnos dentro y fuera de la escuela.

Para el estudiante es un espacio donde puede presentar sus trabajos y obtener una experiencia que le ayude en su desarrollo. Para la institución, la galería es un espacio no formal, colectivo, relacional donde el estudiante organiza las ideas aprendidas en clase y al mismo tiempo funciona como un índice representativo de la actividad productiva de los alumnos (una conexión directa con los trabajos). Para la colectividad, la galería es una ventana en donde se puede ver el trabajo de los estudiantes, creando una idea general de la producción de la ESAY.

A partir de los interpretantes que planteo en esta ponencia, se analizan, desde un aspecto cualitativo, ciertos elementos dados en la experimentación de los alumnos, desde lo relacional, las experiencias adquiridas con las exposiciones y por último desde un campo legitimador, se hablará de las diferentes formas en cómo la galería le agrega valor a los proyectos de los alumnos (5).

Sobre el campo experimental del alumno

Galería Móvil ha devenido de manera natural, en una especie de marco que refleja la estructura del plan de estudios de la Licenciatura en Artes Visuales. Los alumnos tienen herramientas obtenidas a partir de un modelo que va aumentando el grado de complejización en el estudio y la creación. Al inicio de la carrera se parte del conocimiento básico (empírico, sensorial, etc.) y conforme se va avanzando se aumenta la comprensión de los aspectos implícitos en el propio conocimiento, definiendo los campos de interpretación con los cuales dirige sus proyectos y con ellos construye su discurso creativo.

A partir del tercer semestre los alumnos entran en una etapa modular la cual ofrece el estudio de temas específicos. Entonces se proponen espacios de análisis en los procesos de creación artística. Por medio de las distintas materias se realizan ejercicios y conceptualizaciones referentes a campos y problemáticas distintas, propuestas por los maestros y los alumnos. Cabe resaltar que cada uno construye su interpretación respecto a un tema.

Mediante los temas modulares, los alumnos desarrollan una práctica de análisis la cual comprende los elementos que aprehende en clase así como en su propio campo de experimentación. Estos módulos no solamente abarcan el aspecto teórico de la conceptualización de los proyectos, sino que comprenden todo un campo de conocimiento. Se desarrolla la habilidad de combinar la práctica con el análisis de la teoría y la producción de los proyectos que realiza.

Los temas modulares son los siguientes: sensación, espacio, tiempo, experiencia y acción, conocimiento, representación y cultura(2). En cada uno de estos módulos los alumnos se desenvuelven y crean sus propios procesos de producción orientados por el bagaje teórico y conceptual aprendido. Igualmente, en la práxis manejan elementos y conceptualizaciones referentes al conocimiento que cada uno de ellos tiene en el transcurso de esta etapa modular, la cual termina en el octavo semestre de la licenciatura.

Los proyectos llevados a cabo en el transcurso de estos semestres son para el alumno una realidad de producción orientada por los temas modulares. Bien puede crear a partir de lo propuesto por los temas o utilizar las herramientas que académicamente se le brindan y a

partir de eso generar una dinámica funcional en la cual propone sus propios temas y presenta sus acercamientos hacia la temática correspondiente al curso.

Lo anterior conlleva a que las dinámicas que él mismo genera se conviertan en tácticas funcionales de producción (tácticas creativas), las cuales se presentan como vías de comprensión y medios de creación a partir de los cuales construye sus propios intereses en el medio.

En clase, el estudiante recorre la distancia entre un entendimiento de reglas generales, hasta el desarrollo de sus propias hipótesis para el planteamiento de sus proyectos.

Los alumnos ingresan a la carrera con conocimientos previos relacionados con el medio artístico; muchos llegan a la escuela con conocimientos básicos de pintura, dibujo, fotografía, historia, teoría (filosofía - formas de pensamiento) y algunas nociones sobre el mercado del arte. En los primeros semestres realizan ejercicios a partir de nuevos conocimientos vistos no como reglas sino como principios generales de cada disciplina.

Es interesante cómo se da este proceso de desarrollo en un alumno, ya que él mismo, poco a poco va descubriendo que los métodos que usaba en un principio, son rutas generales establecidas por un conocimiento introductorio. Entiende que en la pintura hay diferentes formas de pintar, que el dibujo puede ejecutarse para distintos fines y que los sistemas de legitimación de obras cambian conforme van cambiando los circuitos de poder. Todo esto se define como el campo deductivo del conocimiento en los estudiantes(3). La deducción en ellos se aprecia muy claramente en cada generación, lo interesante es que conforme los semestres van avanzando el alumno convierte estos conocimientos generales en hipótesis particulares las cuales son el motor principal de sus proyectos. Los alumnos identifican las características principales de las diferentes formas de pensamiento y con ellas construye sus propias argumentaciones.

Por otro lado, durante todo el transcurso de la licenciatura, la escuela le otorga al alumno herramientas de conocimientos específicos (para el entendimiento de los temas planteados) que corresponden a la metodología del plan de estudios. Los alumnos poco a poco van enfrentándose con conocimientos que parten de ideas generales las cuales se enfocan en formas de producción específicas (trabajos de artistas y personas relacionadas con el medio); el alumno considera estas formas como herramientas de experimentación en las que puede basarse para producir un proyecto. Las maneras en que el alumno aborda estas formas son consideradas la parte inductiva dentro de todo este análisis de prácticas(3).

La galería funciona como un espacio procesual, experimental-abductivo que genera relaciones inductivas en las diferentes propuestas presentadas por los estudiantes. La galería reúne estos diferentes tipos de producción y entendimiento de los temas modulares, mencionados anteriormente. El espacio, con cada exposición presentada genera relaciones particulares a partir de una idea general dada por la identidad colectiva que engloba a los alumnos en varias partes de un todo.

De los conocimientos generales, y de las herramientas aprehendidas en la escuela, el alumno genera sus propias hipótesis las cuales desarrolla en las investigaciones de sus proyectos. El bagaje cultural, teórico-conceptual obtenido conduce al alumno a la construcción de sus propios argumentos sustentados en un principio por los conocimientos generales aprendidos, después por la comparación con otros proyectos realizados y por último por el desarrollo de criterios argumentativos, los cuales se convierten en hipótesis aplicadas a medios de producción mucho más complejos. El alumno en un principio desarrolla argumentos basados en los conceptos vistos en clase, después estos argumentos encuentran campos particulares de identificación con otros compañeros, por último cada alumno es consiente de su propio discurso, de las reglas generales que está utilizando y de las diferencias dadas en sus procesos de creación con respecto a otros, dentro y fuera de la escuela.

En la galería, se pueden apreciar muy claramente estos niveles de abducción dados en los estudiantes, a medida que en una generación va avanzando de semestre, estas hipótesis poco a poco se van personalizando y las discusiones de los alumnos en las clases que partían de temas propuestos por los maestros se transforman en problemáticas inmersas en los contextos de los propios alumnos, por medio de las cuales, cada uno realiza sus investigaciones(4). Estas investigaciones empiezan como ejercicios y se convierten en transformaciones de la realidad reunidas en un discurso propio.

En la escuela este espacio permite que los argumentos de diferentes tipos y niveles sean llevados a la práctica, creando una suerte de realidad de producción, en donde todos los proyectos son analizados desde su proceso inicial. Para el alumno, tanto el ejercicio como la obra de arte proponen un análisis a partir de un tema específico. La galería permite que el alumno indague en lo que está produciendo y le otorgue un valor argumentativo pragmático, lo que conlleva a una idea de profesionalización de su propio trabajo.

Sobre el campo relacional

El propósito de la galería a este respecto, es que como espacio de creación se generen relaciones a través de las prácticas dadas en las producciones de los estudiantes. El espacio genera diálogos, los cuales se desarrollan a partir de un contacto directo tanto con la obra como con la comunidad.

En la galería se dan diferentes tipos de relaciones:

alumno - maestro
alumno - alumno
alumno - espectador
alumno - institución
espectador - espectador
espectador - maestros
espectador - institución
maestro - institución
institución - institución

En este espacio se produce una exposición la cual presenta un proyecto artístico (al nivel que sea).En esta exposición lo presentado está para ser examinado, criticado y cuestionado, de ello se crean diálogos que conducen a una comunicación a diferentes niveles y de distintos tipos. El propósito del diálogo es crear puentes relacionales que permitan que el alumno cree sus propios contactos, genere un desenvolvimiento en el medio, una suerte de paisaje de desplazamientos: Propone la interacción desde varios puntos de vista y al mismo tiempo desarrolla su producción. Así logra experiencias relacionadas con los medios de gestión y difusión en los diferentes mercados del arte.

Sobre la legitimación

En el papel de la galería como espacio legitimador presenta en un plano identitario el conjunto de proyectos realizados en la escuela como la realidad de producción de la misma. Los proyectos, presentados o no en la galería, parten de este colectivo el cual se define como los alumnos de la escuela Superior de Artes de Yucatán, de ello surgen todas las variantes, todas las naturalizaciones de los alumnos con respecto no sólo al método de la escuela sino a la intervención social de una práctica.

Dentro de este análisis la semiótica funciona como una herramienta que permite entender las variantes dadas en este colectivo; permite agregarle un valor a lo producido, no desde un ámbito profesional, sino desde una práctica de aproximación. La galería, otorga valor a los proyectos desde diferentes puntos de vista, ya sea como un proyecto en donde lo que interesa es el proceso, ya sea como un campo relacional en donde las prácticas en los montajes ayudan igualmente al alumno en su desarrollo o desde un campo de legitimación de la obra, de la aceptación de un público.

En sí, este espacio legitima sin olvidar que en la producción artística el valor de un discurso proviene de un punto inicial en el proceso de creación y que ello corresponde a toda una previa investigación.

El proyecto de Galería Móvil, es ententendido como un espacio que en el que se plantean los proyectos de los alumnos los cuales en su conjunto corresponden al fenómeno de la práctica artística discursiva del modelo educativo de esta escuela; este modelo es adquirido por cada uno de los alumnos que desde su percepción y la construcción de sus hipótesis (sus proyectos) generan diálogos que se introducen en el medio artístico a diferentes niveles. Estos el diálogos son dados en una comunidad participante. Los proyectos reflejan las visiones y posturas de los alumnos, las cuales durante toda la carrera sufren transformaciones que se generan mediante procesos académicos y experimentales.

Peirce: hacia una semiótica visual transdisciplinaria

Aurora Bravo Heredia
Pontífica Universidad Católica del Perú

El objetivo de este trabajo es argumentar la idoneidad de la semiótica de Charles Sanders Peirce para el análisis y estudio de las diversas expresividades artísticas y del diseño ya que su visión dialógica y triádica supera el paradigma inmanentista y binario de las versiones lingüístico formalistas construidas de acuerdo a la naturaleza del lenguaje, pero inaplicables para el análisis de los sintagmas visuales ya sean bidimensionales o tridimensionales. Al mismo tiempo, queremos destacar su visión holística y potencialmente transdisciplinaria, así como su perspectiva de mediaciones al concebir la producción de sentido del signo o semiosis. Características que confluyen con los planteamientos de las teorías socio-antropológicas de la cultura y la comunicación que trazan un macro sistema de mediaciones constitutivas para el estudio de la lectura de los mensajes y sus diversos sentidos, destacando el papel mediador del imaginario social.

Tres factores condicionan la propuesta de una semiótica visual transdisciplinaria: Primero, la convergencia epistemológica de los planteamientos triádicos de Pierce con la de los estudios culturales en el campo de la comunicación al desplazar el estudio hacia el eje del consumo y las mediaciones rescatando la lectura como lugar de producción de sentidos condicionados por la polisemia de los mensajes y la constitución socio-cultural del lector donde adquiere un rol importante y mediador la categoría de imaginario analóga a la del representamen en el sistema peirceano. Segundo, tener en cuenta el importante giro que ha dado la semiótica hacia la socio-semiótica como una forma de aproximación a la intersubjetividad y las condiciones del contexto donde se generan los sentidos. Tercero, la consideración de la semiótica como una disciplina, pero también como un campo donde se pueden estudiar diversos fenómenos a partir de la confluencia de los aportes de otras disciplinas como la Psicología, la Sociología, las Ciencias de la Comunicación y la Antropología.

Estos planteamientos en el marco del tema general que nos convoca. Educación, arte y signo me lleva a la siguiente conclusión. La semiótica idónea para el estudio y enseñanza del arte y del diseño debe ser una semiótica visual transdisciplinaria fundada en el aporte teórico de Peirce ya que ésta supera el paradigma inmanentista y binario de las versiones linguístico-formalistas contruidas de acuerdo a la naturaleza del lenguaje, pero inaplicables para el análisis del signo visual ya sea bidimensionale o tridimensionale. Aproximarnos a la construcción del paradigma teórico de una semiótica visual implica una tarea compleja. Además del aparato perceptual universal que nos remite a los fenómenos psicofisiológicos, así como a la naturaleza, estructuras y estilos de los enunciados; habría que considerar las mediaciones constitutivas de lo social, cultural y político en la formación de diversos macro-sistemas de configuración y significación en los que interviene el imaginario social.

En este sentido, destacaremos las virtudes del paradigma peircano que pueden ser refundadas a la luz de los aportes de las teorías socio-antropológicas de la cultura y la comunicación; que consideran el papel fundamental del imaginario en la producción, circulación y lectura de los mensajes visuales. Dichas perspectivas confluyen con el esquema triádico de Peirce que destaca la importancia de la categoría de interpretante la cual se relaciona con el imaginario en cuanto instancia psio-socio-cultural que interviene en la lectura de los signos generando una semiosis ad infinitum.

Entre las virtudes constitutivas de la teoría peirceana destaca la concepción de su sistema triádico y dialógico que tiene en cuenta las de complejidad y dinamismo del proceso de significación del signo. Asimismo, la mediación y la simultaneidad del proceso sin perder de vista las condiciones de formación de sentido. El triadismo frente al binarismo saussureano marca pues la diferencia entre proceso dinámico y sistema, entre cambio permanente y combinatoria mecánica inmanente que no tiene en cuenta al interpretante ni al sujeto interpretante y las condiciones contextuales en las que se genera la semiosis.

Otra característica fundamental es el carácter epistemológico de su teoría semiótica que al estar inmersa en sus trabajos filosóficos generales (lógica, epistemología, fenomenología) adquiere una proyección holística y transdisciplinaria que tiende un puente de correlación hacia los paradigmas teóricos de la socio- antropología de la cultura, comunicación y consumo que abordaremos a lo largo de este trabajo.

Simultaneidad y mediación

El paradigma triádico de Peirce guarda relación con la complejidad del proceso de percepción que es simultáneo y continuo a través de su concepción triádica del signo que desencadena el proceso de la semiosis, sustentado en la mediación y simultaneidad permanente. Se trata de operaciones simbólicas que realizamos con el objeto de comprender el mundo que nos rodea.

Dicha dinámica es sistematizada a través de su definición del fenómeno semiótico como la cooperación de tres instancias: Representamen, lo percibido que está en los sentidos y la mente (el signo propiamente dicho). El objeto del signo, que se conecta al representamen de tal forma que está presente en la mente al percibirse el signo. Aquello de lo que el signo da cuenta. El interpretante considerado en tanto determinación de la mente del intérprete, que puede estar objetivado por esa misma mente.

El objeto no es un objeto- cosa, es más bien, la parte objetual del signo. Es el representamen el que determina el objeto; no se trata de un objeto-cosa que desprende o brinda un representamen. Es posible entonces resumir la semiótica peirciana como una semiótica del objeto, tomando la acepción de objeto como aquello que el signo representa.

Así los signos van más allá de reemplazar o sustituir a las cosas, funcionan como entes de procesos de mediación. Precisamente, al núcleo de esta función mediadora, Peirce la categoriza como interpretante, de tal manera que el interpretante de un signo es otro signo. Ese planteamiento implica la existencia de una cadena infinita de interpretantes: la semiosis ilimitada como proceso vital de constante mediación. Cada interpretante es signo de su objeto, y, a su vez, requiere otro signo para su interpretación. Esta referencia subraya el aspecto formal del funcionamiento de los signos: un signo sólo significa dentro de un sistema operante de signos. Significa sólo en virtud de que otros signos del mismo sistema significan algo.

El proceso guarda analogía con la dinámica mediadora del pensamiento del sujeto- interpretante en cuanto a su relación con las cosas y los signos. La interrelación entre el representamen y el objeto quedaría trunca si no hay un interpretante y una correlación que corresponda al interpretante y al objeto establecido por la persona que lo está interpretando: el intérprete. Así la función del intérprete, en colaboración con su respectivo interpretante, es precisamente la de demarcar, y hacer explícita hasta dónde sea posible, la correlación entre representamen y objeto. La acción mediadora es lo que activa el proceso de la significación del signo. En consecuencia la correlación mediadora tiene que ser netamente triádica (Peirce, 1980, Vol 2 p.274). La misma que en el contexto socio-histórico corresponde al imaginario social.

Carácter holístico

La relación del sujeto interpretante con el fenómeno de la realidad también confluye con el proceso intrínseco de la elaboración del pensamiento y del conocimiento cuya dinámica a su vez la relaciona con un orden universal. Esta secuencialidad temporal perceptivo-cognitiva en el tiempo es representada por tres categorías denomina Primeridad (Firstness), Segundidad (Secondness) y Terceridad (Thirdness). Las referidas categorías conceptuales pueden "considerarse como algo semejante a inclinaciones o tendencias hacia las cuales se dirigen los pensamientos" (Peirce, c.1890, Vol.1 p.356).

Peirce a través de una visión total, trata de abordar la relación del sujeto con la realidad que es una suma de fenómenos. El proceso de significación de los fenómenos se evidencian a través de estas tres categorías que sistematizan una dinámica mediadora y una visión holística del fenómeno de la significación ya que se entrecruzan las variables de cualidad y temporalidad relacionadas a su vez, con la dinámica cognoscitiva del sujeto interpretante. Veamos:

1.- La Primeridad es la categoría que comprende las cualidades de los fenómenos tal como se presentan. Es el modo de significación de lo que es tal como es en su inmediatez sin referencia a otra cosa. Es la cualidad del objeto como tal.

2.- La Segundidad es la categoría del hecho actual, aquí y ahora. El modo de significación de lo que es tal como es, con respecto a algo más, pero sin referencia a un tercer elemento. Es una singularidad, una particularidad. Es lo que tuvimos delante de nosotros como Primeridad, sin que (todavía) hubiéramos sido plenamente conscientes pero luego nos damos cuenta de lo que es esa singularidad como Segundidad. Sabemos que la singularidad es algo aparte de nosotros. Es algún otro, sin que (todavía) lo hayamos podido clasificar o describir.

3. La Terceridad, es la categoría del pensamiento mediador. Lleva la información a la mente, determina la idea y la corporeiza. El modo de significación de lo que es tal como es, a medida que trae un Segundo y un Tercer elemento (un representamen y un objeto semiótico) y los pone en correlación con el Primero (abarca la mediación, la síntesis de las categorías Primeridad y Segundidad) (Peirce, 1904, Vol.8 P.328,). En la terceridad advertimos el funcionamiento del signo.

Cada vez que percibimos un fenómeno, experimentamos una primeridad, la cual es corporeizada (segundidad), para ser mediada y conceptualizada (terceridad). En conclusión percibimos mediante un signo el cual a su vez está compuesto por un representamen que determina a otra cosa, su interpretante, para que se refiera a un objeto al cual él mismo se refiere (representamen) haciendo que el interpretante se convierta a su vez en otro representamen. Es el proceso de la semiosis, la producción de interpretantes que generan otros signos, es decir, otros representamen que, a su vez, generan otros interpretantes, ad infinitum.

De lo expuesto podemos concluir:

1.- La primeridad como cualidad, la segundidad como un efecto y la terceridad como conclusión abierta.
2.- La primeridad como posibilidad, la segundidad como probabilidad y la terceridad como certeza relativa.
3.- La primeridad el presente huidizo, la segundidad como pasado y la terceridad como futuro.

Estos tres niveles de relación revelan la condición mediadora y holística del signo peirceano ya que se establecen variables cognitivas, de espacio y de tiempo en un permanente cambio vital. En este sentido, para Peirce estas categorías yacen detrás de todo pensamiento humano, y de hecho, detrás de todos los procesos del universo, tanto inorgánicos como orgánicos (Peirce, c.1890, Vol. 1 P.354).

En esta perspectiva subyace su formación transdisciplinaria de matemático y filósofo que plantea una constante (matemática) que secuencializa las fases de la percepción y el pensamiento las cuales se insertan a un macro-orden sistémico universal. Esta visión matemátio-filosófica que lo aterriza en un orden existencial como principio de vida, bien podría correlacionarse con un orden socio histórico al urdirse con la dinámica de mediaciones constitutivas - de lo económico, social y cultural- que condicionan y determinan, en última instancia, los macrosistemas configurativos generando la diversidad cultural de lo visible. Aproximarnos de esta manera, a una semiótica transdiscipinaria que pueda dar cuenta de este complejo proceso.

El interpretante y el imaginario

La perspectiva holística y de mediaciones se grafica significativamente en la tricotomía de los diversos tipos de interpretante que genera el proceso de percepción y de significación de acuerdo a la dinámica de la condición psicológica y cognitiva del intérprete. De esta manera se establecen tres tipos de interprtante relacionado a un sentimiento, una reacción o un pensamiento lógico. Tenemos así: Interpretante Afectivo o Primero, Interpretante Energético o Segundo, e Interpretante Lógico o Tercero.

Cabe señalar que ni la primeridad, el lenguaje en sí mismo como representamen, ni la segundidad, las cosas en sí mismas; otorgan sentido, sino la terceridad, es decir, el pensamiento que es el objeto propio de la pragmática. Los sistemas de interpretación pueden ser lógicos (análisis de las relaciones entre los signos en relación a ellos mismos), contextuales (análisis en relación con los objetos) o pragmáticos (en relación a sus interpretantes). Peirce considera que el significado pragmático de un término consiste en la idea de los efectos prácticos que pensamos que pueden ser producidos por el objeto de nuestra concepción.

En este punto es oportuno referir que Peirce distingue dos clases de objetos: el objeto inmediato (OI), tal como es representado en el signo; y el objeto mediato (OM), que el signo no puede más que indicarlo y que el sujeto descubre a través de una experiencia colateral.

De acuerdo a lo señalado se establecen tres clases de interpretantes:

Desde el eje de la temporalidad.
a) Interpretante inmediato b) Interpretante dinámico c) Interpretante final.
Desde el punto de vista del intérprete:
a) Interpretante afectivo, b) Interpretante energético, c) Interpretante lógico.

Analicemos las características de este tipo de interpretantes:

a) Interpretante Inmediato
Es el representado o significado en el signo. Es un Interpretante perceptivo. Toma en cuenta sólo el objeto inmediato (OI). Consiste en distinguir algo como distinto, es la existencia de la primeridad, de la emoción, de la sensación, los sentimientos. Es el efecto primero que nos produce una imagen traumática o bella dirigida a nuestras sensaciones, nuestros sentimientos, antes de todo tipo de verbalización. Es la conciencia que surge en un instante de tiempo, la consciencia de la cualidad, sin reconocimiento o análisis.

b) Interpretante dinámico
Es un interpretante factual y de efecto generados por un fenómeno que desencadena una acción y reacción. Tenemos la conciencia de una interrupción de la conciencia, la sensación de resistencia de un hecho exterior. Ello nos ubica en el nivel de la segundidad.

Habíamos señalado que existían dos clases de objetos y que el interpretante media entre el representamen y el objeto. Cuando la relación es con el OI, este Interpretante no aportará más que la información que surge del signo tal como él lo representa, es decir el nivel de denotación de signo. Cuando la relación es con el OM el Interpretante dinámico aportará informaciones del contexto del objeto. Se tratará de informaciones factuales que determinarán si el signo es ícono, índice o símbolo de su objeto.

Este interpretante relaciona el representamen con el objeto gracias a los conocimientos presentes en esa circunstancia del intérprete, mediante abducción (hábito colectivo); o bien es una lectura en el contexto social o histórico (conocimiento inductivo).

c) Interpretante final o sistemático.
Implica un desarrollo del pensamiento. Puede revestir tres formas, según sea la manera en que se produjo: por abducción, por inducción o por deducción.

1.- Primera forma, por abducción, se genera por una experiencia colectiva, en un momento y por un grupo. Es una costumbre general no crítica, a-científica. Este Interpretante puede ser correcto, pero cuando así ocurre no es por contraverificación. Este tipo de interpretantes son los que generan los prejuicios raciales, religiosos, intelectuales e ideológicos.

2.- Segunda forma, por inducción, se genera el Interpretante por un hábito especializado, sujeto a verificación. Es el caso de la interpretación de un experimento científico, en donde se repite una situación varias veces y se llega a un resultado a partir de la observación.

3.- Tercera forma, por deducción, surge el Interpretante sistemático por excelencia. No necesita de ninguna experiencia para surgir. Es deductivo, como lo son los sistemas formales o formalmente sistematizados, como las grandes hipótesis científicas o las diversas teorías

De acuerdo a lo expuesto podemos establecer en el primer caso un Interpretante de la primeridad (interpretante afectivo). En el segundo caso, encontramos dos clases de Interpretantes, uno de la primeridad y otro de la segundidad (Interpretante dinámico que tomaba en cuenta el OI o el OM). En tercer lugar, tenemos los tres interpretantes, de la primeridad (experiencia colectiva en el presente y aquí); de la segundidad (experiencia verificada, relación de un hecho con otro hecho, y otro..) y de la terceridad (experiencia sintética).

Como vemos el Interpretante sintetiza las variables psicológica, temporal y perceptivo-conginitiva. Asimismo es el axial nodal y dinámico de la semiosis. Esta naturaleza y dinámica del Interpretante se relaciona para Néstor Sexe con el imaginario. "El interpretante es "la instancia de lo imaginario, de la relación indecible entre un representamen y su objeto" (Sexe, 2001, p.47). Este es el punto nodal entre la teoría peirceana y las teorías socio antropológicas de la comunicación y la cultura que consideran al imaginario como una instancia mediadora en la generación de sentidos en el momento de la lectura de los mensajes.

Imaginario social mediador entre la memoria colectiva y el consciente social. De la misma manera que el preconsciente es mediador entre el inconsciente y el consciente de tal manera que se puede relacionar al Interpretante Inmediato con la instancia de lo inconsciente (filias, fobias, sentimientos, emociones, sensaciones), al Interpretante Dinámico con la del preconsciente (reacciones pulsionadas desde el inconsciente) y al Interpretante Final con la del consciente (instancia racional deductiva). Lo cual nos hace concluir que en el proceso de la elaboración del sentido del signo entran a tallar las tres instancias freudianas; lo mismo que a un nivel macro social, sucede con la categoría de imaginario social, en la cual interviene la memoria colectiva y el consciente social. Esto en el caso de estudiar bajo la perspectiva de una semiótica transdisciplinaria el signo y la semiosis de determinada cultura.

Imaginario como punto nodal

Para ahondar y demostrar el punto de convergencia nodal entre la semiótica peirceana y las teorías socio-antropológicas de la cultura y comunicación explicamos y definimos la categoría de imaginario que es la que podría estructurar un paradigma holístico y trasdisciplinario.

A partir del importante aporte de Cliford Gertz sobre el carácter simbólico de la cultura, tanto la Antropología como las Ciencias Sociales han incorporado como objeto de estudio la categoría de imaginario al punto de tornarse imprescindible en los estudios de intercambio de símbolos ya que, en y por el imaginario, los signos cobran significado.

Así el imaginario es una instancia, una conformación que está presente en todo proceso de estructuración de lo social, de lo cultural. Un mecanismo proyectivo individual y social. Un estadío de la conformación mental y psicológica. Una actividad psico-mental que tiene determinada dinámica. El imaginario también como complemento – suplemento de lo real. En consecuencia, el imaginario es una categoría central en la percepción y conformación del signo que apuntala la semiosis para la conformación de los diversos sistemas simbólicos culturales de lo visible.

De acuerdo a nuestra visión de una semiótica transdisciplinaria concebimos que la conformación y percepción de los sintagmas se desarrollan en un nivel consciente pero, a su vez, en este proceso intervienen las instancias de lo preconsciente e inconsciente, lo cual nos remite a la mediación del imaginario. Categoría que definimos de acuerdo a los aportes de Cornelius Castoriadis, Pierre Ansart, Edgar Morin, y Gilbert Durand.

Para abordar la etilogía del imaginario social retomamos la concepción de Cornelius Castoriadis, quien revela en lo social - histórico, una génesis ontológica, una creación continuada, una auto-alteración que va haciéndose a sí misma como institución. "A lo que es posición, creación, dar existencia en lo histórico-social lo llamamos imaginario social" (Castoriadis, 1989,Vol. II, p.284)

Castoriadis señala un estadio anterior a la imposición de la lógica identitaria lo cual denomina magma. Dicho magma está compuesto por significaciones imaginarias a través de las cuales cada sociedad plantea lo que es y lo que no es, lo que vale y lo que no vale, y cómo es y no es. Es la institución de las significaciones la que instaura las condiciones y las orientaciones comunes de lo factible y de lo representable, gracias a lo cual se mantiene unida, por anticipado y - por así decirlo - por construcción, la multitud indefinida y esencialmente abierta de individuos, actos, objetos, funciones e instituciones.

Para Castoriadis, el principio de esta cadena de formaciones y transformaciones nace de la contradicción fundamental entre lo natural y lo no natural: imaginario. El surgimiento del imaginario se sustenta en el apoyo sobre el estrato natural, de ahí se genera una "toma " parcial a partir de la concepción del mundo que elabora el grupo. Es una formación y transformación incesantes pues la institución de la sociedad registra cambios en el mundo sensible que transformado, a su vez, genera otros en la institución del imaginario.

Este filósofo, sostiene que el imaginario es también construcción de sistemas de clasificación, no siempre racionalmente elaboradas que no obstante guardan eficacia y "coherencia" en su construcción como e sus usos. Así el imaginario "no es la imagen de", sino "creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica y psíquica) de figuras/ formas/ imágenes, a partir de las cuales solamente puede referirse a algo" (Ibídem, p.286 y ss). El imaginario pues como una instancia proyectiva de los deseos individuales y sociales.

El imaginario precisa del signo para expresarse y salir de su condición de virtualidad, para existir. Aquí es necesaria la "participación" de la función imaginaria para "evocar" la función propia del representante y activar el representamen hacia donde apunta el simbolismo. La relación entre ambos es procesual y constitutiva a la vez, por lo que para entender su construcción y relaciones "es necesario entrar en los laberintos de la elaboración simbólica de lo imaginario en lo inconsciente", estableciendo una estrecha relación constitutiva entre ambos. [42]

El aporte de Castoriadis nos puede servir para establecer en este punto lo siguiente:

-El imaginario, ubicado en lo inconsciente juega un rol fundamental en la elaboración e intercambio simbólico, es decir en la conformación de lo representacional visual.
- La confluencia de lo individual y social en la dinámica del imaginario a través del imaginario social institucionalizado y el imaginario radical.

Edgar Morin es uno de los teóricos que con más acierto ha estudiado el imaginario en su relación simbiótica con la industria cultural. Conocedor y admirador de la obra de Castoriadis ha recuperado una serie de principios sobre el imaginario anexándolos a otras categorías freudianas para explicar el imaginario de las sociedades modernas occidentales, mismo que es creado y recreado por la industria cultural.

El reconocimiento que hace Morin sobre los aportes del filósofo griego son significativos en cuanto marcan su visión sobre el imaginario (Morin, 1993, p.49).

> Mientras muchos han considerado al imaginario como irrealidad, eflorescencia, superestructura, Castoriadis ve al imaginario en la raíz misma, en la fuente de todo lo que se instituye o se crea, tanto en el psiquismo como en el devenir socio-histórico. No es la superestructura, sino lo contrario, aquello que es anterior a las estructuras. Es la categoría que permite escapar al determinismo y al racionalismo para aprehender lo que es genésico en el hombre y la sociedad (Morin,1993, p.49)

Morin, retomando la visión de Castoriadis, señala que lo imaginario es lo que complementa lo real, y lo que le da valor de existencia. Este intercambio entre lo real y lo imaginario va ser mediado por la industria cultural masiva que se constituye en un conjunto de dispositivos de intercambio cotidiano entre lo real y lo imaginario a través de configuraciones arquetípicas que dan forma a los sueños y las ilusiones del hombre contemporáneo.

Compartiendo la concepción de punto de apoyo de Castoriadis, plantea que en la industria cultural, hay dispositivos que dan apoyo imaginario a la vida práctica y que en ésta hay puntos de apoyo prácticos a la vida imaginaria. Así la industria cultural es considerada como una mediación en el intercambio de lo cotidiano con lo imaginario, la misma que va dando al individuo pautas de configuración de sus ilusiones, sueños y representaciones.

Para Morin, la segunda industrialización es la de las ilusiones y los sueños, una colonización que concierne al espíritu, cuyo producto es el imaginario que fabrica la industria cultural que propone modelos, patrones, gustos, ilusiones y aspiraciones, por todos deseadas.

En este sentido, señala que sobre estos fundamentos antropológicos se apoya la tendencia a la universalidad de la cultura de masas. Dicha tendencia despierta un universo primario que se sustenta en las pulsiones y deseos del hombre. Ese es el nivel donde interactúan las configuraciones arquetípicas que moldean una forma de representación de lo visual.

Gilbert Durand plantea para el estudio del imaginario un enfoque que articula lo social con lo psicológico (Durand, 1982, p.8). En este sentido, evita el debate entre una ontología psicológica y una culturalista, propone situarse en lo que denomina en atrayecto antropológico.

> …deliberadamente en lo que llamaremos el trayecto antropológico; es decir el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emana del medio cósmico y social" (Durand, 1982, p.35); y que ambas trabajan en una génesis recíproca, viajando del gesto pulsional al entorno social y viceversa, lo cual denomina "trayecto antropológico.

El planteamiento de Durand aplica el análisis freudiano a lo social proponiendo utilizar el esquema para ubicar (topológicamente) los momentos y lugares del trayecto antropológico, lo cual nos puede dar a entender la naturaleza y dinámica del imaginario. Durand siguiendo el planteamiento freudiano de la descomposición del Yo presenta un esquema en tres niveles al dividir el consciente en "Yo" y "Súper-yo" y el inconsciente correspondiente al "Ça". Las dos primeras conformaciones coinciden con las dos partes del trayecto antropológico y se sitúan en el nivel educado; inconsciente ("Ça") es antes que todo una parte innata del trayecto.

Así el "Ça" (inconsciente) sería el dominio donde se suscitan las "imágenes arquetípicas", vagas o confusas en cuanto a su figura, sin embargo, precisa en cuanto a su estructura. Este inconsciente colectivo "se entrelaza" o articula casi en estado natural con las imágenes simbólicas del entorno.

Ubica el "Yo" social como zona de las estratificaciones sociales: clases. Castas, rangos de edad, sexo, parentesco. Desde allí se estructuran o moldean roles valorizados y marginalizados. Finalmente, ubica al "Súper Yo", donde se racionalizan –en códigos, planes, programas, ideologías, educación o pedagogías – los roles positivos del Yo sociocultural. Si el "Ça" (Ello) está íntimamente ligado a la estructura física-psicológica del "animal social", el "Súper-yo" se afana en racionalizar. En este proceso, reconoce Durand, se da un empobrecimiento del imaginario en provecho de su presentación racional.

Nos interesa la aproximación que plantea Durand a las categorías freudianas, pero discrepamos en la extrapolación de las categorías individuales que corresponden a la teoría de la descomposición de la personalidad psíquica (Freud,1988, p58 y ss) la cual coincide con los planteamientos sobre las instancias psicológicas: consciente, preconsciente e inconsciente, expuestos en las dos teorías sobre la angustia (Freud, 1988, Vol. XIX, p41-48 y Vol. XXII, p.75-103). Instancias que no retoma Durand en su planteamiento del trayecto antropológico. Sólo recupera las categorías de la descomposición de la personalidad: Yo, Súper yo y Ello (Ça).

De acuerdo a nuestra propuesta transdisciplinaria, que tiene en cuenta la importancia del aspecto psicológico, consideramos necesario recuperar algunos aportes de la teoría psicoanalítica de Freud para plantear nuestra concepción sobre la categoría del imaginario adscrita a la dinámica del campo cultural de la comunicación y destacar su papel mediador en el momento de la conformación y lectura de los mensajes visuales.

El perceptor como sabemos no es un ente pasivo. En el momento de la lectura de los mensajes genera toda una serie de sentidos de acuerdo a la constitución psico-socio-cultural.. Es decir, que el imaginario se constituye en el mediador de la resemantización y de la apropiación de los usos de los signos. Cabe remarcar que este proceso si bien se efectúa en un plano consciente, también se activan sedimentos subconscientes e inconscientes.

Consideramos que las categorías individuales del psicoanálisis pueden ser extrapoladas adecuadamente a un grupo social o cultural en tanto mecanismo dinámico que tiene cierta dialéctica en el funcionamiento de fenómenos, a los cuales no se puede escapar un sujeto. Quien tampoco, como sostiene Fromm (La aplicación del psicoanálisis humanista a la teoría de Marx) puede evadirse de una dinámica de lo social que es donde van a adquirir sentido los fenómenos psicológicos.

De acuerdo a la descomposición de la personalidad de Freud y la conceptualización social de estas instancias de Fromm concluimos lo siguiente. El yo, (el mediador entre el inconsciente y la realidad) en la dimensión de grupo cultural, corresponde a la categoría de carácter social. El preconsciente (rastros y rasgos que al influjo de la realidad pueden ser evocados desde el inconsciente) como imaginario y el inconsciente, (el lado oscuro de donde provienen las demandas pulsionales del cumplimiento del principio del placer) como inconsciente social o memoria colectiva.

En el campo de la cultura que es donde se da el proceso de comunicación también se registra la dinámica de las tres instancias o conformaciones psico-socio-culturales de la misma manera como opera a nivel individual. Dinámica generada por la institucionalización y la direccionalidad impuesta por el poder y la cultura dominante.

Así la cultura oficial corresponde a la instancia individual del Súper Yo que reprime las expresiones de las culturas subalternas o culturas populares, las mismas que no pueden ser acalladas ni destruidas, permanecen potencialmente listas para emerger frente a una situación exterior propicia, las mismas que conforman lo que se denomina la memoria colectiva (inconsciente social): rasgos y rastros culturales cuasi perdidos. Muchos de estos perviven en un nivel latente, conforman lo que se denomina imaginario (preconsciente social).

En este sentido concebimos al imaginario como una conformación relacionada con la instancia del preconsciente social, donde se vislumbran rasgos de la memoria colectiva, la cual ha sido y es reprimida por la cultura oficial.

Conceptualizamos el imaginario como una instancia mediadora que rige nuestra conducta desde el nivel social al personal, la misma que está cimentada sobre mecanismos psicológicos, sobre un tronco antropológico común. Base sobre la cual las mediaciones constitutivas de lo social y cultural interiorizan estructuras representacionales que determinan formas simbólicas de configuración y percepción que remiten a determinada matriz cultural en determinado contexto socio-histórico.

Hacia una semiótica transdisciplinaria

Este imaginario social como vemos, guarda analogía con el sistema triádico de representaciones de Pierce compuesto por el representamen, objeto e interpretante. Instancias que a su vez, coinciden con los tres registros del pensamiento lacaniano que establece: lo simbólico del orden del representamen, lo real del orden del objeto y lo imaginario del orden del interpretante. Estos planteamientos tienen correlación con la concepción triádica de las instancias grupales que hemos aplicado al estudio de la comunicación a partir de los planteamientos de Freud extrapolados a un grupo social: cosnciente social y memoria colectiva, mediados por el imaginario social.

De lo señalado podemos establecer la memoria colectiva, lo simbólico, del orden del representamen; el consciente social, lo real, del orden del objeto y el imaginario social, lo imaginario, del orden del interpretante. Esta dinámica triádica permitiría dar razón del sentido de las macro representaciones y simbologías culturales. Es decir, el imaginario social pulsionando la semiosis en determinado contexto histórico.

Paralelamente, la visión teórica de Pierce - que se proyecta a la dimensión existencial por su formación filosófica – se puede correlacionar con ciertos paradigmas como el de la escuela culturológica francesa y la corriente de los estudios culturales latinoamericanos que conciben el fenómeno de la comunicación inserto en un macro-sistema de mediaciones ya sean constitutivas (Barbero: lo económico, social, cultural y político. Morin la mediación de la televisión entre lo real/ imaginario) o específicas (Barbero: barrio, trabajo, familia). Planteamientos que en última instancia nos llevan a un punto en común: la mediación dinámica del imaginario en el proceso de la semiosis de un grupo socio cultural.

Uno de estos paradigmas es el planteado por Edgar Morin quien establece un sistema de mediaciones al estudiar la dinámica de la industria cultural y su relación simbiótica con el imaginario estableciendo un conjunto de dispositivos de intercambio cotidiano entre lo real y lo imaginario (1978, p.95).

Para Morin la industria cultural no sólo crea productos y un consumidor ávido de estos, sino que redescubre un tronco antropológico común de los deseos sobre los cuales la industria cultural construye configuraciones que propician la identificación y proyección de los sujetos, así como la recreación del imaginario (Ibídem, p 57,58). Este "diálogo desigual" entre la industria cultural y el sujeto es la que conforma un imaginario suplemento - complemento de la realidad en determinado contexto sociocultural en una dinámica ad infinitum como en el caso de Peirce.

Asimismo la semiótica peirceana se puede correlacionar con la propuesta teórica de Jesús Martín Barbero quien plantea la comunicación como un asunto de mediaciones más que de medios. Considerando las mediaciones como "lugares de los que provienen las constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural" (Barbero, 1987 p.233).

A través de estas reflexiones planteamos la construcción de un paradigma semiótico transdisciplinario que tenga en cuenta las articulaciones sociales y las diferencias culturales en la producción de los signos. Un paradigma que permita urdir las articulaciones e intertextualidades que intervienen en el proceso de comunicación visual y que propician su especificidad constitutiva. Esa complejidad y especificidad de las cuales ya no puede dar cuenta una semiótica formalista y binaria.

En consecuencia dicho paradigma debe articular transversalmente las mediaciones constitutivas de lo psicológico, social, cultural y político, de tal manera que, en el análisis se considere las condiciones de producción, circulación y consumo de los discursos visuales, poniendo énfasis en las mediaciones y las matrices culturales que intervienen en el momento de conformación y lectura de los signos.
La variabilidad de los enunciados visuales que es nuestro objeto de estudio, demanda un paradigma semiótico que tenga en cuenta la complejidad y especificidad de la naturaleza físico-psicológica y socio-cultural del proceso.

Esto incide en el planteamiento de una semiótica transdisciplinaria que articule transversalmente las mediaciones constitutivas de lo psicológico, social, cultural y político, de tal manera que, permita analizar la estructura, los recursos técnicos y estrategias expresivas de los diversos enunciados - ya sean bidimensionales o tridimensionales-, teniendo en cuenta que están determinados, en última instancia, por los macrosistemas configurativos. Una semiótica pueda analizar la dinámica de estos macro-sistemas y los sentidos de sus conformaciones sígnicas en determinado contexto sicocultural, así como su sentido más amplio en el devenir de la historia.

Bibliografía:

Ansart, Pierre, Ideología conflictos y poder, Mexico, Premia Editora, 1983.
Castoriadis, Cornelius, La Institución imaginaria de la sociedad , Vol II: El imaginario social y la institución, Barcelona, Tusquets, 1975.
Durand, Gilbert, Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquitipología general, Madrid, Taurus, 1982.
Freud, Sigmund, "31 Connferencia. La Descomposición de la personalidad psíquica", en Nuevas Conferencias de introducción al psicoanálisis, (1933), Vol. XXII, Barcelona, Amorrortu,1988.

Freud, Sigmund, "Las dos clases de pulsiones", en: El yo y el Ello y otras obras, (1923-1925) VOL. XIX, Barcelona, Amorrortu,1988.
Freud, Sigmund, "32 Conferencia. Angustia y vida pulsional", en Nuevas Conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras, (1932-1936), Vol.XXII, Buenos Aires, Amorrortu,1988.
Morin, Edgar, El espíritu del tiempo, Madrid, Taurus, 1966.
Peirce, C.S. Collected Papers of Charles Sanders Peirce, 8 vols., C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press. 1980.
Sexse, Néstor , Diseño.com, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Nota:

[42] Este es el punto fundamental de la dinámica del imaginario que es desarrollado por Castoriadis y que nos sirve para argumentar nuestra visión transdisciplinaria. La lectura del signo se elabora a través de la dinámica de lo consciente, subconsciente e inconsciente.

Una dimensión interpretativa en el proceso enseñanza-aprendizaje de las artes a nivel superior

Georgina Alcántara
Centro Nacional de las Artes

El propósito de estas líneas es compartir una reflexión en torno a la educación artística a nivel superior, que parte fundamentalmente de mi experiencia como alumna egresada de la Licenciatura en Coreografía de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Mi intención es asumir dentro de mis observaciones, un marco interpretativo peirceano, integrado en el curso de mi participación en el proyecto "Complejidad en la investigación y educación artísticas" de 2002 a 2006 en el Centro Nacional de Investigación Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, analizando algunos aspectos del proceso enseñanza-aprendizaje de las artes, desde campos interpretativos móviles, tanto en la construcción de las problemáticas bosquejadas como en las opciones de movilidad perfiladas.

Muchos son los aciertos al generar una licenciatura en coreografía. Hasta 1994 no existía en México un espacio de nivel universitario en que los gremios académicos de la danza se hubieran dado a la tarea de configurar y estabilizar el objeto y los métodos de estudio de la coreografía en la danza contemporánea. Se reunieron a coreógrafos, músicos y bailarines de reconocimiento internacional quienes a lado de pedagogos formularon el programa de estudios. Muchos de ellos, también impartían e imparten, las principales materias.

El propósito de la carrera de la Licenciatura en Coreografía de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA (publicados en el portal de Bellas Artes) es el siguiente:

> La Licenciatura en Coreografía tiene como objetivo formar coreógrafos con un alto nivel profesional, a través de la enseñanza y la exploración creativa y artística integrada de la danza, la música, el teatro y el análisis de movimiento, que culmina en la práctica coreográfica y su producción escénica. Se enfatiza la reflexión sobre el quehacer dancístico dentro de la sociedad y la cultura, la disposición a la interdisciplina y una visión abierta al pensamiento artístico y al proceso histórico de la danza.

Como podemos observar, en el tronco básico se encuentran los talleres de creación coreográfica, la materia de música, la de teatro y el análisis de movimiento. La formación es basta y hay un fuerte énfasis en promover el análisis y la experimentación. También se presta atención a la formación teórica entendida como los campos "humanístico, artístico y cultural". Dentro del perfil del coreógrafo egresado, enunciado en el Portal de Bellas Artes, se espera que éste posea "una formación teórica que le permita sistematizar, reflexionar y conceptuar el trabajo artístico con una visión crítica". Es sobre todo en este ámbito en dónde se centra mi inquietud.

Para contextualizar conceptualmente mis observaciones a lo largo de mi experiencia formativa como coreógrafa, quisiera retomar algunas de las problemáticas relativas a la educación artística en general, tratadas ampliamente por Humberto Chávez en la conferencia "Problemáticas y aproximaciones a modelos teóricos en el campo de la educación artística" publicada por la Universidad del Estado de México en 2003. En este texto, Chávez define desde un enfoque semiótico, 12 puntos problemas relativos a la praxis de la educación artística. Citaré 6 de ellas que me parece, definen muy certeramente la atmósfera actual de

la educación artística en México, así como la problemática que abordo en esta reflexión:

- La educación artística ha perdido, en muchas ocasiones la capacidad de generar espacios propicios para la actividad creativa, al integrar acciones contradictorias desintegradas: se enseñan normas y aplicaciones demandando desplazamientos e innovaciones, o al contrario, se propone una total libertad de acción y se pide una coherencia formal distinguible.
- Aún partiendo de la conciencia de que el alumno es un transformador de ideas en el trabajo de clase, se le trata como un receptor de saberes y no como un co-creador de la dinámica de aprendizaje.
- No hay los suficientes programas de actualización y relativización del conocimiento tanto para maestros como para alumnos.
- Se considera que los cambios en la educación artística parten sólo de la programación y aplicación de los saberes propios de cada disciplina y no de una modificación epistemológica, es decir de la dinámica constructora del conocimiento.
- Las disciplinas especializadas en muchos casos se resisten celosamente a integrarse en proyectos interdisciplinarios como una forma de producción compleja y contemporánea: pintores a pintar, bailarines a bailar.
- Los profesores en muchos casos son artistas no familiarizados con las dinámicas educativas o se han dedicado sólo a la educación abandonando el espacio de la producción.

Ahora bien, en el programa de estudios de la licenciatura en coreografía existen materias de carácter teórico como "historia de la danza", "análisis de la danza" y "el taller de tesis" en los últimos semestres. Hablar de formación teórica con énfasis en el carácter interdisciplinario, crítico y analítico deseable en la formación del coreógrafo, sugiere una perspectiva un tanto abierta, en la que podría esperarse, hubiera una línea de análisis que permitiera abordar la problemática de la creación, de la noción de arte, de la noción de contemporaneidad, de la relatividad del conocimiento y de los sistemas representacionales y la función del signo dentro de las tareas del futuro productor artístico. Mi preocupación reside en que pese a la riqueza de conocimientos que en torno a la danza se proveen a lo largo de la carrera, en mi tránsito por ella, pude advertir que no se abordaron estas problemáticas que estimo nucleares en una escuela para la formación superior en artes.

De manera muy tangencial, en el bloque de cultura integral, uno de dos espacios interdisciplinarios que permeaban el plan de estudios en los últimos semestres, existía la materia optativa de "Introducción a la semiótica" - actualmente ya no existe-. Introducción a la semiótica era una de muchas opciones, por cierto, una de las más evitadas, no sólo por que el nombre en sí promete un camino complicado sino porque en general los alumnos buscan informaciones "útiles", como por ejemplo, la materia de "Formulación de proyectos escritos" (cómo formular un proyecto para la solicitud de becas) o "Circulación de los bienes artísticos" (cómo promover la obra).

Es frecuente que los estudiantes de danza tengamos poco interés por materias teóricas. Suele suponerse que los espacios de reflexión teórica son complementarios y deseables para llevar a la palabra la idea creativa, pero que alejan al estudiante del trabajo de experimentación.

No sólo a la distancia de algunos años, sino tan pronto como incursioné en las problemáticas de la semiótica -esto fue durante el 5° y 6° semestres de la carrera- me resultó difícil entender que no fuera parte del tronco básico de las materias en la licenciatura. Como resultado de esta ausencia o más bien de esta presencia casi accidental -la de la materia de semiótica- diferentes problemáticas relativas al proceso enseñanza- aprendizaje me parecieron relevantes.

A lo largo de la carrera y en prácticamente todas las materias se aborda el tema de la creatividad, sin embargo, no siempre bajo marcos que permitieran una discusión fértil. Se planteaba el tema de la creatividad como una capacidad deseable pero un tanto inasible, acaso resultado de la experimentación o de ciertos factores psicológicos, no del todo identificables. En ocasiones se reforzaban y apreciaban los "hallazgos" de los alumnos "creativos", sin embargo, parecía un acierto casi fortuito, cuyo camino permanecía inaccesible al resto de los estudiantes. Esto en poco ayudaba al propósito anhelado de promover una "exploración creativa" y por momentos parecía desmotivar o distanciar a los alumnos de la preciada experimentación, quienes procuraban en todo caso, retomar los modelos que habían probado su eficacia.

Esta perspectiva, entre otras, plantea la necesidad de abrir campos para esclarecer la problemática de la creatividad. Abordarla no sólo como una suerte de intuición deseable, sino, como una de las "formas de la lógica humana", nos dice Barrena (2006), quien trabaja el concepto con un enfoque peirceano:

Peirce [. . .]señala que la capacidad de crear es la capacidad de introducir nueva inteligibilidad en el universo. La abducción, es una de las principales y más conocidas aportaciones del pensamiento de Peirce, [. . .] es la clase de síntesis [. . .] que se realiza [. . .], introduciendo una idea no contenida en los datos, lo que provoca conexiones que de otro modo no hubiéramos tenido (CP 1.383, c.1890). La abducción supone por lo tanto la introducción de una novedad que contribuye a aumentar la inteligibilidad del mundo. Peirce considera que el descubrimiento creativo no es fruto del azar o de la casualidad, ni es un mero fenómeno debido a factores históricos y psicológicos, sino que existe en él una lógica.

> Las consecuencias de esto -nos dice Barrena-, son muy importantes para la educación [y yo agregaría, particularmente para la educación artística sobre todo a nivel superior], pues supone que hay una lógica "inventiva" que puede ser explicada y enseñada, aunque por supuesto la creatividad no pueda reducirse a un procedimiento exacto. Hace falta encontrar un modelo educativo que —sobre esta premisa— pueda ayudar a la gente a pensar y a actuar más creativamente. (Barrena, 2006, p. 116-117).

Aún cuando la experimentación se tiene en alta estima a lo largo de la carrera y en todas las materias, en muchos casos, los parámetros a los que se espera que el alumno arribe están de antemano concebidos por el profesor quien es productor artístico en la mayoría de los casos.

Representa, desde luego, una enorme ventaja y en cierto sentido, un privilegio formarse bajo la experiencia de profesores en ejercicio de la producción artística, dado que pueden prodigar en el dominio pragmático saberes de muy alto valor. La contraparte lógica, sin embargo, suele ser que los propósitos de la clase o del proceso de experimentación se supeditan altamente a los parámetros estéticos del productor artístico a cargo de la clase, lo que en definitiva cancela la definición misma de la creatividad. Algunas de estas pautas promueven, en contra de los buenos propósitos del plan de estudios, prácticas que tienden a la reiteración de modelos. Recordemos que "el intelecto -afirma Peirce- consiste en la plasticidad del hábito" (CP 6.86, 1898, en Barrena, 2006, p. 117).

Subrayo que esto no sucedía en todas las clases y que además es comprensible, toda vez que los profesores que imparten talleres o cátedras en las escuelas superiores de arte, no cuentan con una formación para la enseñanza.

En ocasiones es sorprendente, no obstante, la destreza e imaginación con que promueven algunos de ellos la construcción de conocimientos relativos a su materia. A manera de ejemplo, citaré algunas prácticas que me parece, ilustran de manera significativa estrategias singulares en la construcción activa e interdisciplinaria del conocimiento:

En el taller de creación coreográfica III, impartido por la profesora Pilar Urreta, solía iniciarse el abordaje de ciertos conceptos a través de obras procedentes de otros campos. El análisis del espacio, por ejemplo, utilizando el texto "Punto y línea sobre el plano" de Vassily Kandinski, en lugar de comenzar con el libro "cuasi de texto" sobre creación coreográfica, de cuyo nombre no quiero acordarme, en el que se habla del espacio escénico de manera "útil" y directa. La misma profesora impartía en otra ocasión la clase relativa al factor "tiempo" en el movimiento, precisamente en la materia de Análisis de Movimiento I, para lo cual pidió se iniciara con el análisis de la lectura "Lo sagrado y lo Profano" de Mircea Eliade. Como era de esperarse algunos de los alumnos, bailarines en su mayoría, se oponían a leer más de 90 páginas de una temática "ajena" al tema de la clase, sin embargo, estas formas alternas de abordar la enseñanza de conceptos centrales en la coreografía que fueron, en un principio, desconcertantes para el grupo, poco a poco condujeron a los estudiantes a crear estrategias abductivas para conectar saberes del campo de la danza con saberes provenientes de otros campos, por tanto no sólo con otros contenidos, sino con otras formas, siempre hipotéticas, de construir la realidad. Y ciertamente ¿Por qué abordar los temas de formas pre-establecidas si, como señala Peirce, la razón del significado reside en la construcción permanente de una realidad que se resiste a ser construida? (Peirce en Pérez, F. 1988, p.33).

También se podía observar, por ejemplo que en la clase de música, del profesor Joaquín Lopez Chapman "el Chaz", se realizaba un análisis de una obra arquitectónica para descubrir su ritmo y a partir de ahí generar imágenes y plataformas sonoras para la coreografía. Otro ejemplo relevante es el de la profesora Sonia Fernández que con frecuencia enseñaba la kinesiología a partir del trabajo tridimensional con barro o plastilina. Tampoco podría ignorarse el abordaje de la materia de producción, en la que antes de entrar a la cabina y simplemente encender luces, analizábamos con el profesor César Pérez-Soto, diferentes estructuras literarías, como la novela, el cuento, la narrativa, los giros dramáticos y sus funciones en una producción discursiva. No podríamos soslayar el esfuerzo de la profesora Cecilia Lugo, quien antes de permitirnos generar movimiento para una obra coreográfica de 10 minutos nos acompañaba en la discusión de la obra de Juan Rulfo durante 2 meses.

Tales desplazamientos suelen ser poco apreciados en este contexto, argumentando la abundancia y prioridad que deben tener los temas "propios de la danza" a lo largo de la carrera. Evidentemente profesores y alumnos comprenden la pertinencia del estudio del teatro y de la música, incluso de la historia, en una licenciatura en coreografía, pero introducir otras disciplinas suele juzgarse como distractivo o incluso contraproducente.

En mi opinión, la necesidad de comprender las problemáticas de la danza, las concepciones, las definiciones, los estilos, no debiera ser sólo objeto de una revisión histórica, sino de una revisión paradigmática, y no utilizo el término paradigma a manera sinónima de "ángulos", pues dista mucho de serlo. Me refiero a la meta-organización en ejes que definen la complejización de los sucesos y sus conceptualizaciones, en función de los discursos que los atraviesan y construyen, en función de una postura explícita sobre el acto de generar las teorías y los enfoques que dan lugar a la realidad, en el sentido peirceano del término. Como sabemos, "la realidad, [para Peirce], es construida en el proceso de semiosis, fuera del cual no hay racionalidad, ni reconocimiento" (Pérez, 1988, p.30). Me refiero pues, a la comprensión epistemológica de los fenómenos que a lo largo de la carrera se revisan y presentan por lo general como un recorrido estable por no decir obligado de ciertos autores y tendencias en la historia de la danza, como una serie de "etapas evolutivas que nos han traído de manera casi natural al momento actual.

Hay en esta forma de abordar la danza una naturalización que ignora que "el mundo de los objetos no se divide en signos y no signos" (Oehler, 1979, p. 17 en Pérez, 1988, p.32) y que, como señala Francisca Pérez, "nuestro pensamiento del mundo lo es, de objetos significantes" (Pérez, 1988, p. 32).

Teniendo como espacio de referencia el paradigma semiótico peirceano, sería necesario en principio, más que la revisión lineal sobre el desarrollo de estilos, lenguajes y escuelas, la conjunción de problemáticas y la diversidad de ordenamientos y lecturas posibles para los sucesos.

Como menciona Francisca Pérez, el signo describe adecuadamente los comportamientos representativos del hombre - el conocimiento en particular [. . .]. La naturaleza representativa del conocimiento ha de entenderse como la cadena de interpretaciones posibles pero falsables desde ciertas circunstancias, es decir aceptables o criticables dese algo exterior a ellas (Pérez. 1988, p.29). Esto nos envía directamente a la posibilidad de hacer interactuar diferentes discursos y disciplinas que inventen la danza, desde otros saberes que no son sólo los de la danza misma. Sabemos que bajo la perspectiva peirciana, "si el signo-representamen es primero y su objeto es construido por un signo-interpretante, no es posible descubrir sino solamente inventar" nos dice Montaldo (Montaldo, 2002, p.4).

En los ejemplos citados, estas estrategias, que en apariencia apartan el desarrollo de la clase de la temática establecida en el plan de estudios, desplazan la forma habitual de arribar a la conceptualización de la creación coreográfica y desde la perspectiva peirceana representarían un desplazamiento del conjunto de hábitos que son fruto de procesos semióticos anteriores, en ocasiones naturalizados, en la enseñanza (Barrena, 2006).

El análisis de estos ejemplos da cuenta de posibilidades que se fraguan también en la práctica escolar, cuya investigación podría dar pie a la generación de estrategias teórico-metodológicas que favorezcan la abducción y la interdisciplina en el plan de estudios. Sugiere también la posibilidad de generar espacios en los que se promueva el análisis de la propia práctica. Probablemente los modelos de investigación-acción en el aula serían un mecanismo idóneo para rescatar prácticas singulares. La investigación-acción implica una "intervención a pequeña escala" en el funcionamiento de alguna práctica, acompañada de un "examen minucioso de las intervenciones", se trata de una metodología cualitativa que permite el análisis bajo visiones que enriquecen y cuestionan la propia práctica (Alvarez-Gayou, 2003, p.159-160).

No es el propósito en este momento explicar las ventajas de la investigación- acción en el aula, por tanto, recomiendo se consulte a Rafael Porlán "Constructivismo y escuela" (1993) y en "investigación en la escuela" (1998). Por ahora, en nuestro contexto actual, este tipo de iniciativas son poco frecuentes y al parecer las propuestas particulares como las citadas, depende más de la formación personal y de algo que podríamos llamar cierta "vocación" del profesor, más que de un propósito intencionado del sistema educativo.

Sería oportuno mencionar que recientemente, en 2007, fue publicado un artículo en el que se subraya la problemática relativa a la formación pedagógica en los profesores que enseñan artes a nivel superior. En Francia y en Italia, se atiende la formación de profesores de nivel primaria y secundaria desde hace decenas de años, pero sólo muy recientemente se ha reconocido la ausencia de una preparación obligatoria para la enseñanza de las artes a nivel superior. En Francia, se ha propuesto una formación después de la licenciatura en los IUFM, Institutos Universitarios de Formación de Maestros, "la formación aquí es de tres años, lo que los habilita para ejercer efectivamente la profesión" señala Buffet (Buffet y Nuzzaci, 2007, p. 47. En Italia señala Nuzzaci, en este artículo, "la dificultad ha sido lograr que se reconozca la necesidad de una formación de profesor en tanto que formación específica diferente de la de su oficios" (op cit.). En Québec, por otra parte, para impartir clases de arte a nivel superior se requieren hacer una especialización de dos años.

En México, una buena parte de los profesores de nivel superior, no cuentan con una preparación específica para la enseñanza -y no hablo sólo del dominio de las artes, aunque éste es sólo el que aquí nos ocupa-, lo que suele subsanarse a través de seminarios

y actividades de formación continua, de carácter opcional en su mayoría. Esto deposita, como podría deducirse a partir de los ejemplos antes citados, la responsabilidad de la formación del estudiante en buena parte, en el programa de estudio y en la interpretación que el profesor hace de él.

El análisis de los procesos sociales, artísticos, pedagógicos y psicológicos que atraviesan la educación artística no puede ya prescindir de una explícita postura epistémica que permita suscribir de la manera más clara posible la adhesión de toda propuesta a un nivel de análisis sígnico, sea en la dimensión del plan de estudios, sea en el aula, sea a partir de la análisis de la propia producción. Coincido con Montaldo (2002) en que es la semiótica la que puede "brindar. . . respuestas tendientes a generar desde las instituciones educativas, nuevas formas de relación con el conocimiento. La semiótica -nos dice Montaldo- "se parece a un juego de desmontaje que tiene como objetivo explorar las raíces del sentido. Es la lucha contra lo obvio. Es el estudio y la toma de conciencia de los signos y de las relaciones que pasan desapercibidas en los procesos de comunicación y significación en los que estamos sumergidos constantemente" (Montaldo, 2002, p. 3).

La multiplicidad de problemáticas que presenta el campo educativo es vasta y exige nuevas visiones de objetos de estudio estabilizados, es decir, previamente detectados y definidos, así como la introducción de diferentes paradigmas que permitan construir permanentemente nuevos objetos, construcciones dinámicas, que a su vez susciten diferentes modalidades interpretativas y de intervención.

Existen importantes iniciativas en diferentes escuelas, encaminadas a crear espacios de reflexión conjunta a través de seminarios y talleres sobre pedagogía de las artes, semiótica y complejidad (esto ya lo ha expuesto el Mtro. Chávez).

Suponemos que además de promover estas nuevas formas de construir y asumir las problemáticas de la educación artística, habrá de reconocerse también la pertinencia de promover espacios en los que más que recibir una información por demás necesaria, puedan profesores y alumnos comprenderla con el tiempo y el ritmo requeridos, apropiarla, hacerla parte de sus constructos personales, de esos procesos de ordenamiento nuclear impregnados de afectividad que definen la sensación de identidad de una persona y su modo de relacionarse con los demás, organizando la experiencia en formulaciones viables o ficciones útiles a través del acto de significación (Neimeyer R. y Mahoney M. 1998, p. 34).

Es aún necesario tejer más, y más detalladamente, estos puentes entre las visiones teóricas y las prácticas pedagógicas, entre la producción artística y la enseñanza, entre los programas de estudio y la percepción específica de quienes los aplican, entre los objetivos y las estrategias que posibilitan el aprendizaje de los constructos relevantes en el campo de la coreografía, entre los procesos institucionales y los procesos de invención personal del conocimiento.

Para concluir, si como se mencionó anteriormente, desde la perspectiva peirceana no es posible descubrir, sino sólo inventar, mejor perspectiva no podría asumirse en el campo de la educación artística y desde luego en el de la creación coreografía: asumir que las formas de acercarse a los conceptos y que los conceptos mismos son una interpretación, una de muchas posibles que "hacen del pensamiento la síntesis de lo siempre irreductible" (Pérez, 1988, p. 32). Son estas algunas de las formas en que el pensamiento de Charles Sanders Peirce ofrece, también al proceso enseñanza-aprendizaje de la coreografía, un festín de posibilidades.

Bibliografía:

Álvarez-Gayou, J., Cómo hacer investigación cualitativa, Barcelona, Paidós, 2003.

Barrena, S., La creatividad en Charles S. Peirce. Charles Sanders Peirce. Razón e invención del pensamiento pragmatista, en: Anthropos, nº 212 (2006), pp. 112-120. http://www.unav.es/gep/BarrenaAnthropos2.html

Buffet F. y Nuzzaci A., L'education artistique et culturelle dans la formation initiale des enseignants: la situation en France et en Italie. L'observatoire des Politiques Cuturlelles, París, Grenoble, No. 31, Hiver 2007.

Chavez, M. H., "Problemáticas y aproximaciones a modelos teóricos en el campo de la educación artística" publicada por la Universidad del Estado de México en 2003.

Neymeyer R. y Manohey M., Constructivismo en Psicoterapia, Barcelona, Paidós, 1998.

Porlán R. Construtivismo y Escuela, Diada Editora. Sevilla. 1993.

Porlan R. y Martín del Pozo R. Investigación en la Escuela. No. 35. Diáda Editora, España, 1998.

Pérez C. F. Los placeres del parecido. EditVisor. Madrid, 1988

Montaldo, S. La semiótica y su poder para des-sedimentar el discurso académico. Universidad de Tucumán, 2002.

Michaud Y.: Enseigner l'art? Editeur Jaquelin Chambon. Collection Rayon Art. 1993. Traducción al español de Carla Herrera Prats y Analilia Ramírez Mateos.

Escuelas Superiores de Arte. Portal de Bellas Artes. www.bellasartes.gob.mx

Kandinsky W. Punto y Línea sobre el Plano. Terramar Ediciones. 2007

Peirce, Deleuze y el Vampiro

Byrt Wammack Weber
Escuela Superior de Artes de Yucatán

Introducción

En 1910, Peirce consideró pertinente adjuntar a uno de sus manuscritos un breve texto de introducción con el título: "Respuesta anticipada del autor a la sospecha de que se otorga una importancia supersticiosa o fantástica al número TRES y fuerza a divisiones para un lecho de Procusto de la TRICOTOMÍA". El texto comenzó así: [43]

> Admito plenamente que hay una locura poco común por las tricotomías. No sé si los psiquiatras han proporcionado un nombre para esto. Si no lo han hecho, [...] podría ser llamada triadomanía. No me aflige, pero me siento obligado, por respeto a la verdad, a hacer un número tan grande de tricotomías, que no me puedo maravillar si mis lectores [...] llegaran a sospechar o incluso opinar que soy una víctima de ella. [44]

Algunos años antes, en la última de una serie de conferencias en el Instituto Lowell, Peirce se había referido a su tríada de "objeto, interpretante, y fundamento (ground)" como una "divina trinidad" comparable con el Padre, Hijo y Espíritu Santo. "En muchos aspectos, esta trinidad concuerda con la trinidad cristiana", afirmó Peirce a su distinguido público. Continuando:

> ... de hecho, no estoy consciente de ningún punto de desacuerdo. El interpretante es, evidentemente el Logos divino, la palabra; y si nuestra anterior conjetura es correcta de que una referencia a un interpretante es Paternidad, éste sería también el Hijo de Dios. El fundamento (ground), siendo que tomar de él es requisito para cualquier comunicación con el símbolo, corresponde en su función al Espíritu Santo. [45]

Esta referencia de Peirce a la Santísima Trinidad, al Hijo de Dios y, sobre todo, al Espíritu Santo plantea toda una serie de nuevas preguntas. Por ejemplo: ¿Cómo podría la semiótica de Peirce tratar de los vampiros que aparecen tanto en la historia oral como en el cine? Esta pregunta se me ocurrió cuando escuché por primera vez una historia oral del pueblo maya yucateco que registramos en video hace algunos años para integrarlo a un proyecto audiovisual que yo estaba desarrollando. [46] La historia comienza situando al vampiro en una relación con el Hijo de Dios:

Cuando el vampiro nació, Jesucristo ya había nacido, dicen los antiguos, pues así tienen tomado los datos. Los antiguos dicen que él era el hijo de Lucifer [. . .], y dicen que había venido para vengarse de Jesucristo. [47]

Esta relación de competencia entre el vampiro y Jesucristo que establece esta historia, y la afirmación de Peirce de que el interpretante de su "divina trinidad" sería el Hijo de Dios, nos obliga a preguntar, ¿qué pasaría si el vampiro lograra vengarse y sustituir al Hijo de Dios en el punto del interpretante? Pero esta pregunta nos lleva también a la cuestión de los espejos, ya que, como afirma Carolyn Brown, no podemos ver a los vampiros reflejados en ellos. [48] [IMAGEN] De hecho, el propio cine nos presenta una prueba de ello en la película de Roman Polanski, *Danza de los Vampiros* (1967), específicamente en la escena del baile de gala en el castillo de Krolock en la que el cazador de vampiros, el profesor Abronsius, y sus ayudantes se evidencian cuando sus imágenes son las únicas reflejadas en el espejo.

Quiero usar este contexto – esta lucha entre Jesucristo y el vampiro -- para hacer un primer acercamiento al pensamiento de Peirce con la finalidad de ver hasta qué grado su sistema semiótico puede nutrir procesos experimentales que rebasan los límites habituales. Por un lado, me incomoda un proceso de síntesis que depende de un Logos divino avalado por una "comunidad de investigadores", tal como plantea Peirce, pues éste ha sido implicado históricamente en la imposición de los cánones que han sido imperantes por tanto tiempo, ya sean Occidentales o no. Por otro lado, se antoja retomar la sugerencia de Peirce de que los procesos de semiosis se refieren a – y hasta dependen en - una base maternal sin la cual no habría comunicación con el símbolo, aunque ésta sea, para Peirce, el Espíritu Santo. [49]

La semiótica de Pzeirce

Como es bien sabido, el pensamiento de Peirce y su semiótica se evolucionó durante diferentes etapas de su vida hasta llegar a una complejidad profunda.[50] Sólo considerando que logró identificar 59,049 posibles signos es muestra suficiente de la complejidad de su sistema, sin considerar sus otras aportaciones.[51] Según Peirce, nuestro conocimiento de la realidad es a través de un proceso de significación que involucra tres elementos: el signo, el objeto y el interpretante, el cual es el concepto o idea de una mente o cuasi mente que relaciona el signo con el objeto. Peirce dividió los signos en tres clases de acuerdo a las tres maneras en las que representan el objeto: primero, los íconos que comparten cualidades en común con el objeto; segundo, los índices cuya relación con sus objetos consiste en una correspondencia "de hecho"; y tercero, "los signos generales, o símbolos, que se relacionan al objeto por su carácter imputado". [52] Para complicar el sistema, el signo tiene tres formas de referencia, según Peirce: primero, la referencia directa a sus objetos; segundo, la referencia a su fundamento, o sea "a las cualidades comunes de sus objetos"; y tercero, la referencia a sus interpretantes, lo que Peirce consideró, en su "Nueva lista de categorías" de 1867, "la información que encarna al signo".

Existen muchas propuestas para representar gráficamente esta tríada peirceana, pero me parece útil la siguiente representación, ya que hace explicito la relación del signo con el fundamento, así como la comparación que hace Peirce entre su tríada y la Santa Trinidad.

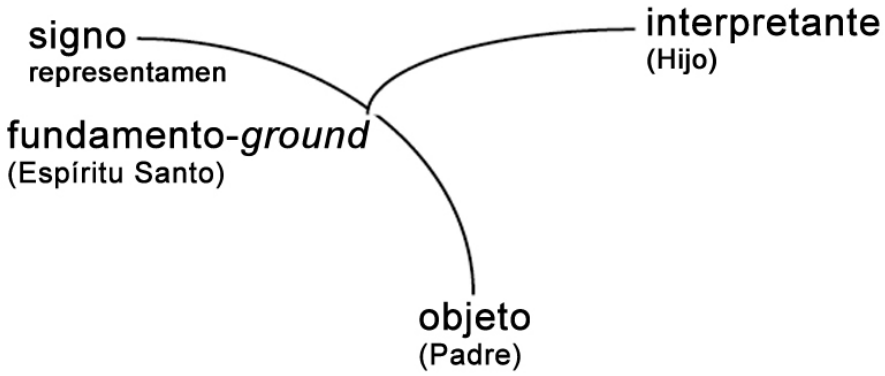


figura 1. Representación de la tríada peirceana [53]

Desde luego, Peirce no utilizó la palabra "fundamento", sino "ground", la cual tiene una connotación más compleja que las palabras "fundamento" o "base" que se emplean en las traducciones de Peirce, ya que "ground" se refiere también a fundamentar, aterrizar, "común" y aún a la madre tierra. Es quizá por ello que Peirce no ofrece una sola definición de "ground", sino lo

describe de distintas maneras. Por ejemplo, nos explica que "el signo está en lugar de algo, su objeto. Pero no toma el lugar del objeto en todos los aspectos, sino en referencia a una especie de idea, que a veces he llamado el ground del representamen [el signo]". [54] En otro texto, Peirce es más explicito:

> ... La concepción de una abstracción pura es indispensable, porque no podemos comprender un acuerdo entre dos cosas, salvo como un acuerdo en algún aspecto, y este aspecto es una abstracción tan pura como es negrura. Esa abstracción pura, la referencia a que constituye una cualidad o un atributo general, puede llamarse el ground. [55]

Curiosamente, a pesar de que la tríada peirceana típicamente mencionada en la bibliografía secundaria consiste en el signo (o representamen), el objeto y el interpretante, Peirce, cuando refiere a su "divina trinidad", ni menciona el signo, ni el "representamen", aparentemente dejando el signo fuera de la Santa Trinidad, como se puede ver en la figura 1. Todo parece indicar, pues, que Peirce consideró de suma importancia este "cuarto elemento", y a eso regresaremos más adelante.

Deleuze y la imagen en movimiento

Hay que recordar que Peirce desarrolló su semiótica para discernir qué particular combinación de índices e iconos caracteriza a un cierto tipo de proposición verdadera y, según Michael Leja, expresó poco interés en las artes visuales. [56] Y a pesar de que declaró su preferencia por la representación gráfica y los símbolos visuales (alegando incluso que nunca reflexionaba con palabras), lo consideró una debilidad y se declaró no apto para el estudio de arte. [57] Como consecuencia, Leja propone que la semiótica de Peirce no es directamente aplicable al arte, "donde la densidad de los signos resiste sus esfuerzos de categorización". Asimismo, critica la manera en la que se ha integrado la semiótica peirceana en las artes por su tratamiento ahistórico de la obra magistral de Peirce, así como por su hiperselectividad, enfocándose casi exclusivamente en la definición triádica del signo.[58] Según Leja, para integrar la semiótica peirceana al arte requeriría "una manera de calcular los efectos de los signos entre si y medir la fuerza refractiva del signo en la estética".[59]

Deleuze es uno de los principales pensadores del Siglo XX, cuya obra ha contribuido tanto a la teoría y la práctica artística como a las ciencias sociales y exactas, tal como la física. Aunque él estaría de acuerdo con Leja de que todavía quedan elementos de la semiótica peirceana por explorar, reconoce a Peirce como el filósofo que más ha contribuido a una clasificación sistemática de la imagen 60 y además asevera que su clasificación de signos es "la más rica y la más numerosa que jamás se haya creado". [61] De hecho, a pesar de que hay más de medio siglo entre Peirce y Deleuze, hay una resonancia entre sus obras que deja ver que la brecha de tiempo y la brecha entre la ciencia y el arte no son tan grandes como sugiere Leja.

Es cierto que la semiótica de Peirce estaba dirigida a la búsqueda de proposiciones verdaderas, pero a la vez, él se mostró escéptico del sentido común. Tomando, como ejemplo "el caso de la largamente reiterada creencia de que los cuerpos pesados deben caer más rápido que los ligeros", Peirce escribió en uno de sus manuscritos que "los adeptos del sentido común" finalmente tuvieron que cambiar su idea de la verdad "tan pronto como algunos de los hombres absurdos y excéntricos" lograron convencerlos de observar sus experimentos". [62]

Con este ejemplo, Peirce ilustra lo que Deleuze llama "la imagen dogmática del pensamiento", que ha dominado históricamente para fundamentar ("ground") el sentido común. Al igual que Peirce, Deleuze se dedicó a la búsqueda de una nueva imagen del pensamiento, sólo en otras épocas y con otras herramientas.

Para Deleuze, la imagen del pensamiento es más profunda que una mera representación, pues el reconocimiento sólo ofrece una concepción tímida del pensamiento: "ésta es una mesa, ésta es una manzana ... buenos días ...", etcétera. En cambio, Deleuze sugiere que la imagen del pensamiento es más como "un sistema de coordenadas, dinamismos y orientaciones: lo que significa pensar y orientarse en el pensamiento". [63] Cuando Peirce se refiere a "la nada germinal, en la que el universo entero está implicado o anunciado", una nada que "es absolutamente indefinida e ilimitada posibilidad", pudiera bien estar escribiendo a fines del Siglo XX en vez del Siglo XIX - casi suena deleuzeano. [64]

En sus dos libros dedicados a la imagen cinematográfica, Deleuze retoma ciertos elementos de la semiótica peirceana, y los adapta a su exploración de los dos momentos de la imagen que él encuentra en el cine: la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. Deleuze privilegia la imagen en gran parte porque desconfía en los signos lingüísticos, ya que tienden a "absorber y reabsorber todo el contenido de las imágenes" y convertirlas en consciencia o apariencia. Según él, "No dejen ningún material sobrevivir que no puede reducirse a un enunciado..." [65]

Por eso, le interesa una semiótica que parte de la imagen, y es este aspecto que Deleuze enfatiza en su descripción de la tríada peirceana, dividiéndola en tres modos de la imagen (en vez los tres modos de ser de Peirce) y en los tres aspectos del signo que ya hemos visto. Los tres modos de la imagen son la primeridad, cuando una imagen, un fenómeno o algo que aparece se refiere a si mismo; la segundidad, cuando una imagen se refiere a si misma solamente a través de algo más; y la terceridad, una imagen que se refiere a si misma solamente a través de una comparación entre una cosa y otra. El icono corresponde a la primeridad, pues refiere directamente a si mismo y solamente refiere a otra imagen a través de las cualidades que tienen en común. El índice corresponde a la segundidad, pues depende físicamente en otro elemento. El símbolo corresponde a la terceridad, pues éste solamente se relaciona con el objeto por mediación de un tercer elemento, el cual es su interpretante. Sin embargo, ninguno de estos modos es "puro", pues cada uno se queda con restos del modo anterior que lo ensucian. La segundidad está contaminada con algo de la primeridad, etcétera. Aún la primeridad está contaminada por algo anterior: un "presente cero puro [que] es anterior a cada primeridad", dice Peirce, y es precisamente este cero puro al que él se refiere como esa "nada germinal, en la que el universo entero está implicado o anunciado" - "la libertad sin límites". [66] Esta imagen - la presente cero puro - Deleuze le llama "la imagen-percepción" [67] y, de esta manera, introduce lo que podríamos llamar un cuarto modo de la imagen, la cero-idad. De acuerdo a la clasificación de Deleuze, los otros modos también están asociados con un tipo de imagen: la "imagen-afecto" es la que corresponde a la primeridad; la "imagen-acción" a la segundidad; [69] y la "imagen-relación" o "imagen-mental" a la terceridad. [70]

Aquí encontramos a Deleuze siguiendo los pasos de Peirce, extendiendo su clasificación de imágenes en su encuentro con el cine. Para él, este conjunto de imágenes conforman un motor-sensorial que fundamenta la narratividad de la imagen en movimiento. [71] Ahora retoma el signo de Peirce, pero en términos de imágenes, de tal manera que el signo es una imagen que está en lugar de otra imagen (su objeto) a través de una tercera imagen que constituye su "interpretante", y ésta es, a su vez, un signo (imagen) en lugar de otra imagen ... y así hasta el infinito. Del gran número de posibles signos clasificados por Peirce, Deleuze retoma algunos para precisar su clasificación de imágenes; y de estos, vamos a considerar los que corresponden al cuarto modo de la imagen - la cero-idad -, el punto cero de Peirce. Deleuze asigna dos "signos de composición" y un "signo genético" a la imagen-percepción. Los signos de composición que adopta de Peirce son: el decisigno, el que se refiere a una percepción de una percepción (por ejemplo, cuando una persona ve a otra que está viendo), y el reume, que se refiere "a una percepción fluida o líquida que pasa continuamente a través del cuadro". El signo genético es el engramme, "el estado gaseoso de la percepción, la percepción molecular, que ya está supuesto por los otros dos". [72]

En el punto cero de Peirce, Deleuze ha encontrado una tríada anterior a la primeridad cuya función es fundamentar la percepción, desde el estado mas indefinido hasta llegar casi a la consciencia. Como ya hemos visto, Peirce consideró de tanta importancia esta sustancia "anterior a cualquier primeridad", que lo consideró el Espíritu Santo de la "divina trinidad" de su semiótica. Quizá Deleuze ha logrado ir un poco más lejos, más alejado de la "obligación y la ley" y más cerca a esa "libertad sin límites" que menciona Peirce. Aún así, llegará el día, dice Deleuze, cuando lleguen nuevos signos que sin satisfacerse de devorar la imagen-acción (segundidad) empiecen a volar hacía arriba (terceridad) y hacía abajo (cero-idad), devorando tanto a las percepciones como a las relaciones hasta que las conexiones del motor-sensorial se queden rotas. De esta manera, signo e imagen invertirán su relación. "El signo ya no presupondrá la imagen como el material que representa en su forma especifica, sino que el signo se dedicará a la presentación de otra imagen cuyo material él signo mismo especificará."

Espejos y vampiros

En su ensayo acerca del espejo, Umberto Eco se preocupa por mostrar que el espejo no es un signo.[73] Uno de sus argumentos principales es que la imagen reflejada es demasiada perfecta para ser icónica y por lo tanto funciona solamente como una extensión o prótesis. Tampoco puede funcionar como índice, según él, ya que la imagen reflejada no es necesaria para indicar la presencia del objeto. Por ejemplo, humo sólo funciona como un índice de fuego cuando no hay fuego visible. Una fuerte crítica a estas posiciones desde la semiótica peirceana es la de Sonensson quien refuta cada uno de los siete argumentos de Eco.[74] El fallo es positivo: el espejo sí es un signo. Sólo el vampiro causa ruido. Mientras Eco argumenta que el espejo no se ofrece a la interpretación, y que por lo tanto no da lugar a una cadena de significación, Sonensson argumenta que la imagen reflejada siempre esta abierta a la interpretación, tal como cuando la persona ve la imagen del monstruo reflejado en el espejo - pero, agrega Sonensson, siempre y cuando éste "no sea un vampiro". ¿Será que el vampiro está más allá de la interpretación?

El vampiro de nuestra historia es un auténtico vampiro. No fue amamantado. Aun siendo bebé, apuntaba con su dedo donde había sangre. No aceptaba comer nada cocido sobre el fuego. Cuando aprendió a hablar, seguía pidiendo sangre. Lo agarraba, lo ponía en su boca y lo tomaba. Deseaba tomar sangre. Cuando tenía treinta años, anunció que iba a desaparecer. "Cuando vuelva", decía, "ya no carne cruda voy a comer, ¡yo voy a decidir lo que voy a tomar!" Se cumplió lo dicho. Desapareció. Se murió. Lo vieron muerto. Pero luego empezaron a escuchar ruido en las otras naciones. Antes que se dieron cuenta, las jovencitas empezaron a morir. "Es el vampiro", decían algunos, "él resucitó". Fueron a la cueva para ver si era cierto. Ya no estaba. ¡Resucitó!

Hasta este punto, nuestra historia es una imagen espejo de la historia de Jesucristo a quien el vampiro llegó para vengarse: su nacimiento - su desarrollo y su entrada a la lengua - su desaparición (muerte) a los 30 años - la tumba vacía - su ausencia y luego su invisibilidad como prueba de su presencia. La historia sigue:

> Los habitantes del pueblo no sabían el causante de las muertes. Los científicos que llegaron entendieron que era un mensaje.
>
> "¿Qué quiere decir?", preguntaron la gente.
>
> "Ustedes saben", les decían. "Es un mensaje que viene. Ustedes lo conocen. Es él que lo hace."

> Entonces venían soldados hasta las puertas del pueblo para vigilar. El vampiro se ponía cerca de la nariz de la princesa y succionaba la sangre. Así tomaba la sangre. Cuando terminaba, él era infernal, espiritual, desaparecía. Estando los soldados, él podía entrar. Era viento, espíritu ... pero no un espíritu bueno, sino malo.

La historia ha llegado casi a su final. Se habla de un mensaje, pero su contenido nunca está revelado. "Ya saben", es la respuesta. Se pregunta por su nombre, pero éste tampoco es revelado. "Ya lo conocen", les dicen. Es como si no se pudiera nombrar: aquí no hay nombres propios, sólo pronombres.

Sonensson nos asegura que el espejo sí es un signo que funciona en una cadena de significación mientras que el monstruo no sea el vampiro. ¿Es así porque el espejo no devuelve una reflexión? Recordamos que el signo es una imagen que está en lugar de otra imagen (su objeto) por medio de una tercer imagen que es su interpretante, y que éste, a su vez, es un signo... Si seguimos los argumentos de Eco y de Sonensson, podemos decir que el espejo no funciona como icono en la presencia del vampiro, ya que la imagen ausente no comparte cualidades con su objeto. Tampoco funciona como índice, a menos que aceptemos que la ausencia de la imagen sea una indicación de su presencia. En el cuento, por ejemplo, la tumba vacía es interpretada como indicación de su resurrección. Pero esto sólo funciona en el cuento como una confirmación de la posibilidad de su presencia, pues ya habían encontrado los muertos, que funcionaron como huellas, o índices de su presencia. Quizá podamos argumentar que el espejo funcionaría como símbolo, una imagen que representa su objeto sólo por mediación del interpretante que completa la relación. Pero es precisamente allí donde Peirce ubica "el Logos divino", el Hijo de Dios - la negación del vampiro. Y de esto se trata la lucha. "¿Será que el vampiro ha soltado murciélagos? ¿los "nuevos signos" mencionados por Deleuze, que vuelan hacía arriba y hacía abajo, devorando un poco aquí, un poco allí hasta romper las conexiones del motor-sensorial de la significación?

Me parece importante preguntar cómo funciona esta historia particular del vampiro en la vida de un pueblo. ¿Que significa y qué significaciones hace posible? Cuando escuché por primera vez ésta historia, me pareció interesante, nada más. Sin embargo, empecé a encontrar otras referencias al vampiro entre las horas y horas de grabaciones que ya había hecho. En las prácticas performativas del pueblo, las referencias al vampiro se entremezclaron con otros elementos y símbolos: banderas, tambores, invocaciones de Sandino, de la Reina Victoria, referencias a guerras del pasado. Lo que me pareció en un principio ser un simple pastiche de cosas sin relación alguna, empezó a tomar forma. Eso no quiere decir que el vampiro hubiera adquirido un sentido que pudiera fundamentarse en la imagen dogmática del pensamiento, ya que de acuerdo a aquel sentido común, el vampiro sigue sin sentido y sin razón. Más bien, la historia del vampiro empezó a atraer otros elementos, despertar recuerdos, hacer conexiones, y poner cosas y eventos en movimiento.

En un artículo acerca de Deleuze, Peirce y el documental, Laura Marks argumenta que la imagen-mental, la que corresponde a la terceridad, tiene la tendencia de reforzar estereotipos, pero también puede abrir el filme al exterior. En el mejor de los casos, la terceridad tiende a regresar a cero, el punto de pura posibilidad señalado por Peirce. [75] Sin embargo, según Marks, la mayoría de los documentales se quedan bajo la hegemonía de una terceridad osificada, cómodamente produciendo leyes, declaraciones y convenciones. [76] Pero también hay documentales que abren un intervalo al exterior y de esta manera introducen interrogantes a las cuales el filme no puede responder. Deleuze cita con frecuencia el dicho de Godard, "no una imagen justa, sino justamente una imagen" para ilustrar cómo la terceridad logra extraer "justo algunas ideas" de las ideas "justas" o "correctas" que se conforman a lo que ya se sabe. [77] Pero a fin de cuentas, el mundo ha adquirido la apariencia de una mala película, lamenta Deleuze. Según él, la cero-idad no es suficiente para (re)introducir pura posibilidad y romper el ciclo como lo proponía Peirce. Sin embargo, dice Deleuze, siempre hay algo que no se puede sujetar a la mediación de la terceridad, algo que no se puede simbolizar. [78]

Es aquí donde encontramos la inversión de la relación entre signo e imagen del que habló Deleuze. El signo ya no presupone la imagen como el material que representa en su forma especifica, sino que se dedica a la presentación de otra imagen - la "imagen-tiempo" -, cuyo material especifica el mismo signo. De esta manera, la significación rebasa la terceridad porque la experiencia nunca puede representarse en su totalidad, sólo puede conformarse a lo previsible y a lo enunciable. Los documentales basados en la imagen-tiempo son "difíciles", dice Marks, pues tratan hechos, de los cuales los más importantes son invisibles y no visualizables. [79] Según Deleuze, la división del tiempo en un presente y en un pasado resulta en la constitución de imágenes actuales (grabadas en memoria) e imágenes virtuales (las que pueden o no estar grabadas en memoria) que empiezan a reflejarse entre ellas come si fuera un pasillo de espejos. Este proceso resulta en lo que Deleuze denomina la "imagen-cristal" en la cual lo verdadero y lo falso están mutualmente presentes.

Quiero sugerir que el vampiro es parte de un complejo proceso de significación que trata específicamente los elementos no visualizables y no enunciables en las experiencias de este pueblo. El vampiro no solamente aparece en este cuento, sino también en las puestas en escena de lo que he llamado en otro lugar el "cine de lo directamente vivido". Tal como los documentales basadas en la imagen-tiempo del que escribe Marks, este "cine de lo directamente vivido" también está compuesto de puestas en escena y prácticas performativas que hacen dificil la distinción entre documental y ficción. Actualizar este cine en celuloide o video no se trata de eliminar "los poderes de lo falso", ni conformar la experiencia a un sentido común.

Los documentales a los que se refiere Marks son, en su mayoría, filmes que tratan las experiencias de la guerra civil en Líbano. Con una diversidad de estrategias y contenidos, cada uno trata los hechos de guerra que rebasan los límites de significación. En uno, un hombre pasa sus días rezando, rodeado por las flores que cultiva, aparentemente habiendo olvidado de que su casa y todas las demás de su vecindario se han quedado en escombros. En nuestro caso, la historia del vampiro despertó otras historias y memorias, tanto virtuales como actuales, muchas de las cuales son imposibles de comprender o visibilizar.

"Pusieron una Santísima Cruz y tampoco entró otra vez", dicen los antiguos.

Así termina la historia. De este final, hicimos un performance y lo registramos en video. A una Santísima Cruz ubicada en la entrada del pueblo, colocamos algunas velas y nueve espejos de 30 centímetros por 30 centímetros. No apareció ningún vampiro en los espejos, lo que entendimos como una indicación de su presencia. Por otro lado, estaba la Cruz y ya todos sabemos lo que esto significa.

Notas:

[43] Ésta y todas las demás traducciones son mías: Charles S. Peirce (1910), Triadomanía, Fernando C. Vevia (traductor, 1997), en C. S. Peirce en Español (2008), http://www.unav.es/gep/Triadomany.html. Véase también: C. W. Spinks (1991), Peirce and triadomania: a walk in the semiotic wilderness, Walter de Gruyter Publishers: 1

[44] Charles S. Peirce (1910), op cit y Charles Sanders Peirce (2000), Max Harold Fisch, Pierce Edition Project, Nathan Houser, y Christian J. W. Kloesel. Writings of Charles S. Peirce: 1886-1890: I.568.

[45] Spinks (1991): 8

[46] much'tal jedz [acuerdos]: se presento una versión en la exhibición 6moduli, Centro de Artes Visuales, Instituto de la Cultura de Yucatán, 6 marzo - 29 abril, 2009.

[47] La historia fue grabado al don Feliciano May Noh en marzo de 2007 por Juan Bautista Nahuat May, Ana Rosa Duarte y el autor y traducida por Jaime Magaña y Ana Rosa Duarte.

[48] Carolyn Brown (1997), "Figuring the vampire: death, desire, and the image", The eight technologies of otherness, Sue Golding (ed), London: Routledge: 188.

[49] Milton Singer sugiere que Peirce se refiere al signo como la Madre. Es claro en el texto de Peirce que éste no es el caso. Peirce utiliza el término "representamen" en lugar de signo en la primera parte de su obra y se refiere por separado a la base o "ground" del representamen. Singer dice que Peirce aceptó una teología religiosa en la que el Espíritu Santo representa la madre y de esta manera se entiende su referencia a la paternidad. Véase: Milton Singer (1984), Man's Glassy Essence: Explorations in Semiotic Anthropology (Bloomington, IN: Indiana University Press, p. 193, Nota 6, http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=82224660.

[50] Véase, por ejemplo, Carl R. Hausman (1997), Charles S. Peirce's Evolutionary Philosophy, Cambridge University.

[51] Spinks (1991): 16.

[52] Charles Sanders Peirce (1991), "On a New List of Categories", Peirce on Signs, James Hooper (ed), University of North Carolina Press: 30.

[53] El triangulo semántico de Charles K. Ogden and I. A. Richards que típicamente se emplea para ilustrar la tríada peirceana es cerrado y netamente estable sobre su base. Este gráfico es una adaptación de la figura 2 en Knut Hidle (2000), "Place, Geography and the Concept of Diaspora – A Methodological Approach", ponencia presentada en el National Research Course in Geography "Contemporary Debates in the Discipline of Geography: Space and Place, Landscape and Environment", Orkanger 22 – 26, September: 12.

[54] C. S. Peirce citado en: Kim Emery (1994), "Steers, Queers, and Manifest Destiny: Representing the Lesbian Subject in Turn-Of-The-Century Texas", Journal of the History of Sexuality, vol 5(1). Véase también: Hausman (1997): 71.

[55] C. S. Peirce citado en John N. Deely (2001), Four ages of understanding: the first postmodern survey of philosophy from ancient times to the turn of the twenty-first century, University of Toronto Press: 642.

[56] Michael Leja (2002), "Peirce's Visuality and the Semiotics of Art", en A Companion to Art Theory, Paul Smith y Carolyn Wilde (eds.), Blackwell Publishers: 304, 312.

[57] ibid: 304.

[58] ibid: 303.

[59] ibid: 315

[60] Gille Deleuze (1986), Cinema 1: The Movement-Image, University of Minnesota Press: 69

[61] Gille Deleuze (1989), Cinema 2: The Time-Image, University of Minnesota Press: 30

[62] Nathan Houser (2008), "Peirce's Contrite Fallibilism", Semiotics and Philosophy in Charles Sanders Peirce, Rossella Fabbrichesi and Susanna Marietti (eds): 8.

[63] Paul Patton (2000), Deleuze and the Political, London, Routledge: 18, http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=102824363.

[64] Charles Sanders Peirce (1985), "Objective Logic, " in Collected Papers, Vol. 6, Charles Hartshorne y Paul Weiss (eds), Cambridge, Harvard University Press: 148.

[65] Deleuze (1989): 31.

[66] Laura U. Marks (2000), "Signs of the Time: Deleuze, Peirce, and the Documentary Image", in The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema, Gregory Flaxman (ed), University of Minnesota Press, Minneapolis: 169; Peirce (1985): 148; Deleuze (1989): 31-2.

[67] Deleuze (1989): 31-2.

[68] Radford argumenta que a Peirce se le olvidó la ceroidad ("zeroness"), pero su visión de la ceroidad es cultural, lo que no concuerda con lo que Peirce ha escrito acerca del "punto cero". Véase: L. Radford (2008), "Diagrammatic thinking: Notes on Peirce's semiotics and epistemology". PNA, 3(1), 1-18.

[69] Deleuze (1989): 32.

[70] Marks (2000): 198.

[71] Deleuze (1989): 32

[72] ibid.

[73] Umberto Eco (1984), Semiotics and the philosophy of language, Indiana University Press: 202-215.
[74] Göran Sonesson, (2003), "Why the mirror is a sign – and why the television picture is no mirror". Two episodes in the critique of the iconicity critique. S. European Journal for Semiotic Studies 15(2-4): 217-232.
[75] Marks (2000): 199.
[76] ibid: 198, 199.
[77] ibid: 199.
[78] ibid: 200.
[79] ibid: 204-7.

Análisis comparativo de los integrantes del curso "Arte y Semiótica. Introducción a la Semiótica aplicada a las Artes" sobre la obra El Gran Vidrio de Marcel Duchamp

Leonor Chávez
Universidad Autónoma de Yucatán

Introducción

En esta presentación analizaremos la obra de Marcel Duchamp El Gran Vidrio desde diferentes ópticas. Interpretantes semióticos con diferente aproximación: el campo de la historia del arte, el psicoanálisis, la posmodernidad y la misma semiótica configurando modelos de interpretación.

Esta propuesta nace como conclusión del curso "Arte y Semiótica. Introducción a la semiótica aplicada a las artes" realizado en colaboración del espacio cultural La Periferia y la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY), en el que todos los integrantes decidimos realizar en conjunto el análisis de una obra de arte contemporánea. El coordinador del seminario propuso crear contacto con algunos alumnos de la materia Arte Representación Signo y Cultura dentro de la licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de las Américas Puebla, que estaban trabajando la misma temática, para crear una interacción interinstitucional en el espacio de análisis.

Entender el proceso artístico como un campo de relatividad interpretativa nos ha permitido crear un discurso variado formado por la intervención de los diferentes participantes: hay quienes tomaron la utilización del internet como una gramática transformadora que en su multiplicidad de informaciones provoca el distanciamiento con la pieza original, como también encontramos a quienes fundamentan su análisis en las aproximaciones históricas o psicoanalítico-lacanianas, entre otras.

Hemos intercalado los diferentes textos de los participantes en un discurso continuo con el fin de ofrecer un producto final integrado y coherente. Sin embargo para mostrar la función integradora que une el proyecto, en la pantalla se verán diferentes imágenes de El Gran Vidrio intercaladas con los nombres de los participantes, los cuales aparecerán en el momento en que son leídas sus intervenciones.

La propuesta está formulada desde los tres elementos del signo peirceano, representamen, objeto e interpretante, intentando formular una secuencia semiótica de esta lectura a seguir:

Markus Silva:

"Esta obra como es sabido tiene una gran complejidad interpretativa. Al comenzar la búsqueda de información para su análisis, recurrí a diversas fuentes bibliográficas, de manera particular al internet por ser hoy en día un medio cuyo alcance ofrece infinitas posibilidades de fuentes informativas, por lo que su simple indagación en un portal buscador dio como resultado setecientos veinte mil sitios. Algunas dudas aparecieron: ¿Cómo analizar una obra que está inmersa en un mundo virtual y en sitios que tienen las interpretaciones de otras interpretaciones? ¿Cómo ubicar elementos de interpretación como son el cualisigno y el sinsigno si no se ha experimentado la "viveza" de la obra al percibirla? o ¿A partir de las redes informáticas posmodernas se podría concebir una forma de aproximación al objeto artístico con un reconocimiento siempre móvil e incierto?

Basados en este primer bosquejo, podemos decir que el resultado del análisis es una experiencia virtual interpretativa. El resultado de esta experiencia depende de la calidad de imagen y visualización de los sitios.

La conclusión de este punto, es que la obra, El Gran Vidrio, tiene una "saturación" informativa por un devenir de significados representacionales, de elementos que generan una mutación de sentido al investigarla, motivo por el cual es necesario recurrir al original (al menos a una buena representación de imagen) con la finalidad de darle un significante concreto, tal vez "bello" y personal, pero que no sea definido como una aproximación interminable".

El gran vidrio
Del representamen

Alina López:

La obra consta de un vidrio doble de doscientos sesenta centímetros de altura por ciento setenta centímetros de longitud, está pintada al óleo, barniz, hoja e hilos de plomo en los contornos de las figuras y polvo del estudio fijado con pegamento sobre las dos placas de vidrio. Este vidrio está dividido horizontalmente en dos partes por un filo de plomo. La parte superior mide ciento veintinueve punto cinco centímetros por ciento setenta, mientras que la parte inferior mide ciento treinta y siete centímetros por ciento setenta.
Algunos de los elementos internos parecen biomorfos, con líneas sinuosas y otros, en el panel inferior, más bien parecen de índole mecánica. Contiene algunos elementos figurativos como en el caso de los solteros.

Marcela Tohen, Claudia Victoria:

Tiene un agrietamiento que va desde la parte superior derecha hasta la inferior izquierda, creando una especie de flujo, que nos muestra un rastro indicial de la obra.

El Gran Vidrio apareció por primera vez al público en 1926 durante la Exposición Internacional de Arte Moderno en el Museo de Brooklyn; se estrelló al ser devuelta a su propietario de ese momento. Sin embargo el daño fue descubierto años más tarde y sólo hasta el año 1936 Duchamp reparó la obra. La línea de división, a un tiempo horizonte y vestido transparente de la Novia, se hizo añicos; ahora ha quedado reducida a una delgada tira de vidrio prensada entre dos barras metálicas.

Diana Gutman:

Azar y determinismo son los ejes que conducen a Duchamp para representar entre dos grandes vidrios, la actividad erótica humana, específicamente el deseo.

Intencionalmente y en relación al deseo, Duchamp deja grandes zonas sin pintar, sin miedo a llenar, quedando las formas que pinta sin soporte, tildadas en el vacío.

Del objeto

Mariana Castillo, Alina López:

Los paneles, en dos niveles diferentes, se relacionan entre sí; es decir, entre el segmento superior y el inferior, existe una interacción en la que en el panel superior se despliega una figura sinuosa, la Vía Láctea, conectada a una especie de maquinaria, la Novia y de ella se

desprenden unos elementos que se dirigen al panel inferior. La complementa una zona de puntos que podrían representar sus sueños, sus necesidades, sus deseos: su Halo. Este tiene tres redes o ventanas por donde sus solteros tienen que entrar, es decir, cubrir sus necesidades, saciarla.

En el panel inferior se aprecia una maquinaria muy compleja, compuesta por distintos elementos que parecieran muñecos o títeres sin cabeza, de formas geométricas, envueltos o encerrados en un espejo. Estos elementos dan la apariencia de estar en continuo movimiento, y convergen al unísono en otra maquinaria menos humana, el Molino de agua, que contiene recipientes en los que se fabrica algo que será después "disparado" como una señal al panel superior.

En el centro del panel inferior se encuentra el Tamiz formado por siete conos que descansa sobre el Molino de Chocolate, entre ellos hay unas tijeras que se abren y cierran. Los conos del Tamiz están conectados por medio de unas líneas muy delgadas, llamadas Tubos Capilares, a los nueve monigotes. En la parte inferior derecha podemos ver unas formas geométricas, círculos y líneas que simulan ser Testigos oculistas.

Hay cierta movilidad nominal en los elementos de la obra: los nombres de la novia son Motor-Deseo, Avispa y Ahorcado Hembra, el grupo de los nueve monigotes posee un repertorio de nombres: Aparato Soltero, Nueve moldes machos, Máquina de Eros, entre otros, estos representan tribus masculinas: Gendarme, Coracero, Policía, Cura, Mesero de café, Jefe de estación, Mesero de gran almacén, Lacayo y Enterrador. El tablero se llama Vía láctea, o La Inscripción de Arriba o Tres Pistones. Otros elementos son La Corredera, Molino de agua, Tijeras, Molino de chocolate, el Tamiz, Testigos oculistas; Maquinista de la Gravedad o Juglar de la Gravedad o Inspector del Espacio, Combate de boxeo, estos últimos elementos no pintados.

Alina López:

La obra se refiere a una virgen desnuda y nueve solteros atraídos, como marionetas, por ella. Muestra de una manera "mecánica" la relación erótica entre los seres humanos, donde se mezclan el deseo, el flirteo, el ego, lo incierto, lo mágico, lo misterioso de la seducción.

Estos solteros son estimulados por los deseos o "vapores", de la novia, ella manda señales que son completamente indescifrables para ellos. Sus impulsos llegan a los solteros de manera penetrante pero volátil, al contrario de los impulsos masculinos, que son racionales y socialmente condicionados. Hay una relación de seducción y diferentes reacciones de cada soltero, por lo que se convierte en una secuencia de estímulo-respuesta, donde nadie logra satisfacer los deseos de la novia.

Finalmente es ella la que controla la consumación y como no sucede, se vuelve "inacabada". No es un cuadro estático, sino que hay una secuencia de interacciones suspendidas en el tiempo entre los objetos, para llegar a un objetivo, siendo éste, la culminación de la conquista.

La obra que representa la incertidumbre de las aspiraciones humanas, sugiere dos secuencias, la primera plantea una dualidad: lo aéreo, lo femenino y lo terrenal, lo masculino, su interacción tiene un principio y un fin. La segunda es el destino, el azar, la cual está siempre en movimiento.

Las notas de Duchamp son la otra parte de la obra "que no se ve" en el vidrio, pero que completan su lectura. El Libro o Caja Verde, como se conoce, contiene otros objetos invisibles al espectador. En ellos se describen algunos de los mecanismos para que la "conquista" se logre. La intención es que sea irracional e inentendible de alguna manera, que al mismo tiempo, con las notas, nos dé algo más de información para entender pieza.

Mariana Castillo:

Con esta descripción podemos notar que se trata de una obra representacional y funcional, los elementos formales antes descritos forman parte de un movimiento, algo que sucede en El Gran Vidrio; hay proceso o un funcionamiento mediante el cual los personajes entran en acción para mostrar, en otras palabras, que hay una historia, que tiene que ser leída.

De los interpretantes

José Luis Rodríguez de Armas:

Pocos ponen en duda que dos nombres marcan el desarrollo del arte del siglo XX, Pablo Picasso y Marcel Duchamp. El primero desde sus rupturas, "regresiones" y persistencias, desde su colosal cúmulo de obras; el segundo, desde su contada, pero demoledora producción. Los dos paralelos y siempre independientes.

Mariana Castillo:

Para poder realizar un análisis profundo de la obra en cuestión, es necesario conocer a su autor, quien fue un artista francés cuyas circunstancias biográficas influyeron mucho en la creación de esta obra, ya que al ver una representación teatral de "Impresiones de África", de Raymond Roussel, experimentó la sensación de que el arte, tal como se había concebido hasta entonces, se hallaba en un callejón sin salida, por lo que se dedicó a crear complejas especulaciones teóricas. De esta actividad derivan sus primeras anotaciones para El Gran Vidrio, y no fue sino hasta 1912 que empezó a trabajar sobre el cristal cuando ya se había trasladado a Nueva York huyendo de las circunstancias que se habían generado por la guerra. Una época regida por lo industrial. Una era de búsquedas, de encontrar a toda costa, nuevos derroteros del arte.

José Luis de Armas:

En ese mismo año, 1912, en la ciudad de París, Fernand Léger, Constantin Brancusi y Marcel Duchamp, quedaron marcados por la presencia de un artefacto mostrado en el Salón de la Aviación de París. Dicen que Duchamp se "paseaba alrededor de los motores y las hélices sin decir una palabra. De repente se volvió hacia Brancusi (y le dijo): "La pintura ha llegado a su fin. ¿Quién puede hacer algo mejor que esta hélice? ¿Puedes tú?". Sea cierta o no esta anécdota define un momento y evidencia los derroteros de estos tres artistas.

Para el filósofo del arte Arthur C. Danto "La idea duchampiana de que la pintura había llegado a un final quizá significaba que la ciencia había empezado a proporcionar la clase de emoción estética que hasta entonces se había buscado en el arte".

El gusto por lo dinámico y por lo industrial de inmediato habría de palparse en la obras de Duchamp ya que después de su polémico Desnudo bajando una escalera, una pintura cubista con dinámica futurista comenzarían a parecer en sus "obras" figuraciones de índole industrial. Es a partir de este momento en que Duchamp empieza "a esbozar las bases de una teoría de la medida, del cálculo temporal y espacial, que se explica tal vez, lo que significó la hélice para él en aquel entonces.

Ahora bien, entre 1912 y 1923, la obra de Marcel Duchamp se bifurca. Por un lado surgen obras que son reconocidas como los "ready made" y comienza a trabajar en la pieza La novia puesta al desnuda por sus solteros, aún. . . conocida también como El Gran Vidrio, "realizada" entre: 1912-1915, aunque en verdad es en 1923 cuando la da por "definitivamente no concluida".

Recordemos lo dicho por Octavio Paz: "Al repasar la obra de Marcel Duchamp sorprende, ante todo, la estricta unidad. En verdad, todo lo que hizo gira en torno a un sólo objeto, elusivo como la vida misma". Por una parte los "ready made" son objetos seleccionados por no ser atractivos estéticamente y estos no son intervenidos por el artista. En ellos no hay artesanía, ni mano que identifique estilo alguno; mientras que en El Gran Vidrio si la hay. No solamente hay artesanía, sino también anécdota, todo a través de la tecnología: los novios son máquinas, no son pintura, ni objetos encontrados o transformados.

Duchamp fue un moderno que rápidamente reaccionó contra el encabalgamiento de "ismos", contra el mismo arte de su época. Octavio Paz dice al respecto: "Agotó en pocos años el fauvismo, el futurismo y el cubismo, después se volvió contra ellos. Guardó sus distancias contra el abstraccionismo: nunca creyó en la forma por la forma ni hizo del triángulo y la esfera sus ídolos. Estuvo con los Dadaistas por lo que el grupo negaba, no por lo que afirmaba. Más profundas fueron sus afinidades con el surrealismo pero su participación en este movimiento aunque constante, fue siempre tangencial."

Sólo sería en las década de los sesenta que los conceptualistas harían suyas las propuestas radicales de Duchamp al hacer trizas del arte moderno desde sus mismos inicios y sentar las bases del arte actual, de lo posmoderno y de lo más allá de lo posmoderno. Duchamp era un genio adelantado porque antes de él la distinción entre obras de arte y objetos cotidianos era evidente al ser una relación perceptual, pero después de él las diferencias no están al alcance de la vista.

Marcela Tohen:

Desde un punto de vista pragmático, si nos articulamos con el discurso psicoanalítico de Jaques Lacan, habría una sincronía y un acuerdo implícito en ambas propuestas con respecto al deseo. La obra de Duchamp La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún. . . representaría de una manera duchampiana que el deseo es el deseo del otro.

El destino es a dónde apunta el deseo del hombre, el lugar del vacío femenino representado por tres espacios de forma cuadrada aparentemente vacios, en la novia, que vendrían a ser el objeto causa del deseo, íntimamente relacionado con el objeto perdido, La Cosa o Dasding que es inalcanzable, y al que el sujeto siempre tiende a buscar, cómo se puede apreciar en la obra. En la teoría de Lacan, éste nunca logra colmar o llenar el vacío. La mujer como objeto de deseo es inalcanzable, pero éste deseo llevará indefectiblemente a seguirlo buscando. El hecho de que sea inaccesible justamente la hace más deseable.

El objeto causa del deseo tiene el estatuto de una anamorfosis que para Lacan, visto en un cuadro, aparentemente no es nada, o es un vacío; pero que visto de sesgo adquiere una forma o contorno.

Diana Gutman:

El deseo, como en la obra de Lacan, no queda del todo consumado o satisfecho, es parcialmente llenado para abrir paso a otro deseo, la búsqueda incansable de aquello que fue extraviado. Bordeamos este objeto perdido, pronuncia Lacan, pero topamos siempre con la inevitable conciencia de la falta, del vacío.

El vacío aparecerá en esta gran obra de vidrio como un eje conductor del deseo. El vacío, tomará forma en la parte superior de la obra (parte femenina) representado por tres grandes aberturas, que contienen unas redes simbólicas (los sueños inescrutables o deseos de la novia), que esperan ser satisfechos por alguno de sus pretendientes (la parte inferior de la obra, lo masculino).

Leonor Chávez:

Cabe mencionar que la novia no es el objeto con los tres orificios, sino el objeto amorfo encontrado casi al inicio de la parte superior del lado izquierdo, la figura larga grisacea que parece suspenderse en el espacio, rodeada de un halo casi invisible.

Marcela Tohen:

Para Lacan, la mirada juega un papel fundamental como objeto de deseo, en la función escópica. El objeto en juego es la mirada como objeto perdido y de repente reencontrado momentáneamente. La mirada subjetivante está relacionada con el deseo del otro y es la que se introduce en la imagen de un cuerpo no fragmentado y simbólico.

En el vidrio las transparencias y los reflejos alteran la percepción; los reflejos provocan una anamorfósis en la que el cuadro se confunde con los espectadores. Esto sugiere o puede provocar en el espectador un reflejo de sí mismo.

¿Será también que éste Gran Vidrio podrá hacer las veces de espejo, y reflejarnos parte de aquello que no podemos ver, aquello que es innombrable, no especularizable e irrepresentable, y que tiene que ver con nuestro objeto perdido causa del deseo?

Alina López:

El Gran Vidrio también se puede interpretar como un simple flirteo visual, una relación sexual o el matrimonio consumado, o puede significar todas juntas... A fin de cuentas, lo que plantea Duchamp es la incompletitud del deseo erótico, del deseo por el otro, la no existencia de un final, lo "inacabado".

Duchamp se basó en el amor cortesano, donde las damas se dejaban seducir hasta cierto punto, jugaban y se daban a desear y al final, no permitían que se diera la culminación. El chiste era sólo jugar con el deseo y con el ego. El deseo y el azar lo plasma Marcel en esta pieza. Duchamp utilizaba los objetos a manera de "ready-made".

Diana Gutman:

Duchamp en el Gran Vidrio, muestra las fuerzas abstractas y no las formas visuales. Rompe pictóricamente con lo retiniano, donde las imágenes visuales dejan de ser lo esencial, planteando una nueva estética basada en el juego de ideas, interacciones y representaciones.

Ya no hay más imágenes pictóricas, sino representaciones. Ahora se vuelve necesario para el artista encontrar un observador diferente, no el de "dos ojos", sino el que interpreta conceptos.

Duchamp desea expresar la única idea real que sobrevive en el mundo, el erotismo. Lo real no puede ser representado pictóricamente, tiene que recurrir a las formas que evocarán representaciones en el interpretante. La obra es dinámica en si, lo masculino y lo femenino se relacionan, se aproximan, más nunca se fusionan. Se representa el vacío, el deseo, la falta. . . la pérdida.

Leonor Chávez:

El Gran Vidrio, es una de las máximas creaciones del artista que ha revolucionado la percepción artística desde su conocimiento al público, hasta nuestros días, no sólo por la misma transcendencia en el campo artístico, sino también por la diversidad de lecturas que de ella surgen, polifonías que abarcan diversos campos interpretativos para esta obra considerada por su propio creador como "inconclusa",

propone un interpretante dinámico que desde múltiples visiones se puede transformar. La obra es inconclusa, al igual que la cantidad de interpretaciones que de ella han surgido y seguramente seguirán apareciendo.

Con respecto a éstos numerosos análisis nacidos alrededor de esta obra, algunos explican detalladamente el funcionamiento de todas sus partes; otros cómo son representadas las ideas de Duchamp que van del deseo a la contradicción del mismo, la novia lista para ser tomada por cualquiera de los nueve solteros o por todos; al mismo tiempo espera. . .. a que? A que todo el ciclo del mecanismo se cumpla? Parece que la misma obra se contradice, al mostrarse inconclusa, si al parecer todo el mecanismo esta completo, ¿el ciclo se cumple o sólo en una fantasía?

La idea que denota la obra: no es una pintura, ni podríamos llamarla escultura o instalación, resulta ser simplemente una “obra artística”, en la que la idea en ocasiones sustituye a la forma. Hay objetos, maquinas, un ballet mecánico cuyo movimiento visualmente estático, es parte fundamental de la misma pieza. Podríamos encontrar dos palabras para definir a El Gran Vidrio: movimiento y artefacto-objeto. La última es la que define los componentes de la obra, objetos que sin una figura representativa de la novia, sus solteros y demás componentes, forman la pieza y aunque no son figurativos, las ideas amorfas, incorporales “están sin ser”.

El Gran Vidrio también puede considerarse una condensación de toda la obra realizada por Duchamp; como ya se ha dicho gran parte de ella contiene elementos que remiten a otras piezas realizadas anteriormente, a modo de leitmotiv repite formas, mecanismos e incluye piezas de ellas, incluso podemos decir que se incluye el mismo autor dentro de la obra, como una característica del arte posmoderno en donde la imagen del mismo artista es el eje principal; al ver la obra bajo este punto encontramos que Duchamp se plasmo en ella. Todos sus deseos, fantasías, sueños, están presentes en El Gran Vidrio.

Mariana Castillo:

Esta obra se encuentra situada en la frontera de uno y otro mundo, el de la modernidad y el nuevo que comienza, el posmodernismo. Sale de la modernidad porque en ella sólo hay críticas y no ideas, estas llegan con el arte conceptual, el significado de la obra de arte.

La época que deja atrás esta obra es la modernidad, la cual abrió un campo de crítica que buscó discriminar lo que no era propio o perteneciente a ella, y fue creada por un artista que fue más allá de lo plástico y lo visible para adentrarse al mundo de las ideas.

Duchamp procura una especie de sátira al ser humano, al degradarlo a máquina, que el mismo Duchamp considera como productoras de desperdicio, desechos, y agentes de destrucción, en contraposición a lo que los futuristas consideraban.

Igualmente utiliza las máquinas porque pensaba que éstas escapaban al buen o mal gusto porque están divorciadas de la expresión pictórica convensional. Esta crítica del gusto establecido nos lleva a pensar que la obra de Duchamp es una crítica a la sociedad establecida. La obra nos muestra una “máquina” soltera, es decir, una máquina que no produce nada.

Conclusión

Leonor Chávez, Claudia Victoria Olalde:

Después de haber figurado la multiplicidad de niveles interpretativos que puede tener la obra, es indudable que en la pieza El Gran Vidrio se pueden distinguir desplazamientos abductivos en diferentes niveles integrando una propuesta hermética y compleja. Como una ruta aproximativa citaremos algunos ejemplos:

En el ámbito del representamen, se observa la utilización de materiales no identificados en la producción plástica tradicional, el soporte pictórico deja de ser tela y pasa a ser vidrio, al igual que con los hilos de plomo o el mismo polvo. En la elección, utilización y fusión de los materiales, combina algunos elementos convencionales con otros no usuales en el campo pictórico. En su noción del "retardo" trabajando el movimiento, no pretende dar la ilusión del movimiento como otros, sino más bien busca "descomponer el movimiento y ofrecer una representación estática de un objeto cambiante."

En el ámbito objetual, si bien la obra tiene algunos gestos icónicos, tiende más por el aspecto conceptual y simbólico, las formas se ven afectadas por traslaciones anamorfósicas que crean la figuración plana de una construcción volumétrica: los cuerpos se transforman dentro del plano, pero también antes y después de él.

A nivel interpretativo podemos tomar como ejemplo de abducción de segundo grado el mito de la virgen que insertado en El Gran Vidrio, toma una nueva lectura basada en la crítica. Se trata de una doble crítica, un mito crítico y una crítica al mito. La primera hace referencia al mito religioso de la novia-virgen en términos de mecanismo moderno y el segundo a que se trata de una "pintura monumento que cuenta uno de los avatares de la crítica del mundo de los objetos y de las relaciones eróticas".

Como pudieron observar los nombres de los intérpretes aparecieron en el plano siguiendo un posible fluir erótico insinuado en la propuesta de El Gran Vidrio de Duchamp, esto claro que es muy arbitrario pero. . . valga un "xix" de locura.

Bibliografía:

Gonzáles, César, Apuntes acerca de la representación, México, UNAM, 2005.

Foucault, Michel, Las palabras y las cosas, México, Siglo XXI,1986.

Lacan, Jacques, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Barcelona, Paidós, 1995.

Paz, Octavio, Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp, México, El Colegio Nacional y Ediciones Era, 2008.

Signo y Objeto Surrealista.
Una revisión sobre la estructura del signo y sus significantes en provecho del objeto como instrumento de representación en el proceso de enseñanza y aprendizaje de las artes visuales

Juan Carlos González Astorga

Uno.

Estoy interesado en los Objetos Surrealistas y su relación con la metáfora porque desde mi punto de vista los objetos independientemente de su época, objetos creativos, estéticos o económicos, pueden materializar sentimientos o cosas que queremos decir. Aprovechando ese plus semántico que las cosas tienen para decirle algo a alguien, quise adentrarme en los supuestos iníciales que los objetos dicen cosas o ¿definen los objetos nuestros comportamientos por medio de lo que significan?, ¿Hasta qué punto el significado de un objeto es una entidad manipulable?, así como éstas, podríamos hacernos muchas interrogantes referentes a la manera en que los objetos significan.

Para introducirnos en contexto, hablaré sobre el objeto a principios del siglo XX, en ésta época el objeto para algunos artistas sustituyó a la obra de arte como configuración artesanal, en un momento en el que el arte estaba alejándose de la figuración, su utilización reveló un momento crucial de la evolución de la técnica artística. Desde la opinión de Roland Barthes, un objeto es el mediador entre el hombre y el mundo; desde la etimología, la definición de objeto nos dice que objectum es "una cosa que está situada delante" que afecta a los sentidos. Hay que tomar en cuenta que los objetos también son producto de un flujo industrial de producción[88] , y de transformaciones y manipulaciones de las manos y la mente del hombre. No hay que olvidar que en nuestros sistemas de producción, el valor de un objeto es diferente al trabajo que implicó la fabricación del mismo, porque sí la fuerza de trabajo y el valor del objeto fuesen iguales, los objetos implicarían improductividad.

Los objetos son los registros de todas las fuerzas productivas, en el contexto que nos concierne el Objeto Surrealista a principios del siglo XX surge como registro artístico frente a la concepción capitalista del objeto. ¿A qué factoría le interesa una máquina inservible, un objeto encontrado, o un ready made?

Al decir Objetos Surrealistas estoy refiriéndome a aquellas obras realizadas total o parcialmente con objetos encontrados, pudieran ser objetos industriales, retazos de la naturaleza, objetos comprados, regalados, etc., que en general presentan un carácter tridimensional. La creación con objetos fue practicada por varios artistas adscritos al surrealismo, la mayoría de ellos crearon con objetos de manera puntual, dándose el caso que muchos de ellos son conocidos por trabajos pictóricos, literarios, fotográficos, ajenos a estos experimentos surrealistas con objetos.

Con los objetos de arte surrealistas, me limitaré a algunos objetos creados entre 1920 y 1950, es la época en la que aparecen los primeros objetos surrealistas y una explicación dentro del Manifiesto Surrealista de Andre Breton. Éstas obras podrían seducir por sus referencias a la sexualidad humana y a su erotismo encubierto, pero creo que principalmente porque Andre Breton y algunos artistas como Man Ray, Meret Oppenheim, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Eilen Agar, Gerashim Luca, Dora Maar, , trabajaron bajo el ideal de crear un mundo más justo, un mundo con una repartición material más equilibrada, lo anterior nos indica que el Surrealismo fue un movimiento con un matiz social-demócrata.

Los objetos surrealistas según sus autores, pueden revelar algunas cosas que benefician a la relación entre los seres humanos y entre nosotros y la naturaleza. Estos objetos desde el punto de vista semántico, están colmados de significaciones y contenidos que pudieran cuestionar la creación misma, de ahí que se les considera objetos críticos ya que se separan de las normas temáticas y compositivas de la creación decimonónica.

Dos

Es importante analizar los objetos surrealistas desde el punto de vista metafórico, por la manera en que los significantes y sus contenidos se transforman cuando son vulnerados por una metáfora. Además considero que éste tropo enlaza nuevos significados, desvía y fragmenta la norma lingüística en beneficio de las variaciones de la libertad creativa del significado. Considero que la metáfora es una forma de abstracción, una manera de pensar que se refleja en las expresiones artísticas del siglo XX. Así mismo, los objetos surrealistas muestran que la metáfora a partir del siglo XX se convierte en un recurso inherente del lenguaje.

Tres

Para realizar ésta ponencia, primero describiré la idea de signo y su estructura desde la visión peirceana. Explicando con un marco teórico adaptado a este espacio, los cambios culturales que la modernidad presenta y la manera en que éstos cambios reflejan el desarrollo de las creaciones artísticas y la variación plural de los significados representados.

Me referiré a los diferentes signos visuales (icono, índice y símbolo) para tener un instrumento formal que estructure la metáfora y con ello crear un dispositivo metafórico de análisis para dichos Objetos surrealistas. Ejemplificaré con objetos surrealistas la metáfora y su significado.

Lo anterior supone una definición de lo que es un objeto y una selección de obras de las que tomé a consideración sólo aquellas en las que la metáfora tiene un papel activo. Cada uno de estos componentes nos permitirá conocer el complejo sistema de significaciones que se despliega cuando los objetos y sus significados traen a presencia una metáfora. Dicho despliegue semántico nos permitirá comprobar que la metáfora es un mecanismo de significación que se puede usar en una organización objetual.

He de pedirles vuestra consideración porque que algunas veces los conocimientos científicos o la práctica y análisis artísticos, nos encaminan a más preguntas que soluciones, ¿quizás tendremos que aceptar que las preguntas son las respuestas?, así el primer cuestionamiento que les invito a hacer es ¿porque la composición objetual es una estructura semántica que permite el acceso a nuevas realidades?, segunda; ¿porque los objetos conforman los que entendemos por realidad?, tercero; ¿Qué instrumentos permiten que actualidad el significado ya no sea algo irrefutable e invariable?, a menudo de un mismo signo se pueden derivar varios significados. En éste sentido trataré de clarificar con mi explicación las anteriores preguntas, intentando aterrizar en el objeto didáctico, y cuestionándonos cada uno a nuestro nivel ¿cual tendría que ser su proceso de producción dentro del contexto artístico?, ¿ cuál es la forma, que gestos, que materiales, que huellas, trazos pueden ser aprovechados para la ampliación de la estructura semántica dentro del proceso de enseñanza y aprendizaje de las artes visuales?

Finalizare pidiéndoles que las soluciones de este trabajo sean más que concluyentes, una reflexión crítica a la dictadura del significado, una crítica a la imposición del significado y el discurso, un cuestionamiento sobre esos significados que de manera unilateral tratan de definir nuestra realidad mirándonos de arriba hacia abajo. Una invitación a la recreación objetual y semántica por medio del arte, objetos de arte que nos lleven a nuevas alternativas para asumir con parámetros más robustos para todos los sujetos de lenguaje el valor de los símbolos.

Los signos

Desde el punto de vista semiótico, las características estructurales del signo son significantes y significado. El significante pertenece a un grupo de elementos que hacen posible la aparición del significado a nivel de la percepción y en las artes visuales puede ser reconocido en el momento de la mirada. Así con el nombre de significado designamos al resultado de la relación entre significantes.

Para Peirce [89], un signo es algo que para alguien representa o se refiere a algo en algún aspecto y crea en la mente de éste alguien, un signo equivalente o un signo más desarrollado. El signo, continua Peirce, está en lugar de su objeto en algunos aspectos, no en todos.

Signo icónico, plástico, símbolo e índice

Las palabras signo icónico serán usadas en este estudio para denotar a un objeto perceptible, no solo imaginable. Peirce distingue tres tipos de signos; icono, índice y símbolo, sí el signo es un icono representa a su objeto por similitud, por esto en teoría un objeto podría representar a otro objeto, siempre y cuando tengan propiedades simples en común. Dentro de los signos icónicos se encuentran las imágenes que son las que por antonomasia denominamos iconos. La única manera de comunicar directamente según Peirce, es con un icono y todas las maneras indirectas de hacerlo para ser establecidas deben depender del uso del icono. El signo icónico goza de privilegio, porque su identificación está asociada a la experiencia humana, la cual le permite ser percibido como algo natural, pero habrá que tomar en cuenta que esa relación de semejanza con la realidad del mundo exterior, esa "naturalidad" es ampliamente convencional.

Hace ya algunos años el (Grupo mi) Grupo μ[90] propuso que el signo icónico fuese un canal visual, que no necesariamente copia la realidad, una construcción basada en dos aspectos, primero es un plano del contenido y segundo un plano de la expresión. El contenido es un referente y su concepto puede ser real o irreal. El plano del contenido de un signo icónico no solo es la cosa real, sino también es un concepto, pero principalmente es una representación psíquica, una imagen mental en un contexto cultural determinado, un conocimiento culturalizado de la realidad.

El signo plástico[91] es otro tipo de signo que nos servirá para nuestro análisis, éste puede tener una función semiótica por sí mismo, consideremos también que durante el siglo XX el arte se alejó de la dependencia imitativa a través de formas abstractas que consolidaron lo plástico como complemento de lo icónico. En los inicios del siglo XX las obras de Kandinsky admiten lecturas sin referente específico pero no sin ausencia de significado. La historia del arte ha realizado una serie de diferencias que giraban entre lo abstracto y lo figurativo, como opciones que se diferenciaban precisamente por tener o no tener referentes visuales explícitos, aunque reconozcamos que a una clasificación tan pobre habría que crearle toda una dialéctica de la referencialidad que nos explique la interacción y diferencia entre lo icónico y lo plástico del signo.

Sí miramos una obra de Mark Rotko apreciaremos que no existe un valor referencial icónico, la abstracción en la pintura adquiere valores derivados de la forma y de la percepción de la misma. Por otro lado los valores plásticos no siempre deben adquirir una interpretación figurativa dentro de un contexto icónico.

El símbolo es un signo cuyo carácter representativo consiste precisamente en que él, es una regla que determina a su interpretante. Un símbolo es una ley, una regularidad que se manifiesta a través de una forma o un sonido que se han convertido en hábito o ley adquirida y sus réplicas, son igualmente interpretadas.

Existen símbolos que pueden definirse como *Universales*, porque tienen un significado para grandes extensiones culturales, otros cuya significación se delimita a un contexto cultural más pequeño. El origen cultural o simbólico de las significaciones plásticas, es muchas veces icónico y puede llegar a significar cosas diferentes dependiendo de la cultura.

Desde el punto de vista de Peirce, el índice se define como un signo cuyo carácter representativo consiste en ser un registro[92] . Si el registro es verdadero el índice es *genuino*, si el registro es referencial el índice es *degenerando*. Sí el índice es *genuino* sus objetos deben ser existentes e individuales, sean hechos o cosas y su intérprete inmediato debe tener el mismo carácter. Cualquier cosa que atraiga la atención es un índice, cualquier cosa que cause sobresalto, porque marca la articulación entre dos partes de una experiencia.

La metáfora

La metáfora es una forma de captación que hace que entendamos una cosa por otra. En su etimología, Metaphora es transporte o traslación, desplazamiento, acción de empujar, de llevar hacia adelante. Alude el hecho de trasportar una cosa de un lado a otro, desde el punto de vista simbólico la metáfora trasporta en trayectos mentales. La metáfora aprovecha la capacidad simbólica de los signos y los convierte de significados comunes, a significados singulares con la capacidad de hacer que surjan imágenes mentales y un nuevo sentido del lenguaje.

La metáfora hace una conexión entre dos cosas, dos sitios que normalmente están separados, asignamos significados a algunos términos que normalmente no lo tendrían. Es una forma de desviación, pero; si la metáfora es un desvío del significado entonces tenemos que suponer que existe un término no desviado. El significado habitual, apropiado o correcto para una expresión es el que solemos considerar como literal. Por consiguiente en la metáfora existe una desviación consciente de lo literal a lo figurado por parte de quien la emplea. Su significado se establece a partir de un significado literal de otra expresión de lo contrario no tendríamos un punto de partida . [93]

La lógica del pensamiento metafórico indica cuáles son las condiciones con las cuales se desvía el discurso del significado literal hacia un discurso figurado. La metáfora es una operación de sustitución lingüística y extra lingüística, ya que para ser transmitida se tienen sustituir los significantes de un elemento por los significantes de otro. Para que esta sustitución se pueda lleva a cabo, necesitamos realizar una operación de adjunción y sustracción de significantes, dicha operación de desviación sémica trata asociar significantes de identidades diferentes, los significantes se unen por medio de un proceso de exploración de la identidad, por medio de la operación de sustracción y adición.

La metáfora vincula dos objetos diferentes a través de dos procedimientos, la analogía y la vinculación por equivalencias: el primero la analogía permite una lectura asociativa, esta metodología propuesta en algún momento por Saussure revela dentro de las ciencias del lenguaje las relaciones entre los sistemas simbólicos y su funcionamiento. La analogía es la regularidad de formas creativas [94] y regularidad de procedimientos. La vinculación por equivalencias tiene la función de asociar y designar los significantes de dos objetos, llegando a consumar un término virtual como elemento independiente de los dos objetos en un principio comparados.

Como habíamos descrito en la metáfora se enfrentan dos magnitudes diferentes, pero para poder detectar en qué medida una magnitud sustituye a otra, se tendrá que trabajar con sistemas de signos icónicos, porque solamente de ésta manera se podrán detectar las formas en la representación. Los sistemas de signos icónicos son representaciones que transmiten ideas, cualidades, apariencias e impresiones globales del objeto a partir de la denotación visual.[95] Oliveras opina que la metáfora reitera el trabajo sobre la semejanza, ya que encontramos en ella una triple relación de similitud, además de la que se establece entre cada icono y su objeto correspondiente, tendremos la que se establece entre ambos iconos u objetos. Si una metáfora relaciona dos magnitudes, es porque los significantes de cada magnitud tienen parecido y las dos magnitudes pueden establecer una co-presencia, pueden condensarse o fusionarse.

Una vez definida la metáfora como procedimiento, analizaremos con ella algunos objetos surrealistas. La metáfora provoca desviaciones semánticas en los objetos surrealistas y algunas veces estas desviaciones son metáforas verbales que se materializan por medio de los objetos.

Me detuve en la explicación de la metáfora, porque después de una profunda revisión –de la práctica totalidad de los objetos surrealistas- elegí aquellas obras en las que la metáfora toma un papel medular del discurso. En atención a las características de las obras analizadas serán descritas las partes de la obra, ya que los objetos surrealistas están compuestos por otros objetos teniendo que definir, analizar y describir cada una de las partes de la obra. También describiré la posición de los diferentes tipos de signos, ya sean índices, iconos o símbolos, conociendo con ello la significación de las obras.

Las metáforas a nivel visual

Desde nuestra infancia empezamos a conocer el mundo apoyando nuestros conocimientos en metáforas y metonimias, casi como un proceso subconsciente, un niño toma un cartón de leche y lo utiliza como camión, hacemos metáforas sin saberlo, les llamamos a los niños corazón, construyendo el proceso de adquisición del lenguaje y las nociones sobre la realidad. A partir de los inicios del aprendizaje del lenguaje practicamos analogías visuales entre las cosas, y ello implica metaforizar[96]. La metáfora es un instrumento para interpretar y ayudar a la compresión de obras o en general de textos visuales. La compresión será tanto para el espectador como para el creador, para el primero valdrá para desarrollar la interpretación, para el segundo valdrá para extender sus recursos de significación, por lo tanto conocer la estructura semántica por medio de una metáfora nos sirve para interpretar, analizar siempre que ésta no se presente como universal, ya que el lenguaje tiene elementos que son contextuales.

En el arte la acción precede a la reflexión, aunque la reflexión y el conocimiento condicionan el actuar. Habremos de tomar en cuenta que el proceso creativo no se limita a la reflexión y actuación en este orden como mecanismo lógicos o de causa-efecto y que tampoco nos abandonamos a un acto irracional, sino que recorremos un camino de relaciones reciprocas donde se dan reflexión, acción y sentimiento. ‘‘imaginemos a un artista ante un lienzo en blanco, pensando, pincel en ristre, en el modo de pintar una metáfora, una sinécdoque o una metonimia... es posible que nos descubramos de inmediato en una irremisible carcajada. . .’’ (Carrere, A. Saborit, J. 2000: 175). Para Gombrich, [97] toda metáfora tiene una relación directa con la vista, aun cuando otros sentidos también proporcionan la capacidad de percibir metáforas, como por ejemplo en; “tu cabello es el rugido del mar’’ el oído, “la dulzura del hablar’’ el gusto. Sin embargo comenta Gombrich, las metáforas visuales tienen la capacidad de objetivar porque ponen ante nuestros ojos aquello que no podríamos ver.

Para Eco,[98] la metáfora rompe un ritmo lingüístico porque es un mecanismo semiótico que aparece casi en todos los sistemas de signos, pero su explicación está muy alejada de los mecanismos de la lengua hablada, ello significa que explicar los mecanismos semióticos de la metáfora verbal implica remitirse a experiencias visuales. Lakoff[99] en su clasificación sobre las metáforas orientacionales, describe las asociaciones que hacemos cuando nos referimos a los estados de ánimo, donde asociamos "bienestar con el arriba", "tristeza con el abajo", "consciente es arriba/ inconsciente es abajo", "bueno es arriba malo es abajo", "vida es arriba muerte es abajo". Éste tipo de asociaciones tiene una referencia completamente visual, lo triste arriba tiene que ver con una postura de la columna vertebral en posición cabizbaja, opuesta a la posición optimista o eufórica.

Existieron diferentes puntos de vista y reacciones por parte de algunos sectores artísticos de finales del siglo XIX con los artistas románticos y, a principios del siglo XX, con el Grupo Surrealista francés. Estos sectores, tuvieron diferentes opiniones frente a la creación industrial de objetos, algunos decidieron llamarle enfermedad de nuestro tiempo, otros artistas con más tacto decidieron llamarle enfermedad de la naturaleza o lesa natura (Naturaleza lastimada).[100]

¿Qué es un objeto?

Desde diferentes puntos de vista, por ejemplo del Latin (Objetum), objeto significa lo contrapuesto, con lo que se entiende, lo que esta contrapuesto al Sujeto. Encontramos otra definición etimológica que plantea lo siguiente: Objeto significa; cosa que está delante y afecta los sentidos.[101]

Por motivos prácticos, utilizaremos una definición que realizó Andre Breton en la conferencia sobre la situación del Objeto Surrealista; además, ésta definición se adapta a nuestras necesidades y por ello, acordamos definir al Objeto como un elemento visible y palpable, una cosa muy distinta del Sujeto como persona sensible. Para Roland Barthes, *"los objetos son la firma de nuestro mundo"*[102]. Creo necesario utilizar también ésta definición, porque hace referencia a los objetos de la cultura moderna occidental.

Teóricamente, los objetos siempre tendrán que estar bajo el dominio de quien los utiliza, los objetos están para servirnos, están hechos para que sus funciones suplan algunas de las nuestras como sujetos, las más de las veces son un tipo de prótesis de nuestro cuerpo. En la modernidad del siglo XX y, en las sociedades europeas liberales, surge una nueva objetualidad que será entendida como; la relación de placer que despierta en un Sujeto la posición de un Objeto. Esta objetualidad también revela que a través del objeto se pueden analizar los intentos a través de los cuales los sujetos, buscamos satisfacer el deseo.

Actualmente los objetos forman parte de nosotros. Si bien, en todas las épocas y de distintas maneras siempre fue así, hoy por hoy, el uso de los objetos sustituye gran porcentaje de nuestras funciones corporales. A pesar de formar parte de nosotros y, de cubrir necesidades básicas, los objetos no tienen un sistema psicofísico como los sujetos, esa distancia se sigue manteniendo entre los objetos y las personas. Para Andre Breton, el Objeto Surrealista es una materialización del espíritu,[103] de acuerdo con sus propias palabras:

"el Objeto Surrealista es un intermedio entre lo sensible y lo racional, el objeto de arte es algo de naturaleza espiritual que reviste apariencias materiales." (Andre Breton.)[104]

En aquellos tiempos, Breton insistía que el Surrealismo en sus intentos por conocer y, dar a conocer conscientemente la realidad por medio de la Poesía, Pintura y Escultura, se había encontrado con la necesidad de materializar las palabras y el sentimiento. Al materializar las palabras aparecen los Objetos Surrealistas y su universalización, provoca lo él define como la "crisis del objeto", por lo cual, se ve en la

necesidad de realizar una especie de catalogación sobre los tipos de objetos, de los cuales encontramos los siguientes:}

1. Objetos encontrados
2. Objetos encontrados interpretados
3. Objetos manufacturados
4. Objetos oníricos
5. Objetos de función simbólica
6. Objetos reales
7. Objetos Naturales
8. Objetos naturales interpretados
9. Objetos virtuales
10. Objetos móviles
11. Objetos fantasmas
12. Objetos salvajes
13. Objetos incorporados
14. Objetos matemáticos

Todas estas clasificaciones eran susceptibles de ser incorporadas a la obra e interpretadas nuevamente. El nombre de Objeto Surrealista, apareció por idea de Man Ray[105] , quien junto con Andre Breton se propusieron que el Objeto Surrealista se convirtiera en algo natural, por ejemplo; cuando miramos una montaña y afirmamos, ¡eso es una montaña!, así, el Objeto Surrealista provocaría un nivel de abstracción en las personas, para que todas pudieran decir; ¡eso es un Objeto surrealista!

> "Quiero hacer constar que en la expresión "Objeto Surrealista", tomo la palabra objeto en su más amplio sentido filosófico, despojándola temporalmente de la particularísima acepción que ha tenido entre nosotros durante los últimos tiempos, ya que, como sabéis, se ha formado la costumbre de considerar que "Objeto Surrealista" no es más que cierto tipo de minúscula construcción no escultórica cuya importancia, por otra parte, espero poder hacer comprender..."(Andre Breton.) [106]

Lo interesante de esta propuesta, es que los artistas encontraron una nueva poética, llena de nuevas expresiones, además de la incuestionable relación del discurso verbal y el discurso visual. Para los Surrealistas el objeto de funcionamiento simbólico, nace del intento de materializar el cadáver exquisito. El Objeto de funcionamiento simbólico, fue considerado como una manera de expresarse, es por ello que podemos decir con convicción que existe toda una retórica y poética en torno a estos objetos.

El Surrealismo recurrió a la experimentación por medio del objeto encontrado, su objetivo era que el objeto en cualquiera de sus presentaciones, sustituyera por completo a la obra escultórica clásica. Esta integración del objeto, tuvo su momento de interés para artistas de distintas tendencias desde comienzos del siglo XX, así el cubismo, empezó a insertar objetos y pegotes dentro de la pintura[107] y Marcel Duchamp, a sustituir totalmente la configuración escultórica por la elección de objetos que llamó Ready-Made. Éste desplazamiento hacia la materialización de las palabras, fue finalmente cristalizado por Andre Breton, quien desde 1920 empezó una serie de ensayos en los que reflexionaba sobre la crisis del objeto y su integración en las artes . [108]

Los objetos que para Bretón[109] siempre habían sido mediadores entre el hombre y el mundo, son susceptibles de manipulaciones y cualquiera que sea el grado de manipulación que se haya alcanzado siempre serán Objetum, es decir, cosas que están frente a nosotros, por lo tanto son visibles como cualquier obra plástica, palpables y manipulables.

Producto de esta reflexión, el Grupo Surrealista somete al objeto (en las categorías anteriormente mencionadas) a una exhaustiva investigación, a pesar de recibir críticas de sus contemporáneos tales como estas:

"drama de objetos sin necesidad, sin realidad" [110] *Le Journal París 18 de enero 1938.*

"Farsa de Carnaval.

Cuando llueva, podréis hacer Surrealismo al mejor precio con los restos de la vida corriente encontrados en el desván" [111] *Le Figaro. París. 29 de enero de 1938.*

Estos fueron algunos de los títulos unos días después de que se inaugurara, la exposición internacional surrealista en París. Nadie se podría imaginar que esas investigaciones, iban a hacernos comprender de una manera diferente a los objetos y generar una nueva manera de imaginar sus relaciones.

Análisis de los objetos

"Eneas llevando a su padre"

"Ejemplo entre otros cien mil, los dos pequeños personajes muy inquietantes que he reclamado para mi casa: una raíz de mandrágora vagamente pulida con la imagen, para mí, de Eneas llevando a su padre ...[...]... éste objeto no me ha hablado nunca de otra cosa que de mí, me ha conducido al punto vivo de mi vida". (Andre Breton. Cosas del Sirrealismo) [112]

Una raíz de mandrágora colocada sobre un pedestal: éste objeto de acuerdo con la interpretación de Andre Breton representa a Eneas, héroe troyano, hijo de Anquises y Afrodita (Ver Imagen). Desde el punto de vista simbólico, la mandrágora es una planta a la que se le atribuyen virtudes mágicas, por tener raíces con figuras que tienen gestos humanos. Para los pueblos primitivos, la mandrágora es una imagen del alma en su aspecto negativo y minimizado.

Una revisión desde la retórica, nos muestra que la raíz de mandrágora interpretada por Andre Breton, es un objeto que revela una apología, porque este término hace referencia a un discurso que se refiere al autor o a otras personas. A veces la apología toma formas amargas, irónicas o paradójicas. Por la manera en se relacionan las magnitudes de la metáfora Eneas y el objeto raíz.
El objeto crea una metáfora dada la similitud que tiene la raíz con algunos significantes del cuerpo humano, a los que el título del objeto hace referencia. Andre Breton, utilizó al amor como elemento subversivo y no únicamente el amor erótico, como la mayoría de sus contemporáneos, sino que creó un concepto de amor en un momento de desintegración moral, provocada por la guerra y los cambios políticos e ideológicos en los inicios del siglo XX.

Fue el único artista para el que el amor, era una posición filosófica frente a la vida; proclamó la importancia del amor no sólo como una categoría estética sino espiritual. No fue enemigo de la libertad erótica, pero la diferenció del amor, con ello, reveló los obstáculos y prejuicios que la moral burguesa y la moral revolucionaria tenían sobre el amor. Los revolucionarios rusos definieron al amor a partir de una ideología, los nazis no permitían tener relaciones amorosas ni sexuales con alguien que no fuera alemán, como si de perros o caballos se tratara.

Andre Breton pensaba que por medio de los objetos, los sistemas capitalistas nos despojaban de nuestro verdadero ser, haciéndonos vivir una vida ajena, esto se debía según Breton a que los objetos para el capitalismo son instancias simbólicas muy poderosas. Parte de la crisis del objeto, desde su punto de vista provenía de la concepción Judío-Cristiana que occidente tiene de la naturaleza, porque desde esta posición el pensamiento occidental transformó a la naturaleza en objeto. Andre Breton retomó a Hegel[113] para demostrar que la filosofía religiosa habría opuesto la materia al espíritu, el alma al cuerpo, la fe al entendimiento y la libertad a la necesidad, consecuencia de ello, es la generalización de la escisión, de la sensación de falta que los sujetos experimentamos dentro de un sistema, en el que el Estado, respecto de la sociedad, se presenta como cura a la escisión.

Al crear una apología con la raíz de mandrágora, Andre Breton habla de sí mismo y de su filosofía del amor. Él, como Hegel, suponía que el amor excluiría todas las oposiciones, que en el amor la vida se descubre en ella misma, ya exenta de cualquier escisión, creía que el amor suprimiría la sensación de falta. Todo lo anterior puede relacionarse con el emparejamiento que se hace en esta obra entre los humanos y lo vegetal, significándose una comunión entre personas y de la persona como naturaleza.

"Eneas llevando a su padre"
Objeto encontrado e interpretado por Andre Breton. Colección particular
Tomado de: Andre Breton y el Surrealismo.

"Objeto escatológico de funcionamiento sexual de Salvador Dalí"

> "La encarnación de estos deseos, sus medios de objetivación a través de la sustitución y la metáfora, y su expresión simbólica, constituyen el típico proceso de la perversión sexual, que es todo muy parecido al proceso de creación poética." (Salvador Dalí.) . [114]

El simbolismo de este tipo de objetos, era básicamente sexual y derivaba -según su autor- de las apariencias y representaciones del inconsciente. El "Objeto escatológico de funcionamiento sexual", creado en 1931 (Ver imagen), es una composición construida con objetos manufacturados extraídos de su contexto habitual y ensamblados entre sí. Estos objetos no actúan de manera normal, porque están extirpados de sus contextos funcionales originales. Por lo regular, este tipo de trabajos objetivan

a través de una metáfora, porque el artista sustituye y compara las significaciones de los mismos, despertando en el espectador sus fantasmas eróticos.

Iniciaré describiendo de manera general la pieza y posteriormente, realizaré un análisis minucioso de las partes que le componen.

La obra es una combinación de temas perversos y fetichistas, organizada alrededor de un zapato de mujer, un cubo de azúcar y un vaso de leche. Aparentemente, es un sistema de encadenamiento mecánico-lógico que inserta al vaso dentro del zapato y el azúcar dentro de la leche. Los demás objetos son; un cubo de azúcar con pelos de pubis y una fotografía erótica en el lateral del zapato.

Por la manera en que se concibe el funcionamiento simbólico de este objeto, la relación: zapato-vaso-leche-azúcar, pone en funcionamiento una serie de relaciones metonímicas que hablan de la parte (zapato) por el todo (mujer), así mismo, la relación leche-mujer, cuchara-azúcar, hacen referencia simbólica al hombre, porque el azúcar es el operador de la unión entre la instancia del deseo masculino y la instancia femenina concebida como receptáculo.

Para Salvador Dalí este objeto era la materialización del deseo. Él decía que trabajaba a través de un mecanismo de sustitución, característico del fetichismo. Con este mecanismo quería crear metáforas que tuvieran su equivalente verbal, por lo tanto, cada uno de los objetos individuales con los que construyó esta obra, se pueden ver como una serie de sustituciones del deseo y, como parte de un objeto ritual que se convertía en foco obsesivo.

Salvador Dalí
"Objeto escatológico de funcionamiento sexual".
1931
Tomado de: El Objeto Surrealista.

Por orden de importancia describiré y anailizaré cada uno de los objetos de la obra.

1. Un zapato de mujer color rojo, el cual por extensión metonímica representa a la mujer como cavidad. El zapato es también un símbolo del sexo femenino y, tal vez con este sentido aparece en la Cenicienta. [115]

Por otra parte, el zapato destaca por su color rojo que acentúa una carga simbólica referente al fuego, a lo palpitante y la sangre, para Schneider el color rojo simboliza el fuego y la purificación, para otros autores como Oswald Wirth expresa ferocidad y crueldad y egoísmo. [116]

2. Dentro del zapato, un vaso con leche. Culturalmente este objeto tiene una función simbólica, cuando está lleno, es un emblema de la fertilidad. [117]

3. El azúcar está presente en forma de cubo, no encontramos simbología alguna que sea reconocida culturalmente, es por ello que se le puede considerar un índice colocado por el artista. Este índice por la relación que guarda con el sentido del gusto, refiere a lo dulce. Además la relación simbólica del azúcar en disgregación por inmersión en el vaso de leche, puede interpretarse como la expresión de un sentimiento de angustia y terror, de temor a ser aniquilado o devorado por la madre o también, puede interpretarse como alegoría de la fusión que se siente en el momento del clímax sexual.

4. En un dibujo colocado cerca del zapato rojo, volvemos a encontrar zapatos que ratifican el símbolo de la mujer, a la vez de representar una obsesión por su repetición.

5. En el vello púbico, se simboliza la proliferación de la fuerza irracional de la vida instintiva. Contrariamente a la cabellera, por su situación de estar en la cabeza, parte superior del cuerpo que simboliza las fuerzas espirituales.

Una prefiguración del diablo esta representada en el Dios Pan, a este, se le solía representar con las piernas velludas [118]. Pese a lo antes dicho, en muchas tradiciones occidentales, las mujeres y los hombres se depilan algunas partes del cuerpo, porque el vello tiene un simbolísmo maligno.

6. La pequeña fotografía de la parte inferior de la composición, es el último icono que describiremos de esta obra. No existe una simbología definida para estas figuras en un acto sexual, existe una compleja descripción del cuerpo humano, pero un encuentro erótico sólo es la materialización del deseo por la sexualidad humana.

En esta obra como se puede notar, la participación de la mujer no es morfológica, su presencia solamente se hace por medio de elementos que metafóricamente se refieren a funciones. La comparación del signo mujer y el simbolismo de los demás objetos, traen a presencia una metáfora. La fotografía de la pareja funciona como en otras obras, a modo de explicación general para lo otro; es decir, como referente literal que nos remite a la sexualidad física como una de las formas del amor humano.

Destaca en esta obra, la capacidad del autor para crear una imagen mental por medio de la comparación de dos aspectos: el primero es la mujer, que está representada por medio del zapato y, la segunda parte está compuesta por un grupo de objetos heterogéneo; vello, fotografía, azúcar, cuchara, vaso, leche, etc. Por ello podemos decir que, la obra a partir del conjunto de objetos y sus significados crea la imagen mental de una mujer.

Como colofón se puede me atrevo a decir primero lo que en un principio de este texto argumenté; que las conclusiones algunas veces son más preguntas que respuestas. Segundo; de estas conclusiones aparecen algunas nociones básicas sobre el trabajo con objetos de uso común dentro del arte. Estos objetos de alguna manera se reciclan o reutilizan, se repite con ellos una operación de representación. En estos casos la obra arte no es la representación sino lo que los objetos simbolizan, pero éstos objetos para ser símbolos necesitan de la representación. Recordemos que en la época en la que los objetos surrealistas fueron creados, el Arte con mayúsculas, se presentaba como salvador del mundo, el arte como un proceso poético emblema y productor placer.

En los objetos de Salvador Dalí y Andre Breton podemos detectar el ideal de completud, Amor-sexualidad. ¿A caso hay algo que escapa a todo proceso de simbolización?, ¿A caso Dalí encuentra placer en el displacer? Y por ello su intento de materializar el sentimiento de deseo por medio de los objetos. Todo aquello que en primera instancia escapa a la percepción de lo simbólico puede ser visto por medio de lo semiótico y lo estético, se trata de con estas herramientas encontrar una relación abstracta con los significantes y diferentes tipos de signos que miramos en la obra. De acuerdo con Lacan esta relación puede dos cosas, Una que el sujeto busca encontrarse completo en su búsqueda y dos que esta relación abstracta le puede mostrar lo abyecto, recordemos que para Lacan, el psicoanálisis no puede explicar el arte, pero el arte puede explicar algo del psicoanálisis.

Bajo esta tónica, la metáfora en el arte surrealista permite demostrar que la relación con los objetos es imaginaria y simbólica, es real en la medida en que tenemos lenguaje que de sentido a nuestro deseo. Los objetos surrealistas muestran lo que n tienen, como el exhibicionista muestran lo que no tienen. Un objeto de arte muestra de manera enmascarada lo que significa, los significados no son producto, más bien son efecto de una relación de significantes. Mi deseo de que las cosas signifiquen y mi poder frente al otro permitirán que los objetos sean símbolos. Mi deseo es el deseo del otro, Otro-otro, como el amante en su deseo de ser amado, pide al Otro lo que no él tiene, sin saber que el Otro pide a Otro lo que él no tiene. ¿Deseo o falta?

Notas:

[88] Cfr. Deleuze, Gilles. Guattari Felix. El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia. Buenos Aires, 2005, pp. 17-24

[89] Cfr. Peirce, Ch. S.: La ciencia semiótica. Nueva visión. Buenos Aires. 1976, pp.16-58. Pierce distingue entre tres tipo de signos, el icono el índice y el símbolo. Para Pierce la única manera de comunicar directamente por medio de signos visuales es a través de un icono.

[90] Cfr. Grupo □., Tratado del signo visual. Cátedra. Madrid. 1992. pp. 109- 132.

[91] Cfr. Idem. p. 167.

[92] Cfr. Peirce, Ch, S.: La ciencia semiótica. Nueva visión. Buenos Aires. 1976, pp. 49 a 54.

[93] Cfr. Chamizo, P.: Metáfora y conocimiento. Analecta Malacitana. Málaga. 1998. pp. 13-30. Este capítulo Chamizo realiza un estudio sobre el papel de la metáfora en el lenguaje cotidiano en la época contemporánea.

[94] Alcaráz, E.: Diccionario de lingüística moderna. Ariel Referencia. Barcelona.1997. p. 332.

[95] Cfr. Oliveras, E.: Las metáforas en el arte. "La imagen metafórica". Algamesto. Buenos Aires. 1993, pp. 51-58.

[96] Cfr. Carrere, A Saborit, J.: Retorica de la pintura. Op. Cit. P. 165

[97] Cfr. Gombrich, E.: Gombrich "Esencial. DEBATE. Madrid. 1996. p. 515 a 538. en este capítulo Gombrich realiza un estudio sobre la organización de los significados en las obras de arte por medio de una separación entre el valor icónico y simbólico.

[98] Cfr. Eco, U.: Semiótica y Filosofía del lenguaje. Lumen. Barcelona 1990. p. 169.

[99] Lakoff, G. Johnason, M. Metáforas de la vida cotidiana. p. 50 a 58.

[100] Cfr. Cirlot, J.: El mundo del objeto a la luz del surrealismo. Anthropos, Barcelona. 1986, pp. 19 a 23. Cirlot clasifica el objeto atendiendo a varios puntos de vista, de ahí surgen : el objeto artístico, el objeto industrializado y el objeto afectivo.

[101] Cfr. AA.VV.: El Objeto Surrealista. Catalogo de la exposición. Centro Julio González. Valencia. 16 Octubre 1997 al 4 de enero de 1998. p. 30.

[102] Barthes, R. Cit por AA.VV.: El Objeto Surrealista. Op. Cit. p. 31.

[103] Cfr. Breton, A.: Manifiestos del Surrealismo. Guadarrama. Madrid. 1974, pp. 270 a 278. Conferencia en Praga 1935 en la que Andre Breton de fine la diferencia entre Situación surrealista del objeto y la Situación del objeto surrealista.

[104] Breton, A.: Manifiestos del Surrealismo. Op. Cit. p. 275.

[105] Ray, M. Cit. por Idem. p. 277.

[106] Breton, A.: Manifiestos del Surrealismo. Op. Cit. p. 277.

[107] Cfr. Rotzle, W.: *Objekt Kunst von Duchamp bis Kienholz*. Du Mont. Dusseldorf. 1972. p 15.

[108] Cfr. Durozi, G. : Historie du mouvement surréaliste. "Objets surréalistes. (Historia del movimiento surrealista. Objetos surrealistas). Hazan. Paris. 1997. pp. 224 a 232. Capitulo en el que se hace una recopilación de algunos objetos surrealistas.
[109] Cfr. AA.VV.: El Objeto Surrealista. Op. Cit p. 12.
[110] *Le Journal París 18 de enero 1938*. Cit. por AA.VV. *El Objeto Surrealista*. Op. Cit p. 13.
[111] *Le Figaro. París. 29 de enero de 1938*. Cit. por Idem.
[112] Breton, A. AA. VV. : *Andre y el Surrealismo*. Op. Cit. p. 73.
[113] Cfr. Breton, Manifiestos del Surrealismo. Op. Cit. p. 274
[114] Dalí, Salvador.: Cit. por FER, B.: Surrealismo, mito y psicoanálisis. "Funciones simbólicas". Akal. Madrid. 1999. p. 228
[115] Cfr. Cirlot, J. Diccionario de símbolos. Op. Cit. p. 140
[116] Scheider, y Wirth, O. Cit por Idem.
[117] Cfr. Cirlot, J. Diccionario de símbolos. Op. Cit p. 460
[118] Idem.

De la transformación del objeto

Katrin Schikora
Universidad Modelo, Mérida Yucatán

Introducción

Escribir este trabajo es para mí un acto que sigue el mismo proceso creativo que la producción de una obra visual. El impulso de comprometerme a emprender este proyecto de reflexión fue el mismo que a muchos nos impulsa a pensar en la creación de una obra nueva. Más que una certeza de qué es exactamente lo que vamos a hacer, sentimos una atracción emocional hacia el siguiente tema ó proyecto, anticipando de manera mucho más intuitiva que racional un posible resultado. Poco a poco vamos clarificando y depurando nuestras ideas, nuestros conceptos y nuestros objetivos en torno a nuestro proyecto, antes de llegar a presentarlo como algo 'terminado' frente a un público.

Se me hace importante comentar el hecho de que no acostumbro exponer mis ideas acerca de mi trabajo en forma escrita para un público, ya que me siento más cómoda en el área del imaginario visual. No obstante, en esta ocasión se me hace un ejercicio interesante intentar un análisis de mi propio proyecto artístico, tanto para clarificar y entender más a fondo mis propios procesos creativos como para obligarme a mí misma a ubicar conscientemente mi paráctica dentro de los modelos de pensamiento como son el psicoanálisis lacaniano y la semiótica pierceana, con los cuales me siento muy afín. Son temas que normalmente de manera intuitiva influyen en mis procesos creativos.

Espero que éste análisis pueda ser interesante también para el público que asiste a esta presentación.

Mi objetivo con este trabajo es analizar de manera retrospectiva los procesos internos que me llevaron a crear el proyecto que voy a presentar a continuación, así como la recepción del proyecto por un público dinámico procedente de comunidades culturales diversas.

Mi marco metodológico de aproximación reflexiva será la triada representamen – objeto – interpretante de Pierce, entendiendo el Primero como forma de ser y sentir, el Segundo como ámbito de referencia y el Tercero como ámbito de argumentación e interpretación.

Presentación del proyecto

Como linea discursiva de análisis de la obra, voy a utilizar los elementos tricotómicos pierceanos: La cualidad, la relación y la ley. Estos tres elementos permiten ubicar tres etapas en la construcción del discurso, que son las siguientes:

1. La cualidad: creación de la pieza y contexto de exposición original
2. La relación con el exterior: el primer viaje [trayecto]
3. La legalización del proyecto por la creencia de los otros

Analizaré a continuación los procesos creativos y los procesos internos tanto míos como aquellos otros que entran en contacto con la obra, procesos que encuentro relevantes en cada etapa del proyecto.

1. La cualidad: creación de la pieza y contexto de exposición original

a) el representamen

Se trata de una pieza de cerámica alargada de apróximadamente 20 cm, con dos partes curveadas en los extremos y una parte angosta en medio, como su 'cintura', muy orgánica. La superficie es lisa y ligeramente porosa, suave al tacto, del color natural del barro con una línea más clara que recorre la pieza a lo largo sin principio ni fin. Ninguna parte de la pieza podría definirse como 'abajo' ó 'arriba'. No obstante, al dejar la pieza reposar sobre una superficie plana, se posiciona naturalmente en forma horizontal.

b) en la búsqueda del objeto

En el pensamiento de Lacan, la noción del vacío ocupa un lugar central para explicar la estructura psíquica y emocional del sujeto. Lacan percibe el vacío como algo no vago e inexistente sino como un elemento dinámico y activo. Para él, no puede haber significación sin vacío.

En el caso de mi tema de estudio, la pieza cacahuate fue creado en el año 2004 (junto con una serie de objetos con características similares). (Hay que notar que en ese entonces todavía no tenía nombre, ya que fue bautizado en Francia, aproximadamente un año después, con el nombre de 'le cacahuete'.)

El año de su creación fue marcado para mí por un vacío emocional causado por el repentino fallecimiento de mi pareja sentimental, esto afectó de manera profunda todos los aspectos de mi vida. Un tiempo después de ese suceso, al intentar retomar mi trabajo artístico, de este inmenso vacío y de manera completamente intuitiva, poco a poco fueron surgiendo formas nuevas, muy sencillas, orgánicas, frágiles y fuertes a la vez. Una de éstas piezas es analizada en el presente trabajo.

Desde que surgieron estas formas en mi mente y tomaron forma en barro a través de mis manos, buscaba crear superficies lisas con calidad de piel, quemándolas a una temperatura suficientemente baja para que los poros quedaran abiertos. Quería que sedujeran a las personas que entraran en contacto con ellas al tocarlas; es más, ofrecía las piezas a los otros para que se completaran al ser tocadas.

El conjunto de estas piezas fue presentado en una especie de arenero para niños en la exposición llamada 'PIEL – barro desnudo' (Centro Cultural Olimpo, Mérida, Yucatán, 2005), acompañado de una leyenda: FAVOR DE TOCAR.

El énfasis del sentido del tacto como medio de transmisión de la experiencia apoya sensaciones y emociones cualitativas directas (sin interferencia de ó desviación por justificaciones o procesos mentales), relativas al ámbito de la Primeridad.

Éste marca tanto el proceso de creación, como las experiencias generadas y desarrolladas durante la presentación al público:

'…cuando el ser se piensa como Primeridad, es una mera cualidad en la sensación puesto que en la pura cualidad no hay distinción sujeto-objeto.' (Francisca Pérez Carreño) (1)

c) del interpretante:

Nicole Everaert-Desmedt describe el comienzo de la dinámica del proceso creativo y de la producción de una obra de arte de la siguiente manera:

> Al principio el artista experimenta una turbación provocada (. . .) por un sentimiento inquietante o por un vacío. Se encuentra sumergido en la primeridad, esto es, en un caos de cualidades de sentimiento; experimenta un sentimiento que parece apropiado, pero no hay objeto al cual le sea apropiado. (2)

Esa turbación es el estado inicial que puede provocar la producción de una obra de arte. Everaert-Desmedt afirma que 'el artista no hace una hipótesis de soluciones a un problema conceptual; su hipótesis consiste más bien en tratar de expresar el problema, en colmar el vacío.' (3)

En el mismo contexto, José Luis Chacón dice que

> . . .el objeto artístico bordea el vacío, explora ese agujero primario –que está en el origen de nuestra constitución como sujetos- por el que se nos ha escapado irreversiblemente el goce de lo 'real' (sustituido por el goce imaginario). Según Lacan, el artista llega de una forma intuitiva (sin saber lo que expresa) a los mismos hallazgos que el psicoanálisis a partir de la aplicación de sus dispositivos clínicos. El arte y el psicoanálisis, por tanto, son homólogos, porque por vías diferentes van al fondo de lo desconocido para encontrar algo nuevo. (4)

La noción lacaniana del 'objeto a' como 'objeto causante del deseo' (resultado de la castración simbólica que crea el vacío) me parece útil para entender el proceso inconsciente de sublimación a través de la creación del objeto artístico: el sujeto, ante la falta de su objeto original del deseo, crea el objeto a que se transforma en una energía animadora de la vida psíquica. Con el objeto a, el sujeto origina, crea, realiza e intenta realizarse. Se crea un fantasma en torno al objeto a (que es el significante de la falta) al que se le responde en el actuar del sujeto. (5)

En la relación del sujeto (S) con el Otro (A) se alcanza la plenitud, ya que el sujeto se completa a través de la mirada del otro.

> Ver no es mirar. (. . .) Para Lacan, la mirada (el objeto a de la pulsión escópica) está presente como una condición de la realidad, pero no se percibe, no se experimenta. La mirada (. . .) es identificada por Lacan con el vacío, mientras el ojo (la visión) se concibe como un órgano (el contexto en el que emerge y se desarrolla la mirada). (6).

Tanto Freud como Lacan relacionan la sublimación con la creatividad y el arte, así como con la pulsión de muerte. Ésta no sólo es vista por Lacan como una pulsión destructiva, sino también como una 'manera de crear desde cero'.

Según Freud, el artista

> Posee la enigmática facultad de dar forma a un material determinado hasta que se convierta en copia fiel de la representación de su fantasía y, después, sabe anudar a esta figuración de su fantasía inconsciente una ganancia de placer tan grande que en virtud de ella las represiones son doblegadas y canceladas, al menos temporalmente. Y si puede obtener todo eso posibilita que los otros extraigan a su vez su consuelo y alivio de las fuentes de placer de su propio inconsciente, que se les habían hecho inaccesibles; así obtiene su agradecimiento y su admiración, y entonces alcanza por su fantasía lo que antes lograba sólo en ella. . . (Arturo Horacio Cuervo) (7)

En este proceso la mirada según Lacan juega un papel crucial, ya que para él, la mirada es el aporte de la visión integrada al campo del deseo. En la mirada hay un llamado al Otro. A que el Otro se abra en su deseo, que haya hiancia, hendidura, en el Otro; instala así el sujeto esta relación sobre puntos suspensivos, vistiendo al objeto con estos ropajes, velando de la forma más evenescente su propia castración en juego. . ..” (8)

2. La relación con el exterior: el primer viaje [trayecto]

La siguiente ‘turbación’ mia consistió en un fuerte sentimiento respecto a la necesidad del objeto de transcender su función original, paralelo a la certeza de que quería romper los moldes existentes que definían los parámetros a los que yo me había adherido consciente e inconscientemente como artista y explorar campos desconocidos.

Sacar el objeto del contexto de exposición de arte original y exponerlo al mundo de la ‘vida real’ fue un intento para dejar de controlar su entorno y eliminar las referencias interpretativas establecidas por los parámetros culturales, permitiendo así la creación de una dinámica propia del objeto dentro de un entorno georgráfico/cultural/interpersonal variable.

Las fotografías tomadas durante este mes de ‘viaje’ del cacahuate por Europa son índices directos relacionales a las situaciones experienciales y de la interacción entre el objeto y el entorno dinámico.

En muchos casos, la mirada del que contempla las fotografías convierte al objeto en sujeto.

El cacahuate justamente se enfrenta con muchos de los significantes relacionados con mi continente de origen: Mi familia, amigos, paisajes, mi historia personal y colectiva (el holocausto, por ejemplo), el arte contemporáneo, arquitectura, la naturaleza etc.

Volver a llevar todas estas expriencias plasmadas en fotografias a un contexto de exposición de arte formal significó realizar el proceso inicial en reversa.

Una selección de aprox. 180 imágenes en pequeño formato fue presentada a manera de un tendedero de ropa en un cable tensado de 17 metros. En esta selección se ilustraron cronológicamente los acontecimientos ‘claves’ en el viaje del objeto protagonista por cuatro paises europeos, como si se tratara de las típicas imágenes que enseñamos a nuestros amigos regresando de las vacaciones.

Algunas de las imágenes pequeñas se presentaron ampliadas en un contexto de exposición fotográfica tradicional.

Al inicio de este montaje fotográfico se exhibió el cacahuate original, objeto visiblemente marcado por sus periplos Europeos.

La segunda parte del proyecto consistió en un intento consciente mío por trascender la carga psíquica-emocional que habitaba el objeto y explorar la posibilidad de investirlo con un sentido distinto, sin saber con certeza cuál sería.

Me interesaba explorar qué pasaría si llevaba un objeto significante de mi vida interna y externa en México a varios lugares de Europa, relacionados con mi historia personal y familiar, así como la de mi país y de mi continente. No hubo intención concreta de mi parte, al contrario, traté conscientemente de eliminar todos los aspectos justificativos sobre conceptos artísticos de mi mente para tratar de propiciar experiencias frescas, no determinadas por intenciones y criterios preestablecidos.

Como afirma Nicole E.,

> no tenemos un acceso inmediato a lo real, sino que nos construimos una representación de la realidad mediante una interpretación de orden simbólico. Tal interpretación descansa en unos códigos culturales compartidos que han sido formados y que evolucionan a lo largo de los procesos comunicativos. Esos códigos, esos lenguages, funcionan como filtros: Nos permiten captar lo real, pero se trata de una realidad filtrada, ya pensada, pre-interpretada. (9)

Francisca Pérez C. define este proceso de la siguiente manera, dejando abierta la posibilidad del surgimiento de interpretaciones nuevas:

> un objeto es interpretable si a) hay una convención previa sobre la forma de su interpretación o b) no habiendo tal convención, la comunidad considera razonable, o cuando menos posible, alguna interpretación. No es, por tanto, necesaria la existencia de una regla concreta para cada caso. Considerado en términos de intencionalidad, lo esencial no es la intención del creador del representamen sino del intérprete" (10)

Tomando de nuevo la triada Pierciana como referencia y analizando el ámbito relacional, en un inicio mi propuesta había producido un objeto vacío, entendiendo como objeto 'aquello de lo que se habla, lo que se expresa o lo que se entiende como exterior al proceso de comunicación, expresión o comprensión'. (Francisca Pérez Carreño) (11)

Éste lugar del Segundo vacío en la segunda etapa del proyecto fue llenándose con un conjunto de interpretantes que se fueron dando en diferentes espacios relacionales.

> [El objeto dinámico] se construye en las acciones y pensamientos significantes de los sujetos, que piensan una unidad tras las múltiples y a veces contradictorias representaciones. Es el límite entre lo real y lo pensado, entre lo que puede y no puede ser dicho o representado. (12)

3. La legalización del proyecto por la creencia de los otros

Al ser invitada a participar en un coloquio internacional de ceramistas a Camagüey, Cuba, decidí llevar el cacahuate conmigo y exponerlo con algunas de las fotografías tomadas en Europa en la exposición final.

Durante el tiempo de mi estancia se generó mucho interés por el cacahuate entre los asistentes al coloquio, se me pedía constantemente que lo sacara de su envoltura para que la gente pudiera interactuar con él y dejarse fotografiar.

Según Pierce, se debe diferenciar 'entre el interpretante <emocional> o <inmediato>, el <energético> o <dinámico> y el <normal> o <interpretante lógico>. (. . .) (Apel, 1967, pp. 230-1)

'Emocional, energético y lógico se refieren al comportamiento del intérprete ante el signo, o al efecto que el signo cause en él'. (13)

Más adelante en su texto explica el concepto del interpretante dinámico de la siguiente manera:

> "La división en interpretación emocional, energética y final, puesto que se basa en la acción o pasión del intérprete respecto

> del signo, puede considerarse una división del segundo interpretante de la otra, el dinámico. La acción del intérprete, en el caso del emocional, es la mera recepción del signo. En el segundo caso, es una acción propiamente dicha, y en el tercero, es una acción según una ley.'' (14)

Presentados con la posibilidad de relacionarse con un objeto de arte a nivel de la Primeridad, tocándolo e interactuando físicamente con él, los interpretantes se convirtieron en interpretantes energéticos.

Ante el vacío en el lugar del objeto en la triada Pierceana, el Segundo se vuelve el lugar de la falta, del 'objeto a' u 'objeto causa del deseo' en la teoría Lacaniana.

Antes de mi viaje a Cuba, yo ya había decidido que para mí el interés en seguir fotografiando el objeto en diferentes situaciones como parte de un proyecto artístico se había acabado, y que no habría un segundo trayecto 'oficial' en el viaje del cacahuate documentado por mí.

No obstante, sentía que el proyecto no estaba terminado, que tendría que continuar en otra forma.

A la mitad de mi estancia, un joven artista cubano, Samir Cabrera, se acercó a mí para platicar de mi proyecto, ya que le parecía maravilloso. Le comenté que tenía la intuición de que el proyecto todavía no se había acabado, pero que no sabía en qué forma iba a continuar. . .. En este instante supe la respuesta: Le pregunté a Samir si a él no le gustaría quedarse con el cacahuate. No para trabajar con él en la misma forma que yo, pero a su manera, explorando las potencialidades del objeto en todos los niveles que le parecieran relevantes. Se sintió muy honrado y feliz de quedarse a cargo del cacahuate. Firmamos un contrato en presencia de dos tutores del proyecto estipulando que él se quedaría con el objeto por un tiempo indefinido, hasta que decidiéramos en conjunto cual sería su siguiente etapa.

Al mes de haber regresado a México, Samir me envió un correo diciéndome que a los pocos días de la inauguración de la exposición, el cacahuate había sido robado, y que todos los intentos suyos y de las autoridades de recuperarlo habían sido infructuosos.

Después de mi perplejidad inicial, aunada a sentirme honrada por el hecho de que el ladrón había elegido robarse el cacahuate de entre más de 50 piezas de autores destacados, decidimos que la desaparición física del objeto no podía de ninguna manera afectar la continuación del proyecto.

A pesar de sus grandes dificultades económicas, Samir sigue trabajando en el proyecto. La comunicación con él ha sido muy difícil, ya casi no tiene acceso a internet. Aparte, parece que sus cuentas de correo están intervenidas por las autoridades lo que dificulta aún más la comunicación.

Para apoyarlo, he decidido imprimir unas camisetas con las imágenes del cacahuate. Las ganancias sobre la ventas de las camisetas servirán para comprar una computadora portátil para Samir que le facilitará mucho el desarrollo de sus actividades artísticas.

Hace unos días, decidí regalar otro cacahuate (una copia!) a un señor norteamericano, Gary, quien llegó a mi taller diciendo que le encantaría comprarme una pieza de cerámica, pero que está viajando en bicicleta por el mundo. Le comenté del proyecto y de su protagonista que era el compañero de viaje perfecto. Decidí entregarle una copia del cacahuate original (un cacahuate 'virgen') y se fue encantado, asegurando que me mantendría informado de sus aventuras. . .

Ahora se pueden ver imágenes del cacahuate en su página de Facebook en la siguiente dirección: http://www.facebook.com/photos.php?id=599897569

Conclusiones

Como conclusión diremos que entedemos lo Primero, por un lado como aquello que necesita de un Segundo y un Tercero para ser interpretado y, por otro, como el momento de apertura del conocimiento a lo todavía no conocido, que ha de concebirse como posibilidad. (Francisca Pérez C.) (15)

Nicole Everaert-Desmedt en su trabajo titulado '¿Qué es una obra de arte? Un modelo Peirceano de la creatividad artística' expone que el pensamiento humano es un pensamiento simbólico capaz de operar una distinción entre lo real y lo posible lo cual siempre tiene el costo de una separación, ya que sólo se puede captar esta distinción a través de un distanciamiento. Everaert, basándose en Pierce, dice que más bien nos constituimos una representación de la realidad mediante una interpretación de orden simbólico. La tarea del artista consiste en tratar de 'pensar diferente', rompiendo los códigos culturales establecidos que están 'filtrando' nuestra percepción de la realidad. Tenemos que deconstruir el lenguage (cultural y artístico) establecido para luego poder reconstruir los códigos y crear algo nuevo. Cito textualmente:

> "Toda experiencia artística necesita a la vez el dominio del simbolismo establecido y su subversión (su modificación)." (16)

Analizando mi propio proyecto según esta definición, llego a la siguientes conclusiones:

Hablando de los códigos rotos. . .

- Cuestionar el papel establecido artista-receptor al hacer a cualquier espectador un potencial partícipe activo en la evolución de la obra.
- Lograr este objetivo a través de la seducción del tacto, un sentido tradicionalmente restringido ó prohibido en la apreciación de obras de artes visuales que, como dice su nombre, por lo general nos limita a apreciar las obras a través del sentido de la vista.
- Introducir el elemento de la impredecibilidad del juego y del azar a través del cual el proceso creativo colectivo se vuelve completamente dinámico e impredecible.
- La obra no está limitada ni por el tiempo ni por el espacio al tener un principio sin tener fin.
- El artista, después de su papel inicial de creador e impulsor del contexto de su obra, retira paulatinamente su intención para dejar su obra literalmente 'en las manos y en el pensamiento de otros'.
- La pieza central del proyecto, el cacahuate, no tiene precio monetario (sólo puede ser regalado!), hecho que lo ubica fuera de la dinámica de los mercados tradicionales del arte marcados por intereses económicos. Su importancia se determina exclusivamente por los valores atribuidos por los que entran en contacto con él.

. . .En todo caso, parece que la obra de arte llama la atención sobre aquello que de otro modo quedaría oculto en la experiencia cotidiana de objetos y símbolos. (17)

Creo que mi interés inconsciente (manifestado a través del objeto a) en este proyecto ha sido explorar lo que percibo como mi propia esencia.

Con la creación del cacahuate, convertí mi falta en objeto tangible y lo expuse a la mirada y al tacto del otro.

Poco a poco, permití que ese objeto de la falta /inicialmente creado por mí /se transformara en un contexto dinámico, apareciendo paulatinamente la mayoría de los atributos socialmente adheridos a una obra de arte.

> Creo que pensar que existe algo que no es un objeto y que puede tener múltiples significados es una buena definición de la obra de arte, ya que deja al espectador el trabajo de darle al menos un significado. Dicho más claramente, las obras de arte son objetos que pierden significado y se constituyen en significantes que el receptor llenará de sentidos. Las obras serían como cheques en blanco en donde cada uno pondría su propia cifra. (18)

Quiero terminar esta ponencia con unos pensamientos de Nicolas Burriaud acerca del arte contemporáneo:

> …aprender a habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica.
>
> En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista.'' (19)

Nuestra sociedad actual ha creado "…una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el 'estar-junto', el encuentro entre observador y obra de arte [cuadro] y la elaboración colectiva de sentido". (20)

Abducción e Interdisciplina: La lógica abductiva como estrategia de conocimiento en los procesos interdisciplinares enfocados a la creación artística

Ana Lilia Maciel Santoyo
Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado. "La Esmeralda"

1) De la idea de destrucción de lo dado o establecido por las disciplinas en las artes visuales: Duda y creencia.

El tema central de estas reflexiones, gira en torno a los procesos de creación y producción interdisciplinaria los cuales nos han estado revelando los últimos años ciertas tendencias en los espacios académicos.

Cabe aclarar que el propio término interdisciplina se ha vuelto lugar común para justificar en las escuelas superiores una diversidad de intercambios ya institucionalizados y ordenados como espacios obligatorios de investigación, y como condición para que una universidad sea reconocida por su actualidad acorde con el espíritu de los tiempos. Esto es sintomático de una inclinación a disciplinar la interdisciplina, lo cual es paradójico, pero también pertinente para tener en consideración cuando deseamos investigar sobre estos procesos.

La formación disciplinaria nos va estructurando de tal modo que nos provee de un statement, esos principios rectores son creencias enraizadas en verdades disciplinarias aprendidas y de las que no estamos dispuestos a deshacernos fácilmente cuando nos vemos impelidos a internarnos en territorios que nos provocan intensos sentimientos de incertidumbre. Nuestra disciplina de origen nos va creando una "armadura" que nos sirve para los embates que establecemos con los "otros" disciplinares en el mundo. Los espacios de certeza disciplinaria, de esta forma van a ser parte de nuestro sistema de creencias y desde ahí es desde donde nos tendremos que desplazar cuando surja la necesidad de un intercambio, cruce o ejercicio interdisciplinar.

Para ahondar mas en este argumento voy a echar mano de una definición de disciplina muy simple dado que la expansión semántica del término nos muestra la forma en que ha operado en los espacios de enseñanza.

Partiendo de discere, que significa aprender (recuérdese la dupla docente – discente, el primero es el que enseña, el segundo el que aprende), se formaron: discípulo, disciplina (y las disciplinas), disciplinado, indisciplinado, díscolo, disciplinario. Es decir que, ideando fórmulas para que el alumno aprendiese, -que de eso se trataba al fin y al cabo-, se fue desarrollando y ampliando el concepto de disciplina. En la actualidad el significado más usual de disciplina tomado del diccionario es el de "conjunto de reglas para mantener el orden y la subordinación entre los miembros de un cuerpo".

Visto así, la disciplina es en lo que creemos y la interdisciplina es lo que nos hace dudar e indagar. Si hemos aprendido un área disciplinar, es desde ahí como inicialmente vamos a concebir un proyecto, pero el diálogo entre disciplinas deviene de la reflexión crítica y el cuestionamiento sobre la capacidad de los lenguajes, los medios y las técnicas que, golpeando los límites impuestos por las tradiciones, las academias y los discursos dominantes, busca en otras áreas puntos comunes que den respuesta a esa desazón.

Al respecto me permito citar a Peirce*119* cuando señalaba que:

En general sabemos cuándo queremos plantear una cuestión y cuándo queremos realizar un juicio, para él existe una desemejanza entre la sensación de dudar y la de creer. Pero hay una diferencia práctica que nos permite distinguir entre ambas: Nuestras creencias

guían nuestros deseos y conforman nuestras acciones. El sentimiento de creer es un indicativo más o menos seguro de que en nuestra naturaleza se ha establecido un cierto hábito que determinará nuestras acciones. La duda nunca tiene tal efecto. Y agrega que : [120]

No podemos tampoco pasar por alto que la duda es un estado de inquietud e insatisfacción del que luchamos por liberarnos y pasar a un estado de creencia. mientras que este último es un estado de tranquilidad y satisfacción que no deseamos eludir o cambiar por una creencia en otra cosa. Al contrario, nos aferramos tenazmente no meramente a creer, sino a creer precisamente lo que creemos.

Entonces, para Peirce hay una diferencia cualitativa muy importante entre creer y dudar aunque ambas tengan efectos positivos en nuestra psique. Aunque la creencia no nos hace actuar automáticamente, nos lleva a comportamientos estereotipados en ciertas circunstancias. En contraste, la duda nos pone en un estado de movimiento hasta que logramos destruirla.

A lo que pretendo llegar es que lo disciplinar, dado que se vuelve estructura, es por lo tanto la plataforma de hábitos de creencias en las que sostenemos nuestros puntos de referencia para la acción discursiva, profesional o creativa, sin embargo esta inmunidad no nos exime de la duda sobre la efectividad de los lenguajes disciplinares o el agotamiento de sus discursos al paso del tiempo y con la permanente transformación de los contextos socioculturales. La duda es lo que mueve a la investigación y eventualmente a la creación por lo que tendremos que echar mano de razonamientos que permitan introducir algo mas que no estaba en los datos ni en la información inicial. Por esta razón, *el problema eje en la función de la postura interdisciplinaria en la creatividad artística surge con la cuestión de la ruptura y la destrucción de lo dado o establecido en las disciplinas de origen.* [121]

Eso dado es lo que se ha ido construyendo como certeza a lo largo de nuestra formación disciplinaria y que al final se resuelve en aplicación de métodos conocidos porque así hay mas control, a la prosecución de procesos con leyes comprobadas porque así garantizamos los resultados esperados y nuestro lugar institucional, el cual no debe estar sujeto a riesgos . Si lo interdisciplinar es el territorio de la transgresión, la duda y el riesgo, ¿entonces cómo transitarlo sabiendo que, si bien es la tendencia que muestran los espacios de educación superior y de investigación universitaria, no ofrece garantías laborales explícitas ni control de los procesos involucrados?.

El historiador de arte W. J. T. Mitchell lo refiere en un artículo del Art Bulletin de la Universidad de Chicago [122], donde observa que en los últimos años lo interdisciplinar se identifica en las universidades de Norteamérica como algo bueno a lo que hay que aproximarse para ser profesional, respetable y confiable. Estar involucrado en algún proyecto inter o transdisciplinar es sinónimo de que se toman riesgos con cautela y se posee una suave capacidad de transgresión, pero no tanta como para demoler lo establecido por los grupos de poder de los espacios académicos y de investigación universitarias.

Es mejor ser interdisciplinar teniendo mas de una maestría en otras disciplinas, y participando en proyectos grupales de investigación, comisiones interdisciplinarias o grupos de trabajo para resolver problemas de actualidad como sucede con los Estudios Culturales y los de la Visualidad Contemporánea..

El punto central de su crítica es que vista así, la interdisciplina es un lugar seguro, confortable y estabilizado en el discurso de las instituciones, que se ha domesticado a través de esos proyectos conjuntos, esto sucede en Harvard, en Cornell, en Rochester, Chicago y Santa Cruz, entre otras universidades; donde a los graduados se les interpela al egresar si tienen el impulso hacia lo interdisciplinar, a lo que ellos deben responder: ¡desde luego que si!, pues un no significa un triste rezago en la institución de donde provienen y un descrédito para su desempeño en los sectores profesionales.

De esta forma los procesos de ruptura disciplinar se han ritualizado y rutinizado.

Sin embargo el interés de las interdisciplinas no radica simplemente en producir turbulencias controladas a través de las rupturas o fisuras al interior o exterior de los límites disciplinares. Si la disciplina es la vía de seguridad hacia la continuidad en un campo de prácticas sociales, profesionales o tecnológicas, la "indisciplina" de lo interdisciplinar nos obliga a estar preparados para enfrentar el choque o la ruptura cuando esa continuidad se quiebra y la práctica es cuestionada, que es el real momento donde se da la emergencia de lo inesperado y lo inédito.

Aunque se haya vuelto un hábito controlado, el proceso que lleva a lo interdisciplinar promueve las inadecuaciones, y la descodificación de la disciplina implicada, es cuando se vuelve interesante y emergen otras posibilidades, particularmente en el momento de la fisura mas profunda que se manifiesta compulsivamente justo antes de que los procesos sean hechos rutina o ritual y que nos internan en la verdadera experiencia del desarraigo. Esta experiencia de ruptura sólo puede ser llevada a la interpretación y al diálogo interdisciplinar desde una lógica abductiva, que haga posible conjeturar sobre nuevas reglas de transformación para los procesos, que eso es lo que se persigue en el intercambio de métodos entre disciplinas.

2) Abducción y ruptura.-

Parto de las consideraciones anteriores para analizar la lógica inferencial que se ejercita en la creación interdisciplinar, habida cuenta de que se hay diferentes formas de abducir según señaló Peirce y que han sido estudiadas por investigadores como Umberto Eco y Massimo Bonfantini. Al revisarlas siempre nos remiten a esas formas de encontrarse con territorios desconocidos y a experimentar el desarraigo de la propia disciplina.

Pierce estableció para la abducción una dimensión creativa, una dosis de arbitrariedad que –poniéndolo en los términos de Khun- la aproxima más como pensamiento conjetural a la ciencia revolucionaria que a la ciencia normal y a las artes inter y transdisciplinarias mas que a las disciplinas artísticas tradicionales porque suponen una visión menos ligada a las leyes, los métodos y las normas.

Esto nos lleva a internarnos mas en la naturaleza de las inferencias abductivas en los procesos de creación y en las prácticas artísticas: ¿Qué tipo de procesos inferenciales ocurren cuando participamos en proyectos de carácter inter o transdisciplinar?,cuánto nos permitimos un suave desplazamiento o un cambio radical? ¿Qué relación guarda la interdisciplina con la abducción?.

Empecemos recordando que para Peirce todo razonamiento necesario es sin excepción diagramático . Es decir, construimos en nuestra mente un icono *diagramático*[123] de un hipotético estado de cosas y procedemos a observarlo. Esta observación nos lleva a sospechar que hay algo que es posiblemente realizable o verdadero, lo cual podemos o no ser capaces de formular con precisión, y después proceder a investigar si es o no verdad. Todo este procedimiento es abductivo.

En sus *Lecciones de Harvard sobre el Pragmatismo* Peirce[124] reflexiona sobre la naturaleza de los tres tipos de razonamiento y particularmente en la *Lección VI*[125] plantea que:

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 desarrolla meramente las consecuencias necesarias de una pura hipótesis.(…) Para Peirce la abducción no necesita razón alguna pues sólo ofrece sugerencias, y al ser una facultad que participa del

instinto, nos hace conducirnos como si estuviésemos en posesión de un tipo de experiencias de facto que se encuentran mas allá del alcance de nuestros sentidos, por esta misma condición presenta una pequeña predisposición al error, pero no lo suficientemente frecuente para que no sea en conjunto el mas poderoso dispositivo de invención y creación del ser humano.

Y en la *Lección VII*[126] , añade que:

(…) *La inferencia abductiva se funde insensiblemente con el juicio perceptual, sin una línea tajante de demarcación entre ellos; o, en otras palabras, nuestras premisas primeras, los juicios perceptuales, han de considerarse como un caso extremo de las inferencias abductivas, de las cuales difieren en estar absolutamente por encima de toda crítica. La sugerencia abductiva viene a nosotros como un relámpago. Es un acto de intuición, aunque sea una intuición extremadamente falible. Es cierto que los diversos elementos de la hipótesis estaban con anterioridad en nuestra mente; pero es la idea de juntar lo que jamás habíamos soñado juntar la que hace fulgurar ante nuestra contemplación la nueva sugerencia.(…)por eso una sugerencia abductiva es algo cuya verdad puede ser puesta en duda e incluso negada.*

(…) Conviene recordar que la abducción, aunque apenas se ve estorbada por las reglas lógicas, es sin embargo una inferencia lógica, que asevera su conclusión sólo problemática o conjeturalmente, es verdad, pero que, no obstante, tiene una forma lógica perfectamente definida.

Massimo Bonfantini [127] profundiza en este carácter de arbitrariedad de la abducción al identificar tres tipos según su relación con la premisa mayor o principio general de esta manera:

Primer tipo de abducción: *la ley mediadora a emplear para inferir el caso del resultado viene dada de una manera necesaria y automática o semiautomática.*

Es el caso de las prácticas artísticas en las que una disciplina conserva sus métodos intactos y sólo se transforma o desplaza en el campo de la interpretación de los cruces disciplinares

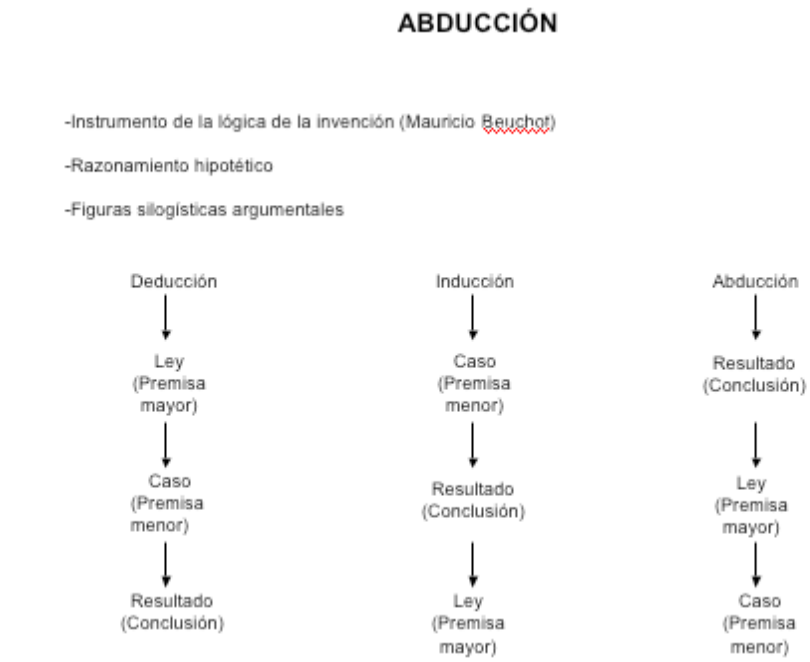
Segundo tipo de abducción: *la ley mediadora a emplear para inferir el caso del resultado se encuentra por selección en la enciclopedia disponible.*

Aquí podemos ubicar las exploraciones en los modos de representación de algunas de las vanguardias del siglo XX, lo que llevó a explorar la transferencia de métodos de representación entre disciplinas. Como sucedió con la pintura, los letreros, los transfers, y múltiples objetos en Rauchenberg, que terminaron siendo instalaciones.

Y también están todos los proyectos interdisciplinares de los departamentos universitarios que buscan transformar sus métodos sólo en el campo experimental, pero no romper con las leyes generales.

Tercer tipo de abducción: *la ley mediadora a emplear para inferir el caso del resultado es enunciada ex novo, o inventada.* En este tipo de abducción hay una ruptura radical en todos los elementos del proceso, en las premisas, en las reglas de transformación y culmina en la construcción de un caso inédito.

Aquí podemos ubicar la transformación radical operada por Duchamp que cambió todo el circuito de las artes visuales en el siglo XX. También las rupturas a las formas de notación, interpretación y consideraciones sobre el estatus objetual de los instrumentos musicales promovidas por John Cage en la época del movimiento Fluxus. (ver diagrama).



Umberto Eco[28] , por su parte lleva más allá la cuestión al hablar de abducción hipercodificada, hipocodificada y creativa de manera análoga a las tres anteriores planteadas por Bonfantini, pero añade una cuarta que denomina meta-abducción.

Sostiene también que la abducción es la adopción provisional de una inferencia explicativa que pretende hallar al mismo tiempo el caso y la regla; pero en la abducción creativa profundiza en dos cuestiones que pueden interesarnos: una es el hecho de que en ella tratamos de averiguar no sólo la naturaleza del resultado, es decir, su causa, sino también indagar acerca de la naturaleza de la enciclopedia. Esto es un propósito fundamental de los intercambios disciplinares, al cuestionar la enciclopedia se tienden a deconstruír los aspectos del conocimiento que han sido estabilizados en otros contextos históricos y sociales pero que se muestran anquilosados en el presente. De esta manera la enciclopedia se revitaliza, se relativiza y se transforma o caduca. Esta es una de las razones por las que las inferencias abductivas y el pragmatismo semiótico están conectados con la idea de evolución por selección.

Otro aspecto que le interesa a Eco es que la creatividad de una ley implica necesariamente aspectos estéticos; Eco investiga las conjeturas posibles que nos llevan a optar por la alternativa que ofrece mayor coherencia estética, con el grado de arbitrariedad que podamos adjudicar a esto.

A diferencia de la investigación detectivesca, no hay en la creación artística la búsqueda de una causa para la anomalía. Hay proposición de una hipótesis cuya única prueba es demostrar su pertinencia dentro de un planteamiento determinado. Algo así como una hipótesis explicable pero no demostrable donde antes que comparar un caso singular con una ley universal, confrontamos un caso singular con su propia ley singular dentro de un contexto razonable de interpretación.

En este caso incluimos las transgresiones en las prácticas artísticas actuales.

Los artistas en sus prácticas ya no temen transgredir ningún límite pues la misma noción de límite se ha relativizado. En términos inferenciales diríamos que si existe una inclinación hacia las anomalías y a la transgresión en las experiencias y prácticas artísticas, el objeto de esa semiosis va a tener una relación afectada de cualidad en el campo interpretativo, por lo que los argumentos para esa relación van a ser abducciones creativas o meta-abducciones. Esto no ha podido ser absorbido dentro de los límites disciplinares. Por ello las prácticas interdisciplinares son el suelo fértil para que la experimentación inductiva construya casos inéditos.

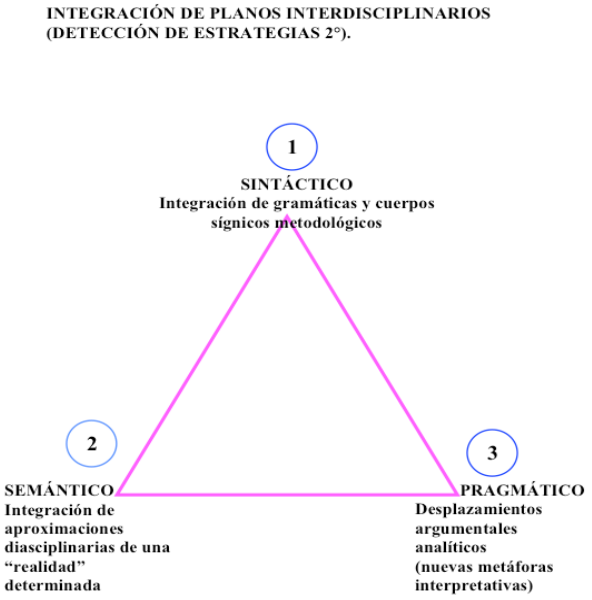
De manera que en los procesos inter y transdisciplinares se valora una idea no solamente por la capacidad de construir cadenas deductivas, es decir, de dar los resultados esperados, sino fundamentalmente por la capacidad de generar paradojas, bifurcaciones, o puntos de escisión. Para que esa ruptura no sea la pura irrupción de un capricho o la imposibilidad procedimental del que la piensa, sino el advenimiento de la ruptura de una lógica, tiene que enfrentar un punto de indecidibilidad; es aquí donde nos puede frenar la incertidumbre o el temor a errar. Esta noción, como punto de partida obliga a un recorrido que no es progresivo sino retroactivo. En estos procesos no hay un paso detrás de otro en una lógica predeterminada, hay algo más del orden de la invención, pero guiada por el instinto. De esta manera, podríamos pensar cualquier proyecto no como un camino por recorrer sino como la estela de un recorrido, o como un proceso complejo lleno de contradicciones; pero que ofrece en sus bifurcaciones muchas mas alternativas para construir zonas de expresión de lo posible , que es en donde los conocimientos y sus universos de discurso nunca se definen exhaustivamente, sino que se construyen en sentido propio y dependen de la red de relaciones concretas de antagonismo, complementación y de cooperación entre los múltiples puntos de vista implicados.

3) Lo cualitativo en las zonas de expresión de lo posible y su relación con las dimensiones semióticas.

En esta parte quisiera traer de nuevo a la reflexión otras de las observaciones del historiador de arte W. T. Mitchell, , porque su descripción del los procesos interdisciplinares en el Departamento de Artes de la Universidad de Chicago se aproxima mucho a lo que llamo zonas de expresión de lo posible.

Mitchell distingue tres zonas de aproximación a estos procesos en relación mediada con los públicos o los discursos profesionales, tanto si persiguen la prolongación de sí mismas en una nueva forma disciplinar, como si son preparación para los momentos de transición hacia lo transdisciplinar.

1) Al primero le llama **"Top-down",** y lo describe como una formación estructural y comparativa que persigue el **conocimiento global de un sistema o la conceptualización de la totalidad en la que todas las disciplinas están involucradas.** Esta forma de interdisciplina supone una función arquitectónica en el aprendizaje, que es piramidal o triádica, como un cuerpo organizado de producción de conocimiento que puede regular el flujo de información de una parte de la estructura a cualquier otra. En este caso ubicaríamos a la Semiótica Analítica Relacional de Morris que fue pensada como un metalenguaje para el estudio de las disciplinas. Está integrada por tres dimensiones que son (ver diagrama): La Sintáctica, es decir, el campo formal o los cuerpos teórico-metodológicos de las disciplinas, la Semántica como campo de construcción o ruptura de las realidades disciplinarias y la Pragmática como campo de relación con los cuerpos interpretativos o contextos discursivos de las disciplinas.



Su utilidad en los procesos interdisciplinares es organizativa, sistémica y hace posible comprender la manera en que los intercambios entre disciplinas muestran tendencias hacia alguna de las dimensiones señaladas. También nos permite detectar las estrategias de integración que propician la aparición en esas zonas de lo posible del hecho interdisciplinar. Pensemos en los casos en los que nos podemos desplazar desde las prácticas, y crear objetos interdisciplinares en el campo semántico, pero no hemos construído los ámbitos interpretativos para comprender las implicaciones discursivas de nuestro desplazamiento, entonces tenemos que indagar cómo se va a desplazar el campo pragmático con nuevas metáforas para interpretar esa realidad creada, la cual va a hacer patente la necesidad de un enfoque metodológico mas flexible en el campo sintáctico para organizar ese nuevo conocimiento. La visión global de la Semiótica Descriptiva nos ha permitido observar como fluyen los procesos en las tres dimensiones y detectar los lugares de mayor tensión o mayor desplazamiento.

2) Al segundo le llama "Bottom-up": Y su ejemplo es la interdisciplina obligatoria y compulsiva que es dictada por un problema, fenómeno o evento específico que demanda soluciones o respuestas inmediatas. Esta zona surge al "ras del suelo", al calor de las prácticas, como respuesta táctica a ciertos estados de cosas que propician la emergencia de nuevas prácticas y nuevas oportunidades. En el arte este caso se ejemplifica con el Arte Contextual Urbano que surgió como prolongación de todas las prácticas del arte callejero de los suburbios, como el graffiti, el teatro callejero, arte en situación, el arte-acción, el arte político, la danza urbana, las ambientaciones sonoras, etc.

Todas estas prácticas en principio se han dado en la dimensión semántica, es decir, han "resemantizado" los procesos y las experiencias artísticas por lo que han hecho patente la necesidad de un enfoque interdisciplinar en su discurso. Como respuesta a

este estado de cosas ha sido necesario pensar desde mas de una disciplina las múltiples formas de interpretación de estas prácticas que tienen métodos de la antropología cultural, de la etnografía, de la psicología social, de la filosofía, de la comunicación visual, entre otras muchas lo que hace necesario crear un territorio discursivo interdisciplinar, que podemos identificar como Arte Contextual Urbano.

3)Al tercero lo llama **"Inside-out"**: Y lo identifica como el momento anarquista de la interdisciplina, Aparece cuando el caos que priva en el momento de indisciplina lleva a que las rupturas muestren compulsivamente las contradicciones de una disciplina, su propia inadecuación en la manera de hacer cosas con el consecuente agotamiento de sus discursos. Aquí se hace patente el desgaste disciplinar desde la dimensión sintáctica, es decir, las reglas de una disciplina son las mismas que impiden su expansión, y lo conducente es revitalizarlas desde las prácticas creando nuevas realidades artísticas.

El Inside-out nos hace recordar la atmósfera de anarquía creativa que dejaron las vanguardias históricas cuando terminaron por fisurar los principios rectores de las artes plásticas creando nuevos ecosistemas de visión y la utilización de los medios electrónicos en todas las artes. En este proceso histórico, las rupturas no sólo afectaron las formas de producción del objeto artístico, sino sus principios, sus reglas y sus leyes disciplinares con las consecuentes respuestas en los otros dos campos.

Estos tres lugares de producción interdisciplinar son concebidos como zonas de expresión de lo posible, o campos en los que los flujos cualitativos tienen mayor libertad para encarnarse en realidades inéditas.

Lo posible en la semiótica de Peirce[130], desde una óptica metafísica, es la expresión de la cualidad, y predomina en las ideas de frescura, vida, libertad. Lo libre es lo que no tiene determinadas a priori sus acciones. La libertad sólo puede manifestarse a sí misma en una ilimitada e incontrolada variedad y multiplicidad, y, así, lo primero se hace dominante en las ideas de inmensa variedad y multiplicidad. Esto posible, incontrolado y múltiple lo podemos reconocer en lo que Mitchel llama el momento anarquista de la interdisciplina. Para esta atmósfera de anarquismo creativo es pertinente conservar una visión global del sistema que se esta creando a través de una convergencia estratégica entre la lógica abductiva de los procesos interdisciplinares y las tres dimensiones de la semiótica dimensional y descriptiva que propone Morris . Al observar el comportamiento de las disciplinas en cada dimensión nos percatamos de los desplazamientos abductivos que están operando en sus cruces e intercambios. Podemos notar una inclinación de transformación o desplazamiento en los métodos, en las prácticas o en los discursos, como en los ejemplos de Mitchel., También podemos advertir si estos procesos devienen rutinarios o en ellos predomina la incertidumbre.

Ya señalábamos anteriormente que las cadenas deductivas hacen predecibles los resultados en un proceso y que las inferencias abductivas propician las bifurcaciones o los desvíos que transforman un panorama disciplinar, y también que las cadenas inductivas permiten comprobar su pertinencia o inferir las leyes a partir de un número de casos.

Con los conceptos y las reflexiones que hemos desglosado sobre los tres tipos de abducción y las tres dimensiones semióticas podemos utilizar las siguientes tablas de Detección de Estrategias para observar y valorar esos desplazamientos o transformaciones en los procesos educativos interdisciplinares enfocados a la creación artística. Estas tablas y los desarrollos de los triángulos semóticos fueron concebidos por Humberto Chávez Mayol[132] con el propósito de valorar la pertinencia de las diversas estrategias argumentales de desplazamiento que surgen en los procesos mencionados y sirven también para orientar la pertinencia de los diferentes criterios que se ponen en juego en la transformación de un campo disciplinar. Fundamentalmente son herramientas flexibles para dar respuesta a las necesidades de evaluación que se presentan en los contextos educativos una vez que aceptamos que esa evaluación va a ser compleja, es decir, que va a manejar mas variables que las que estamos acostumbrados a utilizar tradicionalmente. (Ver tablas)

TABLA EVALUATIVA DE FUNCIONES ARGUMENTALES

DISCIPLINA Y/O ÁREA Y/O MATERIA: _____

Función Argumental	PREFERENCIAL	DERIVADO	ALEATORIO
MODELO DEDUCTIVO			
MODELO INDUCTIVO			
MODELO ABDUCTIVO			

Comentarios:

DETECCIÓN DE ESTRATEGIAS

Desarrollos abductivos en la metodología de la enseñanza

NIVELES	GRADOS DE ABDUCCIÓN					
	1er Grado: Información estable Estrategia planificada de Instrucción disciplinaria		2º Grado: Información compleja Estrategia Interdisciplinaria		3er Grado: Desplazamiento Descubrimiento fonterizo	
	Teórica	Aplicada	Teórica	Aplicada	Teórico	Aplicado
ALTO						
MEDIO						
MINIMO						

En la primera tabla observamos que están incluidas las tres formas inferenciales que están presentes en todo proceso de creación, y si conocemos las características de cada tipo de inferencia también podemos conocer la forma en que se está abordando ese proceso en sus diferentes momentos. Si predominan las cadenas deductivas hay una inclinación a seguir las reglas establecidas por la disciplina y a controlar los resultados, este tipo de procesos se dan en la planeación educativa por objetivos programados. Si predominan las funciones argumentales inductivas hay una inclinación a la exploración empírica del campo disciplinar para comprobar la eficacia de las prácticas y las técnicas, en este tipo de planificación educativa podríamos ubicar a la evaluación por competencias, donde se plantea que los resultados se miden por el impacto en problemáticas específicas e identificadas de antemano.

Si predominan las funciones argumentales abductivas hay una inclinación a desplazar o a romper los límites disciplinares y eventualmente a propiciar los momentos de anarquía disciplinar, en estos procesos surgen los momentos de desarraigo e incertidumbre sobre las creencias que se mencionan en la primera parte de este trabajo, sin embargo es donde realmente aparecen los cambios y las transformaciones hacia nuevos panoramas artísticos o nuevas formas de pensar la realidad. En todo campo disciplinar se dan estas formas inferenciales, eso es habitual, pero lo interesante de esta tabla es que nos permite reconocer cuando hay un excesivo predominio o una ausencia de alguna de estas formas argumentales y es el momento de organizar, flexibilizar y transformar la o las disciplinas implicadas.

Por otra parte en la segunda tabla podemos detectar las estrategias abductivas que están surgiendo, una vez que estamos implicados en procesos de desplazamiento o de cambio categorial. También podemos identificar los niveles o grados de abducción que han permitido un desplazamiento en alguna de las dimensiones semióticas que hemos mencionado en párrafos anteriores, es decir, si se está expresando algo inédito en los cuerpos teórico-metodológicos, en la construcción de realidades o en las formas interpretativas y el discurso de las disciplinas involucradas.

Otra razón para impulsar el empleo de estas tablas es la necesidad de pensar en formas alternas de evaluación, pues sabemos que la velocidad en los cambios de las prácticas siempre rebasa a la planificación educativa la cual está sujeta a programas y a estructuras tradicionales y ya comprobados en el tiempo. Esto no ha permitido la creación de estrategias de detección y evaluación pertinentes a los procesos inter o transdisciplinares, los cuales han penetrado en las instituciones educativas descodificando a las disciplinas por el lado de las prácticas (el bottom-up mencionado por Mitchel), y han dejado un vacío en el plano metodológico pues se reconoce la necesidad de nuevas estrategias metodológicas, pero no se plantean o reconocen los modelos flexibles que han aparecido en los panoramas de conocimiento, y se pretende seguir controlando los procesos desde ópticas tradicionales sin advertir el rezago educativo y profesional a que da lugar este tipo de enfoques.

En las estrategias para lo transdisciplinar la idea de límite no se define negativamente en relación a algún valor de la completud o de exactitud. Los límites expresan ese conjunto de condiciones previas a través de las cuales se verifica recurrentemente el surgimiento, la constitución, la creación de la novedad.

Cualquier criterio, cualquier ordenamiento son una cuestión de elección, como observadores debemos siempre tener la consciencia de nuestros límites, ese es nuestro único instrumento para alcanzar la intersubjetividad. Por eso ya tampoco hay relatos privilegiados para abordar las prácticas artísticas, y en lugar de eso tenemos múltiples interpretaciones desde diversos enfoques, que nos llevan a cuestionar la idea de gran arte y arte popular o masivo.

Lo interdisciplinar no consiste en un mero intercambio de discursos y prácticas, porque al poner la atención en la relación del foco activo y sus resistencias emergen otras relaciones entre los sujetos en juego; no hay un solo carácter de objeto, sino una red de relaciones intersubjetivas y trans-objetivas. Así, los integrantes del juego relacional tienen que transformar las lógicas conceptuales adquiridas en su historia personal.

Entonces me parece que podemos avanzar con estas nociones sobre metodología entendiendo ese deslizamiento de la concepción arquimédica de las disciplinas hacia una acepción estratégica y también táctica, que no necesariamente da una indicación detallada de los actos a cumplir, sino sólo del espíritu con el cual hay que tomar la decisión de transformación y del esquema sistémico global en que deben tener lugar las acciones.

Para finalizar esta reflexión sobre la lógica abductiva me gustaría recordar una idea que mencionaba el investigador de Semiótica del Arte, Herman Parret en la última conferencia que impartió en su visita a nuestro país:

Si uno no entiende nada del arte contemporáneo, no deben preocuparse, eso es completamente normal: no vayan a atacar a los artistas. Cada uno de ellos está posicionado en una aventura experimental con la forma, con lo real, lo cotidiano, sus vivencias, sus preferencias, con sus condicionamientos, ¿cómo podríamos entender todo esto para comprender a los cientos de artistas que actualmente están trabajando? Es la razón por la que la creación es contextual porque se basa en una diseminación de las prácticas, en una apertura sin precedente del sentido del arte, de la noción de obra de arte, sobre una democratización intensa de las prácticas y una apropiación generalizada y circulatoria de los enunciados estéticos y plásticos. El resultado produce la proliferación más grande del mundo de la cultura. Asistimos a la intensidad más grande de la creación plástica, nunca había sido tan amplia.

Bibliografía:

Deladelle, G., Leer a Peirce hoy, Barcelona, Gedisa,1998.

Eco, U. y Sebeok, T. (Comp.), El signo de los tres, Barcelona , Lumen, 1989.

Eco, U., Los límites de la interpretación, Barcelona, Lumen, 1992.

Faerna, Ángel M., Introducción a la teoría pragmatista del conocimiento., México, Siglo XXI, 1996.

Peirce, C. S., "Pragmatism", EP 2.398-433, 1907. Traducción castellana en http://www.unav.es/gep/PragmatismoPeirce.html

---------- La ciencia de la semiótica, Buenos Aires, Nueva Visión,

----------El hombre, un signo. Barcelona: Crítica. (1988). pp. 224-250. Reproducido con el permiso de José Vericat. Esta traducción está publicada en "Temas del pragmaticismo"

---------- Lecciones sobre el pragmatismo. Madrid: Aguilar. (1978).

Parret, H., Semiótica y Pragmática, Lovaina, U. de Lovaina,1998.

Vevia, Fernando, Charles S. Peirce, Escritos filosóficos, México, El Colegio de Michoacán, 1997.

Morris, C. (1938): Fundamentos de la teoría de los signos, Barcelona, Paidós, 1988.

Mitchell, W.J.T., Interdisciplinarity and Visual Culture, Art Bulletin December 1995 Vol. LXXVII Number 4, pp. 541 Chicago University Press.

Parret, H Semiotic and Pragmatics, Amsterdam, John Benjamins, 1983.

Notas:

[121] Este párrafo pertenece a una reflexión que ha hecho Eduardo Andión en las lecturas para el Seminario Transdisciplinar, del cual es coordinador, y que se ha desarrollado en el CENART dentro de las actividades de investigación educativa del Diplomado Tránsitos que se imparte en este centro.
[122] Mitchel, W.J.T., Interdisciplinarity and Visual Culture, Art Bulletin December 1995 Vol. LXXVII Number 4, pp. 540-544 Chicago University Press.
[123] Una traducción de textos de Peirce sobre este tema se encuentra en Ch. S. Peirce, La ciencia de la semiótica, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974), grafos existenciales (cf. n. 40, cap. VII.)
[124] Peirce, Ch.S. Lecciones sobre pragmatismo, Buenos Aires, Aguilar, 1978
[125] ibid.
[126] ibid.
[127] .Bonfantini, Massimo en Eco, U. y Sebeok, T (comp). ,El signo de los tres , Barcelona , Lumen, 1989.
[128] Eco, U. y Sebeok, T (comp), El signo de los tres, Barcelona , Lumen, 1989.
[129] Mitchel, W.J.T., Interdisciplinarity and Visual Culture, Art Bulletin December 1995 Vol. LXXVII Number 4, pp. 541 Chicago University Press.
[130] Peirce, C.S., ¿Qué es un signo?, [Publicado parcialmente en CP 2.281, 285 y 297-302. Este trabajo, compuesto probablemente a principios de 1894, fue originalmente el primer capítulo de un libro titulado "El arte de razonar", pero luego resultó ser el segundo capítulo del multivolumen de Peirce "Cómo razonar: Una crítica de los argumentos" (también conocida como "La gran lógica")] *En esta selección Peirce ofrece una explicación de los signos basada en un análisis de la experiencia consciente tomando como punto de partida sus tres categorías universales*
[131] Morris, Ch., Fundamentos de la teoría de los signos, Barcelona, Paidós ,1985
[132] Humberto Chávez Mayol ha desarrollado una original forma de aplicación de la Semiótica de Peirce en el campo de la investigación artística y la enseñanza de las Artes, estas tablas forman parte de algunos de sus desarrollos metodológicos y han sido utilizadas en muchos de sus proyectos educativos en estas áreas.

Indiferencia y disolución de lo icónico en el arte contemporáneo

Aldo Francisco Cordoba Lozano
Centro Nacional de las Artes

En este trabajo voy a abordar una serie de conjeturas acerca de las transformaciones del arte actual, los elementos discutidos a lo largo de esta ponencia serán desarrollados dentro del seminario saberes y culturas realizado en el Centro Peninsular de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNAM.

Las prácticas artísticas en la actualidad se caracterizan por su multiplicidad de soportes y estrategias de representación, como espectadores tenemos presentes: obras con una fuerte carga iconológica, obras basadas en el virtuosismo o sofisticación tecnológicos, obras que aún se dirigen (aunque de modo distinto que en las posvanguardias) a encontrar límites de la representación, obras que portan la reivindicación de posturas ideológicas; y así podríamos seguir una larga lista ofreciendo diferentes características dentro del panorama artístico actual.

Dentro de esto quiero precisar las prácticas a las que voy a referirme. Son obras con propuestas derivadas del Arte Conceptual y la Internacional Situacionista, que retoman diferentes elementos siendo uno de los más característicos la inmaterialidad.

Me gustaría señalar que el título de esta presentación implica algo más amplio y, hasta podríamos decir, avejentado, pues el concepto de arte contemporáneo ha sido contemporáneo desde hace poco más de cincuenta años; por otro lado, tampoco pretendo dictar el fin de la función icónica en el arte, sino, que esta se ha transformado dentro de las prácticas artísticas cotidianas y también desde las estrategias de conocimiento a través de las que nos acercamos para su interpretación. Me interesa esbozar una configuración de algunas prácticas del arte contemporáneo desde la reflexión semiótica, encontrando relaciones con la iconicidad y el concepto de realidad en Peirce, dentro de los mecanismos representacionales de la obra de arte.

Comenzaré indicando dos momentos que colaboran en mi análisis hacia la discusión de lo icónico.

La disolución de la semejanza

Una de las obras paradigmáticas dentro de las trasformaciones del siglo XX es, y seguramente todos lo han escuchado, la del artista Marcel Duchamp, que abre un serie de vetas que han continuado hasta los últimos años; es común dentro de la reflexión contemporánea escuchar el concepto Ready made, gesto por el cual Duchamp toma los objetos cotidianos para llevarlos al espacio galerístico o museal, esto permeó el ámbito del arte con una nueva noción de asociación con lo real, cuestionando sus valores académicos. Este gesto ha sido bastante explorado por varios autores y se toma como antecedente de varias corrientes que se alejan de las estrategias de representación tradicional.

Sin embargo existe otro polo en el trabajo de Duchamp que no reafirma la condición de lo real, por el contrario, se desplaza cada vez más hacia un ámbito más cualitativo. Para abordar esto voy a retomar el Gran Vidrio, extraordinariamente narrado por Octavio Paz en La apariencia desnuda (Paz, 1973); mi gran interés en esta obra se basa en principio por su capacidad de construir una máquina representacional, una máquina célibe, conformada por objetos de diferentes categorías: imágenes icónicas, imágenes indexales e imágenes simbólicas, todas en el mismo plano de representación.

El Gran Vidrio, dentro de esta heterogeneidad de recursos contiene un elemento disruptivo desde una estrategia bastante particular, a la relación de semejanza. La novia, objeto al cual voy a referirme, se encuentra ubicada en el panel superior, arriba de la línea de horizonte y debajo de la vía láctea; dentro de la obra-máquina tiene la función de generar y movilizar el deseo. Para describir a la novia Octavio Paz menciona lo siguiente: "Duchamp ha dicho que es la proyección de un objeto de tres dimensiones que, a su vez, es la proyección de un objeto (desconocido) de cuatro dimensiones", es un objeto que ha cambiado dos veces de plano asumiendo en cada paso una nueva lógica dimensional. Si consideramos que el plano original es de cuatro dimensiones y el segundo de tres, algunas de sus cualidades han sido traducidas, o más que eso contraídas o colapsadas.

Ubicando al tiempo como elemento de la cuarta dimensión, podríamos decir que la novia, o mejor dicho, el objeto del que la novia nace, se ha destemporalizado en este proceso anamórfico; el regreso a su semejanza primera es imposible para el espectador, además de la perspectiva geométrica se necesita un perspectiva temporal para poder reconstruir la imagen. En la segunda etapa del proceso, el paso de su realidad tridimensional a una bidimensional, el objeto se ha aplanado y configurado un tipo de diagrama en el que no se reconoce ninguna relación de semejanza. No es una anamorfosis como en Los embajadores de Holbein donde desde un determinada posición se reconfigura la imagen, hay que reconfigurar el tiempo.

Marcel Duchamp conformó un cuerpo de obra con el que contradecía el argumento de época sobre la poca intelectualidad de los pintores, construyendo una obra escasa con un alto grado de razonamiento en sus procesos de representación. En la imagen que retomo, la novia, en su proceso de producción el parecido y la expresión se han disuelto en una decisión formal que hace migrar el objeto en varios planos dimensionales, en el que la imagen resultante es la huella de la iteración de este proceso. Que el artista haga énfasis en la repetición de un proceso determinado con tal precisión me lleva a ubicar la cualidad en el movimiento, en la iteración. El vínculo de la sensación con el pensamiento, con lo inefable, es provocado por la regla en un resultado que pertenece más a lo indicial en tanto huella del proceso y el carácter diagramático como mecanismo de relación.

En El Gran Vidrio la imagen de la novia en su función se articula bajo en orden de lo simbólico, una especia de término, al configurarse como un caractér dentro del argumento del gran vidrio; pero el proceso de semiósis no finaliza en ese punto, en esta obra en particular podría decirse que no finaliza nunca, en tanto que también constituye una máquina representacional, una de las mejor diseñadas por un artista. El término dentro de la semiótica peirceana constituye lo primero del símbolo por tanto esta afectado de primeridad y corresponde a lo icónico.

Un segundo momento es la gran cantidad de pinturas monocromas, remitiéndome a aquellas realizadas después de los años cincuenta del siglo pasado, aunque fue una propuesta aparecida a principios del siglo XX con el suprematismo, me interesa aquellas donde se cuestionaba radicalmente el sentido de representación tradicional. En particular mencionaré la obra de Yves Klein, bien analizada por la maestra Nicole Everaet; esta se conforma de pinturas monocromas en un tono de azul creado por el artista, popularmente llamado Azul Klein, para ellas toma la producción de un proceso físico-químico, una de patente de un color para crear un concepto artístico. En la obra de Klein no solo hay cuadros con planos bidimensionales de color azul, también hay huellas de mujeres sobre lienzos, reproducciones de esculturas clásicas intervenidas como la Venus de Milo o los esclavos de Miguel Angel, objetos cotidianos, entre algunas otras cosas.

Yves Klein, en sus primeras obras tomaba el vacío como tema de representación, de las cuales tenemos como ejemplos el salto al vacío, por supuesto, y la venta de metros cúbicos de aire a cambio de oro; para su trabajo decidió la fabricación industrial de un color, el azul Klein, enfocó el hecho artístico a la fabricación de una materia que se modelaría en cualquier situación: pinturas monocromas de diferentes tamaños, planas o con objetos adheridos, acciones performáticas con modelos que marcaban huellas

sobre los lienzos, intervenciones sobre reproducciones de esculturas clásicas y renacentistas, objetos cotidianos, etcétera. Con el azul entendido como cualidad del vacío, parecería que comenzó a vaciar la realidad; ejecuta una ley de transformación con la que afecta todos los objetos presentes para hacerlos representación. Del mismo modo que la pantera rosa busca un devenir azul del mundo, ejecuta un acto violento sobre lo real sometiéndolo a su visión, a su terceridad.

La obra de Klein, por medio de eso que denominé un devenir azul del mundo, es indiscutiblemente una forma de cualidad pura, de lo indiferenciado como experiencia estética entendiendo all vacío como potencia sensible; logrado por al repetición de la regla.

No es un caso aislado el de Klein. Entre muchos artistas conceptuales podemos ubicar a Daniel Buren utilizando líneas en blanco y negro de ocho punto siete centímetros realizadas en la mayoría de formatos posibles u On Kawara realizando cuadros con la fecha siempre del día en que los pinta. Estos artistas han asumido una regla muy concreta, inamovible, con la que se desplazan en el campo del arte. Parece que para el artista conceptual, la aplicación o emplazamiento de la regla es una busqueda de la cualidad a través de la repetición.

En la historia del arte hay una larga tradición de vincular lo icono con la experiencia estética, visto este desde una relación de semejanza, asociado de cierta forma a un sentido mimético de la imagen, este es un paradigma que configuró la idea arte durante casi dos mil años. En esta concepción el artista se preocupa por lograr el mayor grado de verosimilitud con la naturaleza, un ejemplo de ello son los retratos de Al Fayum; sin embargo un definición mas abierta y consituída mas recientemente "... ha pensado al icono como el grado menor de semiosis y mayor de inmediatez en la experiencia del mundo" (Pérez Carreño, 1988) desplazándolo de su idea más básica, la semejanza, esta concepción acerca la iconicidad al campo de lo sensible o lo inefable, asociándolo a la categoría de lo primero o primeridad. Como ejemplo para visualizar esta relación y me gustaría citar uno de mayor grado de afección personal, esta es la obra del pintor romántico William Turner, en particular las pinturas donde el paisaje ha desconfigurado su relación de parecido y lo que encuentra en él, son sus cualidades de color y movimiento. Aquí el pintor expresa su relación afectivo-cualitativa con la naturaleza.

Retomando los primeros dos ejemplos mencionados, Marcel Duchamp e Yves Klein, podemos preguntarnos ¿cual es la preocupación del artista al momento de producir? no creo de ninguna manera que sea la verosimilitud o la expresión.

Casos sobre la realidad de la representación

Habiendo ubicado estos dos casos como antecedente, casos que pertenecen aún a los elementos motores del arte contemporáneo, voy a comenzar mi exploración para tratar de reconfigurar lo icónico en las prácticas artísticas que se realizan actualmente.

Una de las corrientes que considero más importantes para tener una lectura del panorama actual es la Internacional Situacionista, a través de su programa crítico y la articulación de varios conceptos como: deriva, situación construida, psicogeografía, entre algunos otros; ocuparon la postura más radical en el sentido de inmaterialidad de la obra, ya que su cuerpo de trabajo se conforma por narraciones, instrucciones para performances, diagramas rearticulando territorios por medio de conceptos, cine documental, maquetas de ciudades utópicas...; una serie de medios alejados de la presencia objetual o la tradición artística. El interés de los situacionistas residía en que a través del arte se debía incidir en la realidad. Las estrategias planteadas por este grupo conformaron la base de varias propuestas actuales además de acuñar conceptos que conservan gran validez en el campo artístico.

La relación del arte con la realidad que voy a abordar a continuación no tiene que ver con las diversas corrientes realistas dadas en el arte, donde normalmente se realizan por medio de teorías sociológicas, es más bien una relación más epistemológica que parte de la concepción semiótica de Peirce como proceso de naturalización, un momento en el que hemos dejado de preguntarnos si el mundo es representación. En este sentido la obra de arte se ubica como paradógica, en un espacio que se conforma entre la realidad y la representación.

Para Peirce la Terceridad es sinónimo de representación, el ámbito al que pertenece el interpretante, sin embargo para que exista un proceso de terceridad genuina esta debe formar una triada, fungir como elemento mediador entre un segundo y un primero; en los casos que esto no sucede, ubica dos tipos de relación que denomina degeneraciones: la de primer grado va de lo tercero a lo segundo, es una terceridad relativamente reaccional o de menor grado degeneración, esto sucede cuando hemos naturalizado la ley, este fenómeno pertenece al ámbito de la realidad; la de segundo grado es una terceridad relativamente cualitativa o de máxima degeneración, en esta podemos reconocer la obra de arte en el sentido de que la aplicación de la ley produce la cualidad o sensación.

En el primer caso determinamos un campo de acción donde hemos obliterado u obviado la representación; la segunda es cuando una mera cualidad o sentimiento se representa a sí misma como representación. Sin embargo que sucede con propuestas artísticas que se valen del primer tipo de degeneración para acercarse a la segunda y provocar el sentimiento; propuestas en las que de alguna manera se muestra que la realidad siempre ha sido representación.

Relato de dos situaciones construidas

Bródno 2000, por Pawel Althamer artista polaco enfocado a la disciplina de la instalación, es una obra realizada en el marco del cambio de milenio en una unidad habitacional de estilo funcionalista, en el distrito de Bródno en Varsovia, donde el mismo artista habita; el proyecto consiste en proponer a los habitantes, sus propios vecinos la sola acción de encender o apagar las luces de las habitaciones que dan a la fachada del edificio, posteriormente les invita a bajar al estacionamiento para reconocer la imagen. Es una gran instalación lumínica que configura el número 2000 por medio de las ventanas iluminadas o a obscuras que atraviesan el enorme bloque de concreto. La obra es un acontecimiento de consistencia efímera que se disuelve algunas horas después de haber sido convocado.

El artista propone una acción que podemos ubicar en el plano de la Segundidad, limita la instrucción a un Hecho ya naturalizado en el espacio cotidiano, buscando provocar una forma de relación orgánica en el espacio.

La segunda obra, SitioTaxi del artista Antoni Abad, es un proyecto para Internet que consiste en la construcción de un espacio virtual, una estructura que permite ser apropiada de diferentes textualidades. En 2004 el artista seleccionó una comunidad específica, un grupo de taxistas, para poder diseñar un canal en Internet, en este espacio cada participante va modelando su propia estructura narrativa posibilitando la conformación de una especie de diario; su cotidianeidad pasa al plano de la representación distinguida o extraída del flujo de lo real, conformando un relato de identidad.

Estas dos obras que carecen de una materia tangible, se conforman y suscitan por medio de una relación, un ámbito comunicativo que pertenece al campo del arte. Por medio de sus estrategias: el reconocimiento del otro y la configuración de la identidad, han desplazado la estética, elemento fundamental en la interpretación artística, hacia un planteamiento ético-estético de la obra de arte.

Recapitulando esta muy breve búsqueda notamos que la noción de semejanza, desde un punto de vista semiótico, ha sido desplazada del concepto icono, esto permite reconfigurar la relación con la obra de arte y su sentido de lo real; en este plano las posibilidades de la semiótica peirceana como herramienta interpretativa y constructiva dentro del espacio artístico actual, comprenden la complejidad y lo paradójico siempre presente en muchas propuestas artísticas de hoy en día.

Los otros dos casos, aunque pertenecen al cuestionamiento sobre la indiferencia y lo real, voy citar las respectivas relaciones de cualidad que puedo ubicar en ellos.

Las obras de Pawel Althamer y Antoni Abad que gozan completamente de la ausencia de materialidad, son procesos que buscan rearticular o reconfigurar el reconocimiento del sujeto en su espacio social. Hace varias semanas en la sesión de preguntas hacia el filósofo Herman Parret, Erick un integrante del público, realizó la pregunta ¿es posible que haya una perspectiva humanista en el arte contemporáneo? Parret respondió de forma negativa. Por supuesto estoy de acuerdo con él, considero que el arte contemporáneo está en un proceso de disolución y que hablar de humanismo es cargar con un concepto moderno, lapidario y homogeneizador. Hay una gran distancia del concepto de Humanismo por parte de estas prácticas artísticas con las que he ejemplificado. Bródno 2000 y SitioTaxi construyen estructuras de representación donde lo cualitativo se encuentra mucho más cercano al concepto de otredad.

La función icónica en el arte, desde el punto de vista Peirceano, provoca una recursión infinita en el espacio de representación, en diferentes niveles del proceso interpretativo o creativo aparecen nuevas afecciones de primeridad, así como de segundidad y terceridad.

El arte cada vez se acerca más a lo que entendemos como real construyendo procesos casi indiferenciados, para esto existe una larga serie de ejemplos que tiene que ver con materiales y procesos: artistas diseñando comida rápida nutritiva u ofreciendo banquetes en galerías, actores contratados para representar sujetos ordinarios en la vía pública, artistas realizando procesos documentales, artistas diseñando dispositivos tecnológicos con un uso casi completamente ordinario, entre muchos otros ejemplos; por otro lado nos encontramos frente a un proceso de estetización generalizada que desde hace mucho ha trascendido el campo artístico, y en el muchos artistas exploran otras cualidades no exploradas desde el ámbito artístico.

En este panorama de aparente indistinción el análisis del arte a través de la semiótica, nos ha mostrado dos partes obliteradas de nuestra concepción de la representación; por un lado nos muestra que la realidad siempre ha sido una representación, y por otro que muchas de los cualidades a las que se acerca el arte son más cotidianas de lo que podemos reconocer. La frase del gran artista moderno Pablo Picasso que dice "el arte es una mentira nos acerca a la verdad", es una lógica que en la actualidad carece de sentido, así entonces podemos sustituirla por "el arte es un ámbito de realidad, ni verdadero ni falso, simplemente positivo en tanto cualidad", un arte dinámico, vital.

Un modelo metodológico-educativo para las artes visuales sustentado desde la semiótica peirceana

Humberto Chávez Mayol
Centro Nacional de las Artes

Considero de gran importancia poder presentar algunos de los principios teóricos que han generado el diseño de la Licenciatura en Artes Visuales de la ESAY, escuela que fue diseñada con el interés de reunir diferentes aproximaciones conceptuales y prácticas en un sistema flexible, lugar de encuentro e interacción de las variadas manifestaciones artístico visuales del mundo contemporáneo.

En el año de 2004, un equipo de artistas y teóricos con una reconocida experiencia en el campo artístico educativo fue integrado para la realización de ese diseño: Mónica Castillo, José Miguel González Casanova, Luís Rius y un servidor nos reunimos en múltiples ocasiones revisando las propuestas de diferentes escuelas, entretejiendo experiencias, ideas, posturas, búsquedas, creencias. Un trabajo creativo donde paso a paso se iban configurando las líneas rectoras de este proyecto. Cada uno de los participantes tomaba su campo de especialidad y desde ahí abría rutas de encuentro con las otras visiones, se analizaba el impacto de la propuesta a diferentes niveles.

Cito esos momentos para indicar que a mí me fue encomendado el diseño de un modelo metodológico que desde la teoría de la significación pudiera integrar los múltiples campos disciplinarios. Una propuesta abarcadora donde la relatividad representacional permitiera conjugar los saberes distantes, las lógicas diferenciadas. Se buscaba fundir las teorías y las prácticas en una experimentación vivencial. Traducción de saberes, formas, materias, técnicas, valores e historias en una practica interpretativa siempre abierta a nuevos procesos y transformaciones.

Mi trabajo de investigación sobre el campo educativo en el Centro de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas en las últimas dos décadas se ha dirigido al diseño y aplicación de marcos teórico - metodológicos en la integración de las teorías interdisciplinarias y de la significación.

Hablar de la educación artística a nivel superior me hace pensar en tres diferentes aproximaciones reflexivas que si bien, las enuncio de manera independiente, forman parte de un mismo proceso. La primera, la planteo como una reflexión introductoria refiriéndome a las transformaciones conceptuales que implica la relatividad del conocimiento, elemento fundamental del arte contemporáneo y sus repercusiones en la educación. La segunda es más un principio organizador que muestra la importancia que ha tomado la aproximación representacional - sígnica en el diseño de marcos teórico metodológicos poniendo ejemplos específicos de la ESAY, y la tercera se refiere a las experiencias y prácticas que se han realizado en el campo educativo a partir de estos modelos.

Creo que intentaré platicar brevemente de las tres. Indudablemente en la segunda parte repetiré propuestas que ya he sustentado en varios lugares, pero sin embargo, creo que el trabajo de transformación se constituye retomando los mismos principios y discutiendo su aplicación en diferentes comunidades.

A manera de introducción

Viene a mi mente esa repetida consigna de tratar de entender la educación y el arte desde un nuevo paradigma, y mi primera idea es sensibilizar ese tan naturalizado concepto de paradigma que pareciera que cada día nos dice menos y se utiliza más. Me gustaría hacerlo vibrar bajo los actuales conflictos de la interpretación artística, sacarlo de la común idea de una forma de comprender el mundo, para llevarlo al extremo de proponer una forma de inventar la realidad, que a su vez nos inventa.

La realización artística en la época contemporánea, se ha caracterizado por la expansión, manipulación y/o ruptura (pero no desaparición) de códigos a través de la producción creativa de sucesos, de acciones discursivas (textuales o no), de sentidos. La propuesta es crear algo que transforme la aparente legalidad cultural desde alguna vivencia sensorial, afectiva, lógica, tecno-lógica o sociocultural. Esta transformación debe tener el suficiente sustento para que su propia manera de ser o actuar, estabilice un proyecto de significación independiente (esto no siempre es aparente) que por muy lejano que se encuentre de las formas comunes, pueda ser integrado a un plano de reconocimiento sígnico social. Por ejemplo: si el objetivo es presentar el desvanecimiento de una concepción estética, la obra debe desactivar un discurso, a través de uno o múltiples códigos (no siempre visibles) que transformen el sentido de otredad que impacta estratégicamente a un público.

Es importante destacar, en este proceso, la proliferación de sistemas sígnicos, en ocasiones indescifrables, que actúan en la producción y percepción de la obra; situación que paradójicamente, en múltiples ocasiones, no sólo provoca confusión sino un estado de incompetencia interpretativa.

Estarán muchos de ustedes de acuerdo en que no estoy diciendo nada raro y que sin embargo, lo que comento, lo que busco: "una metodología que detecte y analice la discursividad sígnica y su potencialidad relativizante", es una propuesta difícil de ubicar en el modelo educativo disciplinario tradicional, y aún más, difícil de evaluar, en la concreción de resultados esperados.

Creo que el mayor problema que enfrenta la educación artística contemporánea es estar atravesada por una multiplicidad de discursos que crean y justifican algo parecido a una interminable ficción.

En realidad lo más fácil sería pensar que el arte siempre ha estado envuelto en una nebulosa pero satisfactoria ficción. . . bueno, eso es efectivamente muy fácil, algo más complicado sería buscar las maquinarias conceptuales que nos permiten identificar la dinámica de estos procesos.

Imagino al arte como una maquinaria ficcionante, relativa, que teje y desteje la esperanza de cambio, de renovación, de individualidad, en una cultura que inventa la rigidez de sus modelos. Esta maquinaria es puesta en marcha por el incierto desplazamiento de un ingenio, de un talento, de una gracia, de una conciencia o de una fe. Pero. . . a esto se une la plataforma social que estabiliza eso que llamamos verdad. El arte es memoriosamente guardado como una victoria del sentido, del valor estético y a veces conceptual. Sin embargo, poco esfuerzo hay que hacer para que estética y concepto se diversifiquen en mil interpretaciones, todas distintas, hasta llevarnos a perder la confianza en el encuentro clarificador de un sentido.

No se vaya a pensar que este es un manifiesto descalificador de la función del arte, no. . .no. Todo lo contrario. Lo que quiero mostrar es que una maquinaria formada por grandes niveles de relatividad debe ser abordada desde sistemas conceptuales no sólo relativizados sino relativos en sí mismos.

Ahora bien, que esta maquinaria sea múltiple y relativa no quiere decir que no tenga una gramática que la distinga como algo identificable, sino sólo que esta gramática está formada por procesos sígnicos con un alto nivel de transformación a partir de su relación con diferentes procesos interpretativos. Desde mi punto de vista, el nuevo paradigma del arte es la conciencia de ambigüedad que bajo diferentes códigos se expande en múltiples sentidos. Entender este proceso implica poder imaginar una organización del saber y la enseñanza.

La educación necesita una propuesta económica y potente que pueda enfrentar la relatividad de sentidos, sin olvidar los registros de una memoria social. Si el arte es entendido como una maquinaria de experimentación con procesos de intervención interpretativa múltiple donde la historia, la teoría del arte, la filosofía, la sociología y las ciencias en general son tomadas como programas de transformación, o como referencias especulares de una creación personal, si podemos relativizar los saberes únicos nacidos de las antiguas jerarquías del conocimiento y al mismo tiempo podemos multiplicar las fuentes de información a la manera de un viaje sin fin, entonces, festejaremos nuestra participación en la construcción de un nuevo paradigma.

Un principio organizador

Hace 40 años, en diferentes espacios educativos del mundo, emergía una protesta que respondía a una larga crisis educativa. Las demandas no siempre eran claras, sin embargo, podríamos distinguir ciertas intenciones fundamentales. Se buscaba destrabar la rigidez de los modelos disciplinarios para que los conocimientos tuvieran aplicación dentro de las urgencias y necesidades de una sociedad en constante transformación. A partir de ese principio, se veía la necesidad de modificar las construcciones unidireccionales del conocimiento tradicional.

De aquella época al presente, mucho se ha experimentado en función de nuevos diseños educativos. Las propuestas multi, inter, y transdisciplinarias han ofrecido nuevas expectativas en la construcción de modelos. Mucho se ha avanzado pero sin embargo nuevas emergencias han aparecido; la vertiginosa transformación tecno-socio-cultural nos demanda reconstruir, no sólo nuestras organizaciones disciplinarias, sino también los marcos epistémicos que organizan nuestras conciencias culturales.

Podríamos decir que el momento contemporáneo enfrenta la expansión de los sistemas informáticos, la multiplicación exacerbada de códigos específicos, el debilitamiento de los ejes valorativos universales, la industrialización y socialización de las redes comunicativas que conforman nuevos panoramas subjetivos e inter-subjetivos, la especialización de lógicas analíticas disciplinarias, al tiempo de la pérdida de fronteras de las propias disciplinas.

Es indudable que estamos integrados a un constante desplazamiento paradigmático y que se hace necesario encontrar nuevas alternativas teórico metodológicas que nos permitan enfrentar y volver nuestro, dicho desplazamiento.

Creo que no es necesario decir que la enseñanza de las artes está afectada por todos estos problemas.

Es indudable que nuestro campo goza de una mayor flexibilidad en la determinación de conocimientos específicos, puesto que la vivencia expresiva del sujeto constituye un factor de transformación constante. Sin embargo, la dinámica de conservación – transformación muestra límites conflictivos: por una parte las tradiciones estéticas, ideológicas y de técnicas de producción y ejecución conforman cinturones de legalización que rigidizan el campo disciplinario. Por otra, las nuevas propuestas artísticas,

impregnadas de discursos conceptuales y tecnológicos, han modificado los ámbitos de producción, promoción y consumo. Es indudable que el camino no está en preferir una de las dos posturas, sino relativizar los elementos representacionales: extender los saberes específicos y encontrar formas de integración con otros ordenes del conocimiento.

Este panorama ha mostrado la urgencia de crear un proyecto relativizante interdisciplinario fundamentado epistemológicamente, dirigido al ámbito de la educación artística, que responda a la patente necesidad de nuestras escuelas y centros de investigación de crear propuestas metodológicas que contemplen las emergentes transformaciones culturales.

Resumiendo. . . el discurso artístico, en la actualidad, tiene una propuesta integradora en la que se pueden unir los saberes de las diferentes expresiones artísticas, así como también tomar conocimientos de cualquier campo de la cultura. Muchas formas de comprender el mundo se aproximan. . . pero este hecho no sólo debe ser visto como en una suma de saberes, informaciones y prácticas, sino que debe ser observado desde la creación de una propuesta teórico-metodológica que permita a los profesores, investigadores y alumnos, comprender y participar en el nuevo panorama de competencia artística.

En las discusiones de trabajo, como en los diseños de programas y seminarios, hemos descubierto que hablar de una transformación teórico-metodológica implica enfrentar el problema desde el análisis de modelos semióticos que faciliten el proceso de relativización.

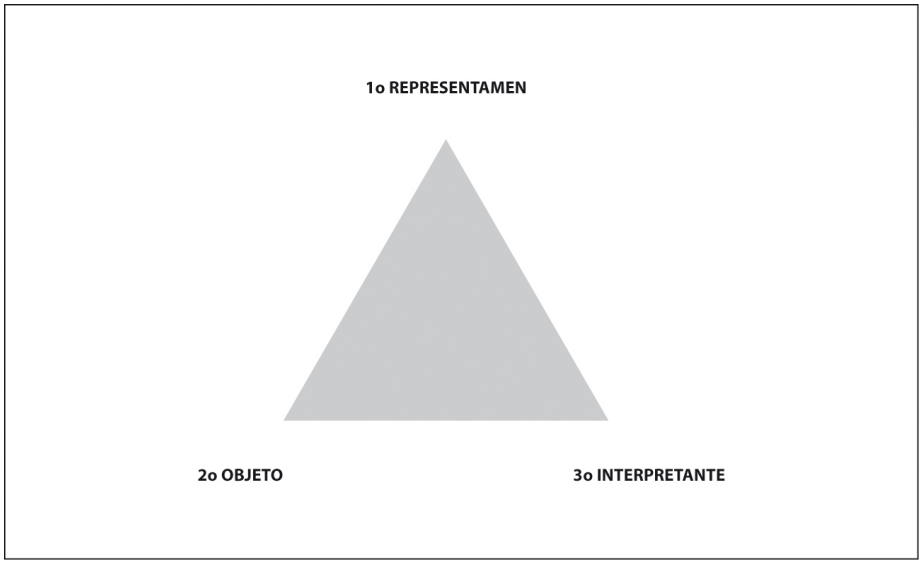
Hablar de significación en la actualidad no es ninguna novedad; cualquier ciencia utiliza el concepto de signo en referencia a múltiples informaciones integradas al mundo de la representación. Sin embargo, muchos profesionales en los campos del arte y la educación (sin duda sucede en la mayoría de las disciplinas), no se interesan en abordar con alguna profundidad el estudio de la semiótica.

Desde mi punto de vista, este débil interés se encierra en una tradición cultural que no percibe la esencia del fenómeno representativo en la cultura. Tal vez, la dificultad fundamental para ubicar la importancia del mundo semiótico consiste en que el hombre naturaliza y se naturaliza en los signos, al grado de integrarlos y vivirlos como función transparente en la percepción del universo.

Esta propuesta toma sus fundamentos de los planteamientos del pensador Charles Sanders Peirce, quien diseñó un sistema triádico en el cual el signo es entendido, no sólo como un elemento estabilizador de la relatividad del conocimiento, sino como una función integradora de diversos ámbitos representacionales ,en la creencia de un mundo por parte del sujeto. Para Peirce:

> Un signo o Representamen es un Primero que representa a un Segundo, llamado su Objeto, en una relación triádica genuina, y que es capaz de determinar a un Tercero, llamado su Interpretante, a asumir la misma relación triádica con su Objeto en la cual represente al mismo Objeto (C.P. 2.274) 2 *

Pero también algo que es tercero puede pasar a ser primero, si otro interpretante toma su lugar de tercero, constituyendo así un desplazamiento de lo segundo.



Bajo esta construcción interpretativa fundada en los desplazamientos del conocimiento es posible entender una realidad siempre en vías de transformación. Así, el signo es móvil y relativo y la semiosis ilimitada.

La función interpretativa es un proceso que puede transformar, a través de un representamen (signo), la conciencia de un mundo real, pero esta realidad no solamente estará afectada por una sola visión, es decir, el mismo signo puede interactuar con una gran cantidad de interpretantes.

Esta es el principio interpretativo que demanda la flexibilidad interdisciplinaria, una importante alternativa ante la ruptura de la lógica binaria planteada en la discusión filosófica y cultural contemporáneas.

El modelo educativo de la licenciatura en Artes Visuales de la ESAY es un ejemplo de una propuesta metodológica fundamentada desde la semiótica triádica peirceana. Con el fin de explicar su aplicación tratare de presentar algunos procesos en diferentes planos o niveles del diseño educativo.

Hace apenas un mes recibimos la visita del Dr. Herman Parret, estudioso de la filosofía y la semiótica quien, a través de su libro "Semiótica y pragmática" produjo una fundamental influencia tanto en los proyectos educativos nacidos de los seminarios del CENIDIAP como en el modelo metodológico de nuestra escuela. A él le hubiera gustado estar con nosotros en este encuentro pero le fue imposible cambiar otros compromisos académicos que ya había agendado con anterioridad. Traigo algunos de los temas que se discutieron con él pues me parecen muy aclaradoras las ideas que se plantearon en esa reunión de trabajo .

En la revisión de nuestro modelo de plan de estudios pudimos ubicar tres niveles de aplicación semiótica:

1) La semiótica como modelo metodológico. Aquí se plantea la construcción de un metadiscurso que permite la integración relacional interdisciplinaria en el campo de las artes visuales.

2) La semiótica como proceso fenomenológico. En este nivel se intenta comprender la construcción de competencias del artista, analizando los procesos experienciales/conceptuales de producción.

3) La semiótica como sistema analítico interpretativo. Aquí se desarrollan diferentes modelos de análisis de obra artística, se distinguen elementos de la crítica y se comprende la obra como un signo y los modelos de argumentación abductivos que permiten distinguir diferentes niveles de formulación creativa.

Primer nivel. La semiótica como un modelo metodológico

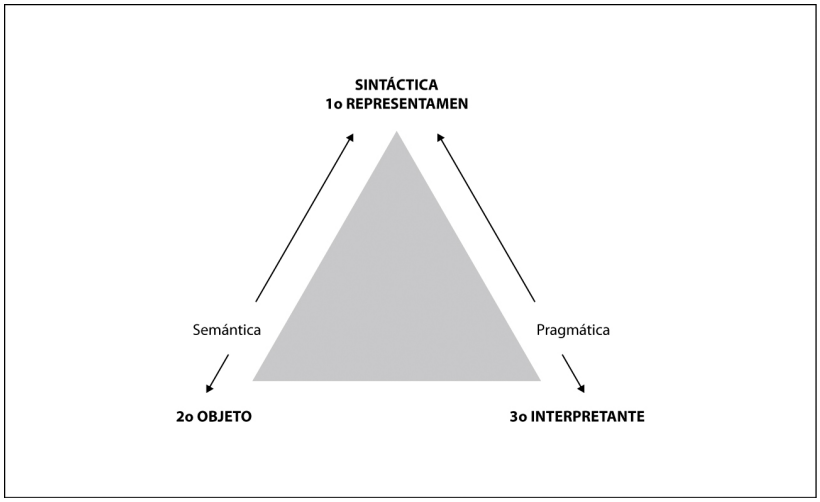
En principio es necesario decir que el signo es el elemento fundamental en la comprensión de la relatividad del conocimiento, y que la integración de los saberes disciplinarios no se realiza en el enfrentamiento de verdades diversas, sino en el encuentro traductivo y transformador de modos de significación naturalizados en diferentes cuerpos de saber.

Es desde este punto de vista que entendemos la semiótica: una nueva función reflexiva que desde una visión metadisciplinaria, no niega la validez ética, significativa y funcional de los diferentes sistemas disciplinarios, sino que analiza la manera en que éstos constituyen y organizan el conocimiento para encontrar conjunciones paradigmáticas aplicables.

La prioridad es complejizar los saberes generando metasistemas que desarticulen las disyunciones culturales disciplinarias y desde ahí detectar el instrumental sígnico que permita el encuentro de múltiples modelos. Se busca fomentar la reunión de saberes, bajo una maquinaria instrumental lógico-semiótica que aplicada a la enseñanza del arte, pueda integrar diversos órdenes en la comprensión, análisis y producción de los procesos artísticos.

Otro modelo semiótico inspirado en el planteamiento triádico de Peirce que utilizamos en la construcción de nuestro sistema interdisciplinario es el del teórico Charles Morris, quien propone las dimensiones sintáctica, semántica y pragmática, referidas a los tres elementos fundamentales del signo ya comentados con anterioridad. Este modelo permite distinguir los ámbitos de análisis en la construcción significativa disciplinar:

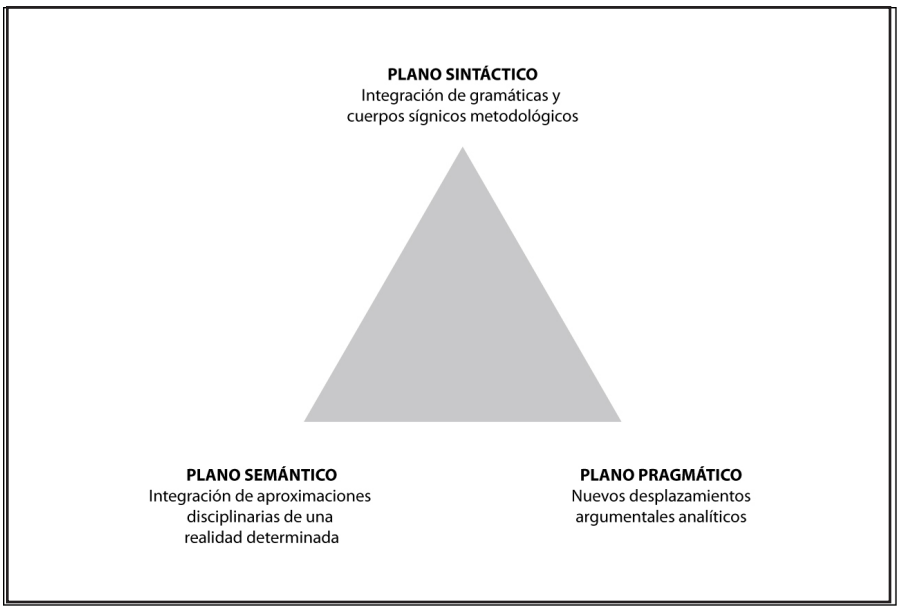
– "sintáctica": propone relaciones entre signos, corresponde al representamen
– "semántica": relaciones del signo con el objeto, corresponde al objeto
– "pragmática": relaciones del signo con el intérprete, corresponde al interpretante



La dimensión sintáctica nos permite detectar los elementos estructurales de una disciplina, sus gramáticas de aplicación; la dimensión semántica ubica el objeto de estudio, y la dimensión pragmática las aproximaciones teóricas que conforman un campo de transformación interpretativa. Esto facilita de manera considerable la integración parcial de saberes detectando los posibles matices de apropiación entre diferentes disciplinas.

Bajo estos principios se comprende que una integración interdisciplinar se puede realizar sólo de forma parcial en una o dos de las tres dimensiones permitiendo no subestimar o sobre valorar la función integradora.

Es indudable que la integración difícilmente puede realizarse en las tres dimensiones, esto sería una pretensión utópica; más bien, lo que se busca es tener conciencia de los elementos que permiten una integración y trabajar con ellos en la transformación ya sea de discursos, de objetos temáticos o de aproximaciones teóricas. La falta de ubicación de las dimensiones y la simple idea de que en el encuentro de saberes se irán logrando cosas interesantes, normalmente provoca ruido en el acuerdo de técnicas y fines o desmotivación en la realización de los proyectos.



En esta lámina se puede comprender la integración de dimensiones o planos semióticos como una estrategia interdisciplinaria:

- El plano sintáctico responde a la integración de gramáticas y cuerpos sígnicos metodológicos.
- El plano semántico responde a la integración de aproximaciones disciplinarias de una realidad determinada.
- Y el plano pragmático responde a nuevos desplazamientos argumentales analíticos (nuevas metáforas interpretativas).

Segundo nivel. la semiótica como proceso fenomenológico

En el segundo nivel se intenta comprender la construcción de competencias del artista, analizando los procesos experienciales/ conceptuales de la producción.

En el diseño de la Licenciatura en Artes Visuales, los conceptos disciplinares no han sido abordados como rutas lineales de saberes sino que se reúnen bajo temas e ideas que configuran campos problemáticos (Módulos) en la concepción del arte, donde el alumno puede realizar múltiples ejercicios y conceptualizaciones.

El Módulo consiste en un grupo de materias que trabajan en conjunto bajo un tema específico. Del 3º al 8o semestres se verán seis diferentes temas: Sensación, Espacio, Tiempo, Experiencia y Acción, Conocimiento, Representación y Cultura.

Los temas se ordenan siguiendo la secuencia de la triada faneroscópica Peirceana, categorías que corresponden a modos de ser y de pensar, Primeridad, Segundidad y Terceridad, triada en la que se transita por procesos que van de lo sensible a lo argumental. Cito a Peirce:

> La primareidad consiste en "ser" independientemente de cualquier otra cosa" [...], la cosa en sí, el noúmeno que escapa al entendimiento humano (1.357), pero del cual sin embargo puede tomarse el sentimiento (feeling). A través de ella se alcanza la unidad del universo, pero más acá de lo expresable, de modo que no es más que un "posible" (1.304).
>
> La segundidad es "la concepción del ser relativo a otra cosa". Es la categoría de la existencia, el encuentro con el hecho bruto del mundo exterior, la sensación de la reacción, la "materia", el término de las cosas.
>
> La terceridad es la categoría de la ley, de la convención, de la semiosis. Se identifica con el signo, que se define como toda relación triádica. Lo tercero es también pensamiento porque éste sólo se define como signo, esto es, el pensamiento lo es de algo exterior a él, su objeto, a través de otro pensamiento, su interpretante.

ETAPA MODULAR

III SEMESTRE	IV SEMESTRE	V SEMESTRE	VI SEMESTRE	VII SEMESTRE	VIII SEMESTRE
SENSACIÓN	ESPACIO	TIEMPO	EXPERIENCIA Y ACCIÓN	CONOCIMIENTO	REPRESENTACIÓN Y CULTURA
1o	2o			3o	

En cuanto a la primeridad, la cualidad, ésta se ve en tema de sensación del tercer semestre.

La segundidad, lo relacional, se trabaja en los temas de Espacio, Tiempo y Experiencia y Acción del 4º al 6º semestre.

Y la terceridad se analiza en los temas de Conocimiento, Representación y Cultura en el 7º y 8º semestres

Tercer nivel. La semiótica como sistema analítico interpretativo

Como ya indicamos, aquí se desarrollan diferentes modelos de análisis de obra artística, se distinguen elementos de la crítica, se comprende la obra como un signo y los modelos de argumentación abductivos permiten distinguir diferentes niveles de formulación creativa.

Es indudable que toda la estructura triádico – signica – peirceana puede ser aplicada como un poderoso y flexible modelo analítico: 1. Representamen o Primero 2. Objeto (Relación con objeto) o Segundo 3. Interpretante o Tercero, forman un triángulo básico que se puede dividir como una estructura fractal, en una gran cantidad de elementos que siempre se organizan en forma triádica. Trato de ilustrar.

1. El Representamen o Primero, toma el papel de la obra o del acontecimiento artístico; esto no lo convierte en un signo frío puesto que conserva, como ya dijimos, el matiz de las categorías aplicadas en sus tres elementos:

a) Propiedades cualisígnicas, a manera de fuerzas plástico-sensibles (ámbito de primareidad). Ejemplo: sensaciones que produce la obra.

b) Propiedades sinsígnicas, una gramática interior (ámbito de segundidad). Ejemplo: Composición formal de la obra.

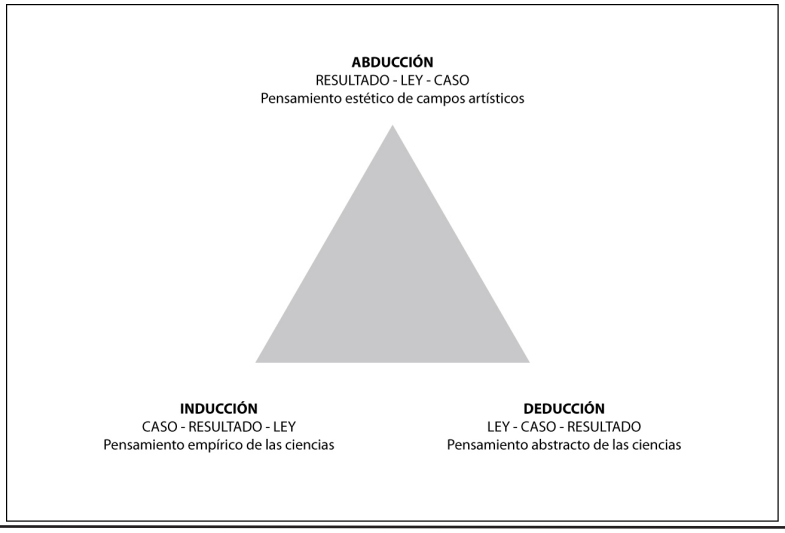
c) Propiedades legisígnicas, una relación con el código estabilizado en la cultura (ámbito de terceridad) Ejemplo: Nombre, estilo, corriente, etc.

2. El objeto o Segundo, toma el papel del ámbito de realidad ofrecido por el representamen bajo una relación icónica, indicial o simbólica.

3. El interpretante o tercero toma el ámbito interpretativo, sea terminológico, proposicional o argumental, justificado por diferentes conocimientos: estética, historia, filosofía, sociología, psicología, etc., creando nuevas aproximaciones significativas (de la deducción a la abducción en la propuesta peirciana).

Desde este planteamiento, entendemos que la obra no es sólo un objeto creativo puesto en el mundo, sino un campo representacional creativo que se integra a una conciencia de realidad desde ciertas aproximaciones interpretativas.

En este mismo nivel sería importante indicar que el ámbito interpretativo argumental, dentro del mismo diseño lógico, puede dividirse en tres formas de argumentación, estas son :



-La deducción . . .. legalizadora.
-La inducción . . ..relacional.
-La abducción . . ..cualitativa

Quiero decir que en todas las disciplinas se utilizan los tres modelos argumentales pero tienen cierta preferencia de acuerdo a su forma de acercarse al objeto de estudio, por ejemplo:

Las ciencias exactas se manejan principalmente bajo modelos deductivos, es decir, leyes que aplicadas a casos producen resultados.

Las ciencias naturales, prefieren actuar con modelos inductivos: casos que en su repetición de resultados producen leyes.

Las artes, utilizan modelos abductivos: resultados vivenciales que buscan leyes de producción técnica para generar obras como casos específicos.

En el campo de la investigación y la enseñanza tradicional se han tomado como instrumentos justificadores los argumentos deductivos e inductivos para todas las disciplinas incluyendo las artes. Sin embargo, es necesario revalorar la argumentación abductiva, la cual comprende con mayor claridad el campo creativo y puede abrir nuevos caminos en el estudio de la creatividad y la evaluación de la producción dentro de la educación artística.

En la aproximación abductiva, como un proceso argumental integrador de conocimientos, se pueden detectar diferentes niveles de manejo de la creatividad.

Regresando al plan de estudios de la ESAY y siguiendo la aproximación dada por Bonfantini sobre los tres niveles de abducción, diríamos que en los primeros semestres de la carrera (1º, 2º y 3º) se reflexiona sobre las experiencias cualitativas que ha vivido el sujeto (Materia: Mirada y Visión, y Módulo 1: Sensación) al tiempo que se reconocen los procesos fundamentales técnicos (Introducción a Talleres Disciplinarios). Esto produce abducciones de primer grado (el sujeto configura propuestas creativas respetando un sistema legalizado).

A partir del 4º y hasta el 6º semestre, la reflexión se dirige a conceptos modulares relacionales como son el tiempo, el espacio, la experiencia y la acción; aún cuando los módulos integran los saberes, el alumno puede trabajar con procesos más específicos seleccionando el taller deseado en cada semestre, las propuestas técnicas se relacionan a partir de la necesidad de producción. Puede observarse aquí un proceso abductivo de segundo grado (el sujeto configura propuestas creativas relacionando saberes distintos pero legalizados).

Del 7º al 10º semestre, la reflexión se dirige, en los módulos y en los seminarios, a procesos de análisis del conocimiento, la representación y la cultura, proponiendo un reconocimiento de las dinámicas sociales de producción. Se continúa trabajando bajo la selección de talleres específicos y se construye el trabajo final donde el alumno puede, al tiempo de integrar múltiples saberes y disciplinas, configurar abducciones de tercer grado (el sujeto crea propuestas que rebasan el ámbito de legalización).

Es necesario notar que la secuencia indicada es una ruta estructural metodológica pero que en muchas ocasiones el alumno puede intercambiar los niveles abductivos si su propuesta así lo demanda.

En fin, desde mi punto de vista, el propósito de esta visión semiótica aplicada en la educación artística superior en tres niveles, es sensibilizar (tanto a maestros como alumnos), con instrumentos metodológicos de interpretación y análisis, que permitan maniobrar con múltiples saberes disciplinarios sin caer en posturas de contraste teórico siempre limitantes en la comprensión del fenómeno artístico contemporáneo.

La reflexión metodológica en la educación artística es fundamental puesto que las comunidades no sólo aplican un modelo, sino que son parte creativa del mismo. No sólo se transforma el campo curricular, sino las lógicas conceptuales de los integrantes del proceso. Sin esta flexibilización teórica reflexiva, el más generoso de los proyectos puede abortar.

Porlan nos dice: "no es posible entender una teoría de la enseñanza de los conocimientos sin haber respondido ciertas preguntas claves sobre la naturaleza del conocimiento (contenido central del aprendizaje mismo)" (Porlan, 1995).

Las experiencias

El campo de reflexión que aquí he esbozado es producto del trabajo de investigación sobre temas semióticos y educación artística del CENIDIAP, realizado a partir de la aparición del Centro Nacional de las Artes. En él se reúnen la experiencia y la continua transformación de 43 seminarios-cursos impartidos desde 1994 hasta la fecha, en diferentes departamentos académicos, escuelas y centros de investigación, tanto en el ámbito del CENART como en otras instituciones educativas.

Si bien, las propuestas generadas en este proceso nacieron y se sustentaron desde el campo teórico metodológico, esto no ha implicado olvidar las aplicaciones prácticas que permiten una evaluación cualitativa de modelos sustentados desde el espacio semiótico; así, podemos observar: el ideario académico del CENART presentado por los participantes del seminario "Pedagogía de las Artes"; o la reflexión metodológica de los cursos de Cultura Integral y Concentración Complementaria en el seminario de "Acercamiento a las problemáticas de la interdisciplina" del CENART; o el diseño curricular de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Autónoma del Estado de México en el seminario "Aproximaciones Metodológicas en la Educación Artística"; o el diseño del Modelo Educativo Integral y Flexible de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana en Jalapa, en el seminario de "Aproximaciones metodológicas en la educación de las artes"; o los nuevos procesos de desarrollo operativo académico del "Seminario de modelos académicos" en el CENART; o el plan de estudios de la Escuela de Artes Plásticas de la Universiad de las Américas, Puebla; o la actualización de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de Baja California; o el diseño del plan de estudios de la nueva Escuela Superior de Artes Visuales de Sinaloa; y el modelo metodológico del que con tanto gusto hoy he hablado, el de la Licenciatura en Artes Visuales de la Escuela Superior de Artes en Mérida, Yucatán.

Es indudable que todos estos planteamientos sintetizados en una plática, al tiempo de descubrir un vasto campo de reflexión, también abren una gran cantidad de dudas. Espero en un futuro próximo, a partir de encuentros como este, podamos continuar abriendo espacios de información e intercambio.

-La deducción . . .. legalizadora.
-La inducción . . ..relacional.
-La abducción . . ..cualitativa

Quiero decir que en todas las disciplinas se utilizan los tres modelos argumentales pero tienen cierta preferencia de acuerdo a su forma de acercarse al objeto de estudio, por ejemplo:

Las ciencias exactas se manejan principalmente bajo modelos deductivos, es decir, leyes que aplicadas a casos producen resultados.

Las ciencias naturales, prefieren actuar con modelos inductivos: casos que en su repetición de resultados producen leyes.

Las artes, utilizan modelos abductivos: resultados vivenciales que buscan leyes de producción técnica para generar obras como casos específicos.

En el campo de la investigación y la enseñanza tradicional se han tomado como instrumentos justificadores los argumentos deductivos e inductivos para todas las disciplinas incluyendo las artes. Sin embargo, es necesario revalorar la argumentación abductiva, la cual comprende con mayor claridad el campo creativo y puede abrir nuevos caminos en el estudio de la creatividad y la evaluación de la producción dentro de la educación artística.

En la aproximación abductiva, como un proceso argumental integrador de conocimientos, se pueden detectar diferentes niveles de manejo de la creatividad.

Regresando al plan de estudios de la ESAY y siguiendo la aproximación dada por Bonfantini sobre los tres niveles de abducción, diríamos que en los primeros semestres de la carrera (1º, 2º y 3º) se reflexiona sobre las experiencias cualitativas que ha vivido el sujeto (Materia: Mirada y Visión, y Módulo 1: Sensación) al tiempo que se reconocen los procesos fundamentales técnicos (Introducción a Talleres Disciplinarios). Esto produce abducciones de primer grado (el sujeto configura propuestas creativas respetando un sistema legalizado).

A partir del 4º y hasta el 6º semestre, la reflexión se dirige a conceptos modulares relacionales como son el tiempo, el espacio, la experiencia y la acción; aún cuando los módulos integran los saberes, el alumno puede trabajar con procesos más específicos seleccionando el taller deseado en cada semestre, las propuestas técnicas se relacionan a partir de la necesidad de producción. Puede observarse aquí un proceso abductivo de segundo grado (el sujeto configura propuestas creativas relacionando saberes distintos pero legalizados).

Del 7º al 10º semestre, la reflexión se dirige, en los módulos y en los seminarios, a procesos de análisis del conocimiento, la representación y la cultura, proponiendo un reconocimiento de las dinámicas sociales de producción. Se continúa trabajando bajo la selección de talleres específicos y se construye el trabajo final donde el alumno puede, al tiempo de integrar múltiples saberes y disciplinas, configurar abducciones de tercer grado (el sujeto crea propuestas que rebasan el ámbito de legalización).

Es necesario notar que la secuencia indicada es una ruta estructural metodológica pero que en muchas ocasiones el alumno puede intercambiar los niveles abductivos si su propuesta así lo demanda.

Proyectos de revaloración del Patrimonio Cultural por pensamiento reflexivo y abductivo en Peirce

Beatriz Isela Peña Peláez y Marco Alberto Porras Rodríguez
Centro de Estudios en Interpretación y Significación

Introducción

Charles Sanders Peirce realizó una concepción tríadica del signo, producto de sus ecuaciones lógicas, que ha permeado a diferentes disciplinas y tradiciones en los últimos años. La triada que sustentó la propuesta pierceana es hoy objeto de análisis y puesta en práctica, aplicándola a diferentes disciplinas y ciencias sociales, con el objeto de decodificar mensajes encriptados en textos y manifestaciones vivenciales, además de ofrecernos la oportunidad de crear modelos para la significación o resignificación de experiencias educativas.

Los conceptos de primeridad, segundidad y terceridad, aplicados a la educación, nos conducen al desarrollo de propuestas didácticas encaminadas a construir estrategias educativas que promuevan los procesos de pensamiento reflexivo y abductivo, de forma tal que se desarrollen procesos creativos y críticos, cuando la abducción toma el papel de la terceridad. En esta visión, la terceridad se transforma en detonante del proceso creativo al tiempo que impulsa el pensamiento crítico de niños y jóvenes, realizando una suerte de paralelismo entre esta triada secuencial y los procesos deductivo, inductivo y abductivo, no como proceso sino como tres formas diferentes de interacción entre los educandos, su historia y el patrimonio cultural.

En esta propuesta se pretende mostrar esta analogía aplicada a un proyecto generado para lograr la apropiación del patrimonio cultural por parte de niños y adolescentes de un poblado de Guanajuato, San Miguel de Ixtla[136] , donde se ha aplicado esta metodología buscando una transformación efectiva y crítica de la forma en que ellos se relacionan con su patrimonio cultural, es decir, que de ser espectadores puedan transformarse en conservadores.

Para lograr esto, es indispensable transformar el pensamiento de los niños y adolescentes a quienes se dirige el proyecto, para luego conducir al desarrollo de nuevas formas de pensar, percibir el arte, sentir y actuar, en la conducción de indagación continua y rigor intelectual. Esta ponencia se inicia con una breve referencia teórica que sustenta el planteamiento, para seguir al análisis de cada una de las tres etapas, consistentes en la resignificación de lo cotidiano, la construcción de significados, y la apropiación y creación de vínculos entre los educandos y su patrimonio cultural. Se finaliza con la evaluación de sus resultados, y en cada etapa se presenta el ejercicio aplicado a la comunidad señalada.

De esta forma, se presenta la triada peirceana como sustento de propuestas educativas aplicadas a la apreciación artística, a la creación, y encaminadas a generar conciencia crítica en los educandos, independientemente de su edad, lo cual resulta deseable para lograr la revaloración del patrimonio cultural y la apropiación del mismo por las futuras generaciones que lo tendrán como herencia y a resguardo, de tal manera que se logre su conservación efectiva y duradera.

El pensamiento reflexivo y abductivo en Peirce

Al trabajar con el pensamiento de Peirce es indispensable entender las tres categorías que componen su triada sígnica y que tienen implicaciones sobre la lógica y la significación. Esta visión tríadica reformula las proposiciones al tiempo que configura los vínculos de la lógica con la percepción y la sensación, generando una modificación en la forma que entendemos la cognición[137.] La semiótica es entonces "un régimen de pensamiento" polisémico e interdisciplinar.

Peirce, al analizar el pensamiento reflexivo, define y propone la abducción como una forma creativa que se vincula con el proceso de experimentación; partiendo del método científico y de la lógica, establece una vinculación con la deducción y la inducción, pero se manifiesta y desarrolla de forma independiente.

Para Pierce *"…la deducción prueba que algo debe comportarse de forma determinada; la inducción que algo se comporta fácticamente así, y la abducción que presumiblemente algo se comporta así… ".* [138]

La deducción explica la hipótesis y refiere las consecuencias frente a condiciones particulares; la inducción es señalada como la parte descriptiva de la ciencia, en la cual se amalgaman los conocimientos previos en la material con la generación de una metodología que confronte y/o compruebe la hipótesis.

Finalmente, la abducción es la parte explicativa, en la cual se proponen hipótesis. Al sumar inducción y abducción resulta lo que denomina "inferencia ampliativa al razonamiento", donde existe la creación permanente de un método para descubrir e inventar, con la proposición permanente de hipótesis, las cuales se van proponiendo con base en diferentes supuestos, los cuales al corroborarse pueden ser descartados. [139]

La abducción en Peirce está presente en muchos de sus escritos, en analogía a la hipótesis, retroducción, presunción e inducción cualitativa, siendo que en todos los casos fungía como la inferencia de una hipótesis que explicaba un supuesto, y la forma de descubrir tal hipótesis. [140]

Así, la abducción refleja un detonante creativo, que permite cuestionarse sobre cómo aprender y qué aprender, haciendo que el educando mismo se cuestione sobre el objeto a analizar, de forma que haya una verdadera aprehensión luego de dar respuesta a las cuestiones que se vayan planteando en su experimentación.

Peirce expone la concepción de ideas en tres momentos; se inician con una sensación, la cual es seguida del reconocimiento y generación de la idea con base en la cotidianidad del que lo experimenta; es una secuencia: sensación, experiencia, hábitos.

Así, en tanto que deducción e inducción refieren formas estables de conocimiento, la abducción es incierta y acepta presunciones. La abducción permite establecer nuevas hipótesis, es entonces la parte creativa del proceso del conocimiento. [141] Con base en la definición de estas tres formas de razonamiento, Peirce establece diferencias entre ellas en función de su papel inferencial en los procesos científicos. [142]

La abducción, sin embargo, enfrenta la dificultad de no poder establecerse de una forma unitaria, pues se aplica a una gran variedad de campos de trabajo, en cada uno de ellos toma matices y rutas diferentes. La abducción permite crear hipótesis al infinito, sin limitantes, estimulando la creatividad del que investiga, haciendo posibles todas las formas imaginables de proposición. Mientras la deducción y la inducción se rigen por reglas estrictas y son claras en sus resultados a priori, la abducción admite ampliar las respuestas y las posibilidades de exploración.[143]La abducción se nutre de los conocimientos previos de cualquier naturaleza con atención particular al área de análisis e indagación. A mayor cantidad de experiencias y capital cognitivo de un individuo mayores posibilidades de enunciar hipótesis creativas, las cuales siguen ciertas reglas, que limitan su enunciación al infinito. [144]

En este desarrollo de la capacidad de pensamiento crítico y reflexivo es más funcional un método que privilegie la experiencia como detonante para la resignificación del mundo, en lugar de la resignificación y decodificación de ideas inducida por un agente conductor[145] : así el educando logrará la aprehensión del conocimiento logrado de la experimentación por responder a las cuestiones que el objeto de estudio le plantea, y por las acciones realizadas para entenderlo, en tanto que cuando recibe el conocimiento de forma pasiva sólo es escucha y no partícipe de este proceso cognitivo.

Al experimentar, el educando o receptor, conserva en la memoria las cuestiones que hizo al objeto de estudio y al proceso de aprendizaje sugerido, las acciones para dar solución a éstas y todo el proceso de experimentación y los resultantes que arrojó, así como las conclusiones obtenidas en una exposición de resultados, en equipo o grupo.

Peirce utiliza la transformación de las ideas cotidianas en hipótesis, las cuales se someterán a comprobación, con pruebas inductivas y procesos que determinen su evolución y consecuencia–deducción-, para después provocar una vez más nuevas interpretaciones, lo cual refiere como un proceso educativo creativo, crítico y abductivo. [146]

Parea Peirce, es indispensable crear, sentir e interactuar, para que exista fijación de hábitos de pensar. Los procedimientos empleados para fijar estos hábitos de pensamiento son cuatro: la tenacidad, consistente en la repetición de un pensamiento hasta crear un hábito; la imposición, donde no hay opción ajena a la expresada por el que ejerce el poder; método a priori, donde hay libre expresión de las opiniones, aunque se preservan límites definidos por el espacio común; y la experimentación, que tiene una fuerte carga positivista por su búsqueda de la verdad[147].

Esta faceta positivista en Peirce obedece a su extracción lógica – filosófica, ubicada en un momento de florecimiento del positivismo y de la necesidad de construir verdades absolutas, comprobables y metódicas. A pesar de esto, plantea la posibilidad de la construcción creativa de nuevas propuestas y significados, en una metodología escasamente definida, y apenas limitada.

La creatividad es vista por Peirce como una posibilidad del ser humano para continuar su evolución, es resultado de la experiencia del individuo, la cual le brindará los elementos para crear algo inteligible e innovador. Esta experiencia es ajena a la reflexión y se manifiesta en cualquier circunstancia de forma espontánea, y es el origen del conocimiento y de la creatividad. Así, la creatividad resulta del razonamiento lógico, que es en sí mismo abductivo, es autocontrolado, lógico, aunque un poco irreflexivo y espontáneo. [148]

Una educación creativa es por tanto abductiva, no limitada al campo cognitivo, sino también integral; esto es, generar actitudes por medio de la experiencia, motivar la sociabilidad, la afectividad, el desarrollo del carácter y de la creatividad, y aún de la corporalidad y espiritualidad del educando. Por todo esto, es indispensable la inclusión de conductas, sentimientos, emociones, ética y valores, además de su carácter cognitivo y creativo, que abarcará por igual la formación estética, tanto en su faceta expresiva como en la apreciativa. De esta forma, en Peirce encontramos un modelo aplicable a la formación educativa, la cual debiera considerar la formación de hábitos que favorezcan el raciocinio, cuando en éste incluimos la factibilidad de interacción de diferentes puntos de vista y el ser creativo. [149]

Así, se plantea la posibilidad de un esquema integral de formación del educando, tanto en lo racional, objeto del acercamiento al sistema educativo, como en lo creativo, artístico, social, afectivo, y aún en lo espiritual y corporal.

Revaloración del Patrimonio Cultural por pensamiento reflexivo y abductivo

Cuando se pretende desarrollar un proyecto de revaloración del patrimonio cultural en comunidades que tienen vestigios materiales e inmateriales a su resguardo, se enfrenta el desconocimiento y la desvinculación entre los educandos y los vestigios. Este distanciamiento resulta de olvido y abandono, y es necesario resignificar al patrimonio cultural para crear vínculos que permitan que en un futuro se logre que esos niños y adolescentes sean quienes conserven su patrimonio.

"…La memoria difícilmente se puede inscribir en el orden de la certidumbre o en el orden de la voluntad, por el contrario: pertenece casi en su totalidad al orden de la incertidumbre y al orden de lo involuntario. No es el objeto en sí lo que sucia el recuerdo, sino lo que significa el objeto para el sujeto…"

"…El juego de la memoria [señala Mier (sic.)] se edifica sobre el proceso de destrucción, substitución, extinción de los signos: la memoria es sucesión de afectos y conciencias –significación (sic.)– de esas afecciones y sus signos. Es ese despliegue complejo de los signos en la conciencia, en configuraciones de duración incierta, abierta a la irrupción de sensaciones imprevistas y ajenas a la propia voluntad, lo que configura la experiencia…"

Cuando el sistema educativo omite o deja un papel mínimo a la conservación, se debe transformar la forma en que los educandos acceden a la historia, y utilizar a ésta como un recurso de acercamiento y resignificación de los vestigios materiales, para lo cual es necesario remitirnos a la argumentación abductiva como parte final de un proceso deductivo e inductivo.

Esto es crear experiencias que vinculen a los educandos con los inmuebles, iniciando con su ubicación espacio – temporal mediante la historia, y luego realizar ejercicios donde experimenten a priori sobre los deterioros de los inmuebles, para que en un tercer momento se realice un acceso a ellos.

Así planteamos tres momentos; un primero donde se establece la historicidad de los mismos, un segundo relativo a conservación preventiva, y un tercero sobre contacto y resignificación de los bienes. En estos tres momentos encontramos una triada que permite la analogía con la primeridad, segundidad y terceridad en Peirce, sin embargo, son tres formas de conocer que podrían presentarse independientes entre sí, que ligadas a un proceso cognitivo pueden ofrecer una mejor comprensión y vinculación con el patrimonio cultural.

En este trabajo se analiza la experiencia obtenida en una aplicación de esta técnica, en las capillas familiares de San Miguel de Ixtla, Guanajuato, conduciéndola a un modelo cercano a Peirce donde se destacan tres momentos diferentes para aprender, donde el cumulo de conocimientos permite el mejor desarrollo de la fase siguiente.

Estas tres etapas se dividen en fases cognitivas, y en cada una de ellas se explica la parte general, para posteriormente realizar una especificación conforme al ejemplo referido.

En la primera etapa se plantea una forma de acercamiento al conocimiento apegada a la enseñanza tradicional en las aulas, aunque se complementa con actividades lúdicas que impiden la dispersión del educando. Este primer momento es cercano a la técnica deductiva, la cual busca la resignificación del educando a través de un método pasivo, donde hay un emisor y un

y un receptor. A pesar de que Peirce desestima esta fase, se ha considerado como necesaria debido a que en ella se ofrece a los educandos la información sobre la cual se realizarán análisis posteriores.

En una segunda etapa se emplea un modelo esencialmente inductivo, donde la abducción se manifiesta como necesaria, pues se ofrece a los educandos la oportunidad de interactuar con herramientas de didáctica de la historia encaminadas a fijar ciertos datos y resignificar el patrimonio cultural, para lo cual el niño cuestiona a las fuentes, a las herramientas didácticas y a todos los que están en su entorno.

Esta fase se promueve como inmediata y posterior a la primera, y en ella el infante interactúa con restauradores, historiadores, profesores y adultos del poblado. Se incluyen algunos ejercicios de uso de brújula y mapas, empleo de telescopio, investigación al microscopio de pigmentos y diferentes muestras con deterioros. Todo esto busca que el educando se plantee cuestiones sobre el patrimonio cultural y los agentes que lo afectan, así como su papel en la historia del sitio.

Finalmente, se procede a la fase final, donde el educando accede al patrimonio cultural, teniendo contacto e interacción con él mediante su conocimiento o reconocimiento, análisis y revaloración, interpretación libre y conducida para una resignificación, comprensión del estado de conservación y de sus necesidades, involucramiento en tales acciones y manifestación.

Para ejemplificar el desarrollo de esta propuesta se presenta un modelo que está en uso; esta propuesta, particularizada, se ha sumado a diferentes acciones de conservación integral y restauración que se realizan como parte de proyectos de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH. Para este trabajo se citan datos relativos al Proyecto Integral de Conservación y Restauración de las Capillas Familiares de San Miguel de Ixtla, Guanajuato, coordinados por las restauradoras Norma C. Peña Peláez y Renata Schneider Glantz.

Se ha seleccionado el trabajo realizado con la comunidad de Ixtla por ser el primer modelo elaborado y aplicado, el cual ha servido como guía en la propuesta y rediseñado de la misma con base en las experiencias logradas en el sitio. Los trabajos en esta comunidad iniciaron en 2007, y el proyecto se planteó para un mínimo de seis años, de los cuales se está por realizar la tercera temporada, para la cual se plantea un apego más puntual a Peirce, siendo que el modelo abductivo ha estado presente desde la primera etapa de aplicación del proyecto aunque no se ha manifestado teóricamente como tal . [152]

1ª fase cognitiva

En un primer momento se pretende lograr una visión general en los educandos sobre su historia, situando el acontecer del poblado en un contexto mundial, desde el modelo del sistema mundo de Wallerstein, donde no hay posibilidad de que haya hechos aislados en la historia mundial, pues la interrelación de los países provoca una interdependencia, de forma tal que las acciones de unos afectan a otros y estos a otros más, en una cadena.

Esta etapa pretende un "dar a conocer", o en su caso "revisar lo conocido, situarlo como el centro de interés y complementarlo"; asimismo, esta fase corresponde al primer contacto real con el pasado, momento en que los bienes culturales muebles e inmuebles fueron creados, siendo necesario remitirnos a su origen para lograr una resignificación positiva de los mismos entre los educandos.

Así, esta fase consiste en la "resignificación de lo cotidiano", pues en la propuesta se plantea como opción para sitios donde hay vestigios materiales a resguardo de la población, la cual estará en contacto permanente con ellos, se hace necesario que dejen de verlos como un paisaje de lo cotidiano y adquieran un valor especial, en una etapa de resignificación.

Los supuestos educativos que sostienen esta fase serían el Conocer y/o Reconocer, pues es evidente que aún en los sitios cercanos a un vestigio cultural material es posible que haya pasado desapercibido por sus vecinos más cercanos, o bien que deliberadamente haya sido omitido o no conocido, por mitos o leyendas locales.

Es frecuente que algunos sitios con vestigios prehispánicos y pinturas rupestres sean vistos por la comunidad como sitios donde ocurren eventos sobrenaturales, muchas veces respetados y venerados, y paralelamente temidos y excluidos por relacionarlos con "el diablo", en una continuidad de la resignificación de los mismos a raíz del proceso cristianizante del virreinato.

Para esta etapa se plantea una sesión similar a la educación tradicional en aulas, donde se presenta un tema y el expositor puede hacer interactuar a los educandos con preguntas; es decir que se retoma un modelo básico de educación, con un emisor y varios receptores, sin embargo, se acompaña de algunas herramientas didácticas, manipuladas al frente de un auditorio o aula los educandos sólo observan y reciben los datos.

Los temas a revisar en esta fase comprenden la historia del sitio en contexto regional, nacional y global, aunque de forma general; los aspectos más importantes de la conservación del Patrimonio Cultural a que se tiene acceso directo; definiciones de cultura y patrimonio que serán empleadas; y aspectos relativos a los inmuebles o bienes culturales muebles a vincular con los educandos. Cuando las comunidades tienen vivas algunas tradiciones, éstas son resaltadas en su carácter de bienes culturales inmateriales, las cuales deben ser conservadas, y para ello deben ser resignificadas y apropiadas por parte de los educandos.

En el caso de Ixtla, en esta etapa se revisa la historia del sitio en contexto con la del Bajío, destacando algunos aspectos de la historia del Virreinato de la Nueva España y del resto del mundo. Se muestra a los educandos una serie de mapas, esquemas y líneas del tiempo, algunos videos y otros recursos para acompañar la explicación general, alternando con preguntas sobre algunos datos que pudieran conocer, según su edad y curso escolar.

Para el desarrollo de esta fase se privilegia el trabajo en equipos, que favorece la sociabilidad y afectividad de los participantes; esto se refuerza con canciones y algunos juegos de interacción y desfogue, que permiten recuperar la liberación de la energía excesiva de los infantes, para lograr su atención al final de ellas.

En materia de conservación se explica que significa conservar, restaurar, cultura, patrimonio cultural, y otras palabras a emplear durante el desarrollo de esta propuesta de didáctica de la historia. Asimismo, se establecen las normas generales para la conservación de los bienes muebles o inmuebles.

Finalmente, acompañado de algunos libros objeto que representan las capillas familiares del sitio, en la forma en que pudieron ser vistas en diferentes momentos, se sitúa a estos bienes culturales como el centro de la propuesta didáctica.

En esta fase, como se ha visto, hay un proceso muy cercano a la deducción, que parte del conocimiento de lo general para llegar a lo particular, es decir de lo global a Ixtla; asimismo, como lo refiere Peirce, es previsible el resultado, pues los educandos seguirán las charlas y responderán a las cuestiones históricas de acuerdo al nivel escolar que cursen; sin embargo, conforme han pasado

las temporadas de trabajo, la aprehensión de los hechos históricos en la región y sus personajes son parte del conocimiento general de todos los alumnos de las escuelas de educación básica del lugar, lo cual demuestra que la resignificación a ultranza es efectiva cuando hay un proceso de repetición, lo cual Peirce señala como formación de hábitos.

En esta primera fase, se explica un panorama general y se refuerza el conocimiento previo de los educandos, buscando en todo momento que identifiquen y se apropien de las ideas generales presentadas, las cuales serán reforzadas en momentos posteriores. Esta etapa es breve, y solo sirve como introducción para propiciar un conocimiento más efectivo de la historia, de la conservación del patrimonio cultural y de la apropiación y resignificación del mismo.

2ª fase cognitiva

Concluida la primera fase de trabajo, se procede a un proceso dirigido, donde el contacto de los educandos con las herramientas didácticas permitirá una mejor comprensión de los hechos planteados en la fase previa. En este segundo momento de la aplicación de la dinámica se considera la experimentación, no desde un modelo correspondiente a las ciencias duras, sino relativo a la formación creativa, a la preparación artística y el relativo a disciplinas de la memoria, la resignificación y la conservación.

El modelo manejado promueve el autoaprendizaje y/o la resignificación, es decir, una construcción de significados. En esta fase, aún no hay contacto directo con los bienes culturales muebles o inmuebles, sin embargo hay una vinculación con los mismos, con las acciones de conservación y con la historia por medio de herramientas didácticas.

En esta fase se permite a los educandos el trabajo por equipos en áreas establecidas, sin embargo no se impone un orden estricto, lo cual ofrece cierta libertad de acción que se ve estimulada por la experimentación y respuesta a cuestiones que cada educando se plantea. Asimismo, se promueve la interacción de los infantes y de los profesores, con las diferentes herramientas didácticas generadas, las cuales pretenden el acercamiento necesario con agentes que permitirán la comprensión de la historia y la asimilación de las diferentes metodologías y recursos que se cuentan para conservar el patrimonio cultural en cuestión, y en cuales se pueden involucrar ellos y sus familiares.

Los mapas históricos permiten conocer los límites territoriales durante diferentes momentos de la historia; asimismo, ofrecen la oportunidad de apreciar los avances de los grupos militares, rebeldes, entre otros.

Las líneas del tiempo permiten analizar la evolución de procesos en forma cronológica –diacronía- y en paralelismo a otros sucesos en otros sitios y con otros protagonistas –sincronía-, acercando al educando al proceso espacio – temporal, conceptos difíciles de comprender y visualizar por los educandos de los diferentes niveles del sistema de educación.

Al lograr la identificación de los sucesos en un marco espacio – temporal contextual se ha logrado "pensar históricamente", preocupación esencial de los histodidáctas, lo cual es posible mediante el proceso inductivo abductivo que propone Peirce en diferentes escritos, donde lo destaca como recurso para la libre resignificación, dentro de un marco delimitado.

A estas herramientas se suman los libros objeto que permiten a los niños y adolescentes imaginar como pudo haberse visto algo en diferentes momentos de la historia, así pueden valorar el paso del tiempo y el resultado de diferentes acontecimientos sobre un mismo espacio. En este modelo es posible pedirles que dibujen el presente y aún el futuro, de forma que se comienzan a involucrar en el devenir analizado.

Las fotos y copias de códices, documentos fundacionales y otros, son herramientas que ofrecen a los educandos la posibilidad de acercarse aún más a la historia y a la conservación de los inmuebles, así como el empleo de microscopios, telescopios, brújulas, mapas de gran tamaño, entre otros.

Igualmente, es posible conocer y usar diferentes pigmentos y colorantes de origen natural, que encuentran en su ambiente cotidiano, además de crear con ellos una obra que pueden exponer después. Pintar con las manos es otra experiencia interesante, que permite la creatividad y el acercamiento a aspectos propios de su identidad.

En sitios con pinturas rupestres, petroglifos o representaciones prehispánicas, es posible acercar a los educandos a ciertas decodificaciones existentes, sean de iconografía, epigrafía o interpretación semiótica, las cuales les permitirán comprender mejor lo representado, creando vínculos entre el patrimonio y ellos, que serán las futuras generaciones que lo tendrán a resguardo.

En esta fase se promueve la experimentación por medio del cuestionamiento constante ¿Qué pasaría con A si B, C, D. . .?, probando las posibilidades y creando tantas opciones como sean posibles. La forma de dar respuesta a ellos se encontrará en las herramientas mismas y en los asesores de las dinámicas planteadas, dónde participan profesores, adultos del poblado, jóvenes involucrados en el proyecto, restauradores, historiadores, y otros humanistas involucrados en los proyectos.

En este momento hay una interacción entre un proceso inductivo y uno abductivo, pues se motiva la generación de hipótesis al infinito, además de experimentar y obtener resultantes vinculadas al tema en análisis.

Las ventajas de la abducción en Peirce es que el educando suma su conocimiento previo a un ambiente, donde se acercan a él diferentes herramientas didácticas, para que mediante la experimentación libre dentro del marco planteado el receptor se plantee las cuestiones que necesite resolver para la adecuada comprensión, aprendizaje y aprehensión de los hechos y conceptos manejados, contando con la asesoría necesaria para buscar esas respuestas en conclusiones que resulten de un proceso cognitivo experimental generado por él mismo en respuesta a las interrogantes que se planteó.

El éxito en la aplicación de este modelo radica en un análisis previo de las condiciones, de forma que se puedan ofrecer al educando todos los recursos necesarios para resolver sus dudas en un marco propicio, siendo que existan los materiales necesarios para que se experimente y se generen nuevas hipótesis, con métodos de resolución posibles en otras herramientas presentes.

En el caso de San Miguel de Ixtla se realizan diferentes dinámicas dirigidas, que posteriormente conducen a la interacción con herramientas que pueden resolver las dudas generadas. Por ejemplo, para mostrar los efectos que produce la grasa de las manos sobre la capa pictórica se emplean unas hojas de acetato, que los educandos tocan por todas partes, de forma tal que al intentar ver a través del acetato se evidencia la pérdida de visibilidad, que ellos mismos pueden superponer con los de otros compañeros, ofreciendo una forma de experimentar lo que ocurre con los bienes culturales.

Asimismo, se ha recreado el efecto de los polvos acumulados en las superficies de obras pictóricas de diferente índole, mediante esgrafiados, donde los educandos descubren que aún debajo de dónde ellos no veían nada puede haber un dibujo, el cual se encuentra debajo de una capa negra que lo oculta. Cuando se quita la capa negra la imagen se presenta, mostrando que se debe conservar aún aquello donde no se ve nada, pues no se sabe si en realidad no hay algo debajo; asimismo se experimenta que al retirar la delgada capa negra es posible llevarse el color debajo de ella, mostrando el porqué es un trabajo que sólo deben realizar los especialistas, es decir los restauradores, quienes tienen técnicas particulares que permiten retirar la capa exterior sin dañar la inferior.

Estos ejercicios han sido muy efectivos, porque permiten al educando experimentar sobre aspectos que regularmente se presentan como intangibles y por tanto no son comprendidos, ni siquiera por adultos y aún personas cercanas al patrimonio cultural, sin embargo, los infantes los tienen a su alcance y pueden manipularlos todo lo que deseen, pues ellos conservan los acetatos y los esgrafiados, de forma tal que pueden reforzar las ideas. Asimismo, la experimentación genera nuevas dudas, conduciendo a una mejor comprensión y aprehensión de los aspectos que se pretenden fijar en su memoria, y se obtiene una resignificación positiva del patrimonio cultural. También pone en contacto a los infantes con todas las herramientas antes señaladas, además de modelos de las capillas, imágenes de la pintura mural e interpretaciones realizadas a éstas.

En estas representaciones de las capillas se evidencian aspectos que han quedado en la memoria de los infantes, tales como que una niña de segundo de kinder dibuje una capilla con una capa blanca, explicando que es la cal que necesita para no caerse, porque en momentos previos interactúo con los trabajadores del proyecto que comentaron sobre el proceso, dónde esta pequeña dijo: "poniéndoles cemento donde se rompen" y le dijeron que el cemento jala la pintura original y se hizo un modelo para ejemplificarlo, donde ella comprobó la dureza, quedando en su imaginario la importancia de no usar cemento en la restauración, sino cal.

3ª fase cognitiva

Finalmente, se realiza una visita a las capillas, o bien se da un rally por ellas, según la edad de los niños o adolescentes. En esta fase hay un contacto con los bienes culturales muebles o inmuebles, y en su caso con los inmateriales. En esta etapa se da un proceso de aprehensión del conocimiento antes recibido y lo que van a experimentar. En este contacto se presenta una forma de aplicar lo aprendido y revalorarlo, además de revalorar efectivamente los bienes muebles o inmuebles. Esta tercera fase pretende la resignificación de los bienes culturales, además de crear vínculos entre el patrimonio en cuestión y los niños y adolescentes.

Una vez llegando frente al bien mueble o inmueble se busca que sea visto y respetado –siguiendo las normas de conservación–, para intentar comprenderlo conforme a lo revisado previamente, y tal vez reproducir alguna representación presente en el mismo que sea significativa para el educando. Es importante que haya libertad en el contacto con estos bienes culturales, al tiempo que se ofrezca la resolución de las dudas que surjan en la visita. Es deseable pedir a los niños y adolescentes que revisen las condiciones en que se encuentra el inmueble o los bienes muebles, de forma que se involucren en su protección, para esto se puede solicitar la elaboración de carteles que permitan la protección de éstos.

En el caso de Ixtla, se realiza visita guiada con los más pequeños, rally dirigido para los niños más grandes, y rally libre para los mayores.

Durante esta actividad se busca que en las capillas estén presentes restauradores, historiador, miembros del Comité de Capillas y del equipo de restauración –integrado por habitantes del poblado- para que puedan resolver las dudas generadas sobre los inmuebles, sus pinturas murales, los procesos de conservación y restauración, los deterioros, o cualquier otra que surja entre los educandos que los visitan.

En esta etapa hay un contacto pleno con las capillas, reinterpretación por parte de ellos, y una resignificación de los inmuebles, la cual se extiende a sus familias mediante una serie de actividades a realizar incluidas en sus cuadernos de trabajo, donde se sugiere solicitar ayuda para resolver algunas cuestiones, recuperando las memorias de sus padres, abuelos y otros familiares.

En esta etapa tenemos un modelo inductivo abductivo, ya que es difícil lograr separar la abducción dónde se plantean interrogantes con un método inductivo que permita resolverlas; sin embargo es evidente el predominio del proceso abductivo, ya que es el momento de poner en práctica lo revisado y aprendido, permitiendo que niños y adolescentes resignifiquen su patrimonio y tengan un acercamiento efectivo y libre al mismo, lo cual ofrece el momento preciso para crear nuevas hipótesis y cuestionarse sobre diferentes posibilidades.

La visita a los inmuebles es una primera forma de evaluación, puesto que enfrenta al educando con el objeto de estudio, en las dos temporadas de trabajo no se ha presentado ningún caso que ponga en riesgo el patrimonio cultural, lo cual refiere un acierto sobre la metodología empleada.

Cabe señalar, que este modelo se ha aplicado también a bienes inmateriales, en comunidades donde se preservan tradiciones y diferentes manifestaciones que pasan de generación a generación por medio de la oralidad. En estos casos se siguen los mismos pasos en preparación que para un festejo del poblado, o bien en el acercamiento a una práctica tradicional, tales como los oficios y la elaboración de artesanías.

En todos los casos es posible acompañar estas facetas con cuadernos de trabajo que permiten el desarrollo de un conocimiento inductivo – abductivo que se prolonga durante todo el año, y se extiende a todos los habitantes del poblado, haciéndoles partícipes de la propuesta, ya que los niños y adolescentes que han resignificado su patrimonio cultural sirven de agentes para repetir las experiencias vividas con todas las personas con quienes coexisten.

Conclusión

Como conclusión tenemos que el modelo de abducción vinculado a un sistema cognitivo encaminado al desarrollo de la creatividad de los educandos resulta muy efectivo cuando se aplica para lograr la resignificación de la historia y del patrimonio cultural.

Aunque dirigir estos proyectos a niños y jóvenes obedece a que son el grupo más estable en el poblado -y aún quienes aún no inician su proceso de migraciones intermitentes a los Estados Unidos de América o a las grandes ciudades que ofrecen otras oportunidades para apoyar la economía familiar, y los que recibirán el patrimonio a resguardo como futuras generaciones-, asegura una conservación a largo plazo de los bienes culturales, ya que si hay una resignificación positiva se crearán vínculos que ofrecerán tres generaciones de conservación – la de ellos, la de sus hijos y la de sus nietos.

Este modelo se ha ejemplificado con el trabajo en una comunidad con bienes inmuebles de los siglos XVII y XVIII, pero es posible aplicarse en todo tipo de comunidades que tienen cerca y/o a resguardo un bien cultural, entendiendo por éste a cualquier manifestación mueble, inmueble o inmaterial – patrimonio cultural tangible e intangible –, sin importar su naturaleza.

La cultura se encuentra en constante modificación, porque es un producto vivo de la vida en sociedad de los seres humanos, y como tal puede destruirse o recuperarse en cualquier momento. Como conservadores pretendemos la resignificación positiva del patrimonio cultural para que se logre su preservación, aunque sea con las modificaciones necesarias para la apropiación del mismo.

Una educación que privilegie el desarrollo de la creatividad, del carácter, de la afectividad y la sociabilidad, y aún de la espiritualidad y la corporalidad, logrará seres humanos mejor desarrollados, capaces de enfrentar el futuro, revalorando su pasado y su presente para la construcción de lo que vendrá; ajenos a las influencias enajenantes e independientes.

Así, el proceso abductivo de Peirce puede favorecer el crecimiento y enriquecimiento cultural del ser humano, porque no se circunscribe a los menores, y ofrecerá las mejores oportunidades para explotar al máximo las capacidades de los educandos. Poner este sistema y las capacidades desarrolladas al servicio de la conservación del patrimonio cultural ofrece la oportunidad de una conservación duradera, donde la resignificación y apropiación de éste sean la clave de su preservación en condiciones idóneas al bien del que se trate.

El reto es no ceder nuestra capacidad de crear e imaginar, ni el potencial de plantear posibles hipótesis que podemos intentar corroborar, en el entendido que no hay verdades absolutas, sino sesgos de realidad y fragmentos de pasado que debemos conservar y articular en discursos que sean útiles a la construcción y resignificación de identidades colectivas y al mantenimiento de una cultura viva en constante creación y resignificación de su presente y su pasado para la construcción de su futuro.

Este modelo ofrece la oportunidad de estructurar una propuesta encaminada a la resignificación del patrimonio, lo cual es posible en cualquier nivel que se plantee, ya que una vez que los niños, adolescentes, jóvenes o adultos han resignificado positivamente los elementos que conforman su patrimonio cultural, podremos asegurar la preservación de los mismos, con las modificaciones inherentes a una cultura viva.

Peirce destaca la importancia de un método inductivo – abductivo que privilegie los cuestionamientos, creación de hipótesis y desarrollo de metodologías que permitan la resolución de interrogantes, con los métodos adecuados para obtener conclusiones efectivas, el cual debiera preferirse a la técnica tradicional generalmente deductiva.

Sin embargo, no podemos descartar los beneficios de la deducción en la fijación de datos, ideas y hábitos, aunque resulta más significativo en el aprendizaje todo lo obtenido de la experimentación y el contacto con los objetos de estudio.

Con este trabajo se pretende mostrar la efectividad de la triada peirceana y de los procesos de aprendizaje abductivo – inductivo, sin embargo se reconoce que aún falta mucho trabajo en Peirce para obtener de él más recursos y elementos que deben aplicarse, para que conforme a la experiencia podamos dar mayor sustento a sus planteamientos metodológicos. Peirce trabaja sobre el signo, y por consiguiente en la resignificación, sin embargo ha sido omitido del panorama académico de muchos humanistas, y puede ser de gran utilidad en el aprendizaje, en la conservación, en la creación de vínculos con el patrimonio cultural y en la resignificación del mismo. Encuentros como Las jornadas Peirceanas sirven para redimensionar su obra y las implicaciones de su propuesta.

Bibliografía:

Garzón Rodríguez, Carlos, "Evolución e inducción, una justificación de la abducción en el método científico" en Edgar Sandoval (comp.), Semiótica, lógica y conocimiento, homenaje a Charles Sanders Peirce, pról. Raymundo Mier, México: UACM [Colección Reflexiones], 2006, 332 pp., pp.189 – 209.

Ferreiro Pérez, Alejandra, "Procesos educativos y procesos de construcción de hábitos: de la fijación de la creencia al pensamiento abductivo" en Edgar Sandoval (comp.), Semiótica, lógica y conocimiento, homenaje a Charles Sanders Peirce, prol. Raymundo Mier, México: UACM [Colección Reflexiones], 2006, 332 pp., pp.3 – 1 4.

Mier, Raymundo, "Charles S. Peirce: la semiosis y la transfiguración dinámica de la lógica" en Edgar Sandoval (comp.), Semiótica, lógica y conocimiento, homenaje a Charles Sanders Peirce, prol. Raymundo Mier, México: UACM [Colección Reflexiones], 2006, 332 pp., pp.71 – 98.

———, "Tiempo, incertidumbre y afección. Apuntes de las concepciones del tiempo en Ch. S. Peirce" en Ingrid Geist (ed.), La inscripción del tiempo en los textos, Puebla: BUAP [Tópicos del seminario], 2000, pp.133 – 134.
Morado, Raymundo, "Relaciones no – monotónicas en teorías sobre la abducción" en Edgar Sandoval (comp.), Semiótica, lógica y conocimiento, homenaje a Charles Sanders Peirce, prol. Raymundo Mier, México: UACM [Colección Reflexiones], 2006, 332 pp., pp.99 – 120.

Sandoval, Edgar, "Semiótica de los sentidos: Aproximaciones a la afección" en Edgar Sandoval (comp.), Semiótica, lógica y conocimiento, homenaje a Charles Sanders Peirce, prol. Raymundo Mier, México: UACM [Colección Reflexiones], 2006, 332 pp., pp. 267 – 292.

Fuentes periódicas e informáticas:

Barrena, Sara, "Charles S. Peirce: Razón creativa y educación" en Utopía y Praxis Latinoamericana, N° 40, 2008, pp. 11 – 38, disponible en http://www.unav.es/gep/BarrenaUtopia.html, fecha de consulta: marzo 14, 2009.

Hoffmann, Michael, Hay una "lógica" de la abducción?, Alemania: Universidad de Bielefeld, disponible en http://www.unav.es/gep/AN/Hoffmann.html, fecha de consulta: 14 marzo 2009, 15 pp.

Santaella, Lúcia, La evolución de los tres tipos de argumento: abducción, inducción y deducción, Brasil: Universidad Católica de Sao Paulo, disponible en http://www.unav.es/gep/AN/Santaella.html, fecha de consulta: 14 marzo 2009, 12 pp.

Notas:

[36] San Miguel de Ixtla es un poblado donde se llegaron a construir alrededor de 80 capillas familiares como producto del proceso cristianizante. En la actualidad son pocos los inmuebles que se preservan en condiciones óptimas o de conservación mínima, pues muchas capillas han sido destruidas por el paso del tiempo, el olvido o el paso de la Guerra Cristera por la zona. El poblado, asimismo, enfrenta problemas económicos que conducen a sus habitantes a migrar a algunas ciudades en México

o principalmente a los Estados Unidos de América, siendo que los vínculos con su pasado y su patrimonio cultural se pierden paulatinamente. Ante el interés de sus habitantes y con el apoyo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH, se ha desarrollado un proyecto encaminado a la conservación y restauración de los inmuebles.

[137] Raymundo Mier, "Charles S. Peirce: la semiosis y la transfiguración dinámica de la lógica" en Sandoval, Semiótica, lógica y conocimiento, homenaje a Charles Sanders Peirce, México: UACM, 2006, pp. 84, 87, 97, 98.

[138] Alejandra Ferreiro Pérez, "Procesos educativos y procesos de construcción de hábitos: de la fijación de la creencia al pensamiento abductivo" en Sandoval, Semiótica, lógica y conocimiento, homenaje a Charles Sanders Peirce, México: UACM, 2006, p.323.

[139] Raymundo Morado, "Relaciones no – monotónicas en teorías sobre la abducción" en Sandoval, Semiótica, lógica y conocimiento, homenaje a Charles Sanders Peirce, México: UACM, 2006, pp. 100 – 101.

[140] Morado, op.cit., p. 100.

[141] Ferreiro, op.cit., pp. 314, 323, 324.

[142] Cfr. Michael Hoffmann, Hay una "lógica" de la abducción?, Alemania: Universidad de Bielefeld, en http://www.unav.es/gep/AN/Hoffmann.html, consulta: marzo 14, 2009, pp.1, 4.

[143] Carlos Garzón Rodríguez, "Evolución e inducción, una justificación de la abducción en el método científico" en Sandoval, Semiótica, lógica y conocimiento, homenaje a Charles Sanders Peirce, México: UACM, 2006, pp. 189 – 191.

[144] Garzón, op.cit., pp. 197 – 200.

[145] Ferreiro, op.cit., pp.324 – 325.

[146] Íbidem., p.325.

[147] Íbidem., pp.318–320.

[148] Sara Barrena, "Charles S. Peirce: Razón creativa y educación" en Utopía y Praxis Latinoamericana, N° 40, 2008, pp. 11 – 38, en http://www.unav.es/gep/BarrenaUtopia.html, consulta: 14 marzo 09

[149] Barrena, op.cit.

[150] SANDOVAL, Edgar, "Semiótica de los sentidos: Aproximaciones a la afección" en Sandoval, Semiótica, lógica y conocimiento, homenaje a Charles Sanders Peirce, México: UACM, 2006, p.277.

[151] Cfr. Sandoval, op.cit., p.277. [Raymundo Mier, "Tiempo, incertidumbre y afección. Apuntes de las concepciones del tiempo en Ch. S. Peirce" en Geist, La inscripción del tiempo en los textos, Puebla: BUAP, 2000, p. 136.]

[152] El proyecto lleva dos temporadas de aplicación, la primera en mayo de 2007, y la segunda en junio de 2008. En ambas se han realizado algunas modificaciones de su propuesta inicial, siendo necesarias algunas modificaciones para la presente temporada, optando por ocupar el modelo abductivo de Peirce aplicado a la educación informal. En la propuesta inicial no se consideraba una modelo teórico cercano a Peirce, sin embargo se partía del constructivismo y la resignificación activa del patrimonio cultural empleando la inducción y la abducción de éste; sin embargo, las circunstancias condujeron a que se desarrollara en una forma como la que se plantea, misma que se repitió empíricamente para la segunda temporada con mejores resultados procedentes de una planeación más precisa. Finalmente, se plantea de forma más estructurada con base en Peirce, estableciendo ciertos factores que pretenden un mayor alcance entre los educandos. Para el ejercicio de esta propuesta se ha contado con todo el apoyo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH, a través del Proyecto Integral de Conservación y Restauración de las Capillas Familiares de San Miguel de Ixtla, Guanajuato, y con el respaldo absoluto de la coordinadora del proyecto, la restauradora Renata Schneider Glantz, y la responsable del proyecto y coordinadora de las temporadas 2006 – 2009, la restauradora Norma C. Peña Peláez.

Lacan, lector de Peirce

Rosario Herrera Guido
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

1. Preámbulo

En este trabajo pretendo mostrar que el psicoanalista y pensador francés Jacques Lacan, como lector del filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce, muestra en sus conceptos correspondencias notables como: 1) el signo; 2) el "sujeto representado por el significante"; 3) "el inconsciente estructurado como un lenguaje"; 4) la significación como un proceso en el que un signo remite a otro signo; 5) el significado se produce como efecto de la detención del deslizamiento del significante y 6) la inscripción del objeto como falta, que produce la inconsistencia del Orden Simbólico.

A manera de introducción es necesario recorrer las teorías del signo de Peirce y Lacan, discursos que marcaron la semiótica del siglo XX. Porque de la noción de signo parte el postulado principal de Lacan: "el inconsciente está estructurado como un lenguaje", así como los registros Imaginario, Simbólico y Simbólico, que permiten apreciar a Lacan, como lector de Peirce.

Como Ferdinand de Saussure está demasiado presente desde los Escritos y la enseñanza de Lacan, sólo tocaré su relación cuando sea estrictamente necesario. En cambio, en función del tema de esta ponencia, priorizaré las correspondencias entre Lacan y Peirce.

2. Charles Sanders Peirce

En medio del positivismo triunfante, Peirce concibe la ciencia, la verdad y el sujeto, contra todos los cánones vigentes en su tiempo. En su correspondencia con Lady Welby, Peirce agudiza su crítica al Positivismo, por su arbitraria demarcación entre lo científico y lo no científico, como un obstáculo para la ciencia. Por ello ensancha el universo de la lógica, definiéndola como la disciplina de los símbolos, y la dilata a dimensiones inesperadas: lo icónico y lo indicial. Con lo que expande el universo de la lógica hacia la semiótica. Un desplazamiento que coloca a Peirce como impulsor del giro semiótico.

Peirce dirige otra aguda crítica al Positivismo, al rigor científico y a la verdad concebida como subjetiva y trascendental, en lugar de pública: "La verdad es el acuerdo de una afirmación abstracta con el límite ideal hacia el cual tiende infinitamente la investigación para producir una creencia científica". De aquí que Peirce rechace fundar una ciencia sobre un espíritu de certeza, ya que la base de la racionalidad se funda en que nada es absolutamente cierto, puesto que todo enunciado tiene un margen de error.

Este es el nuevo modelo epistemológico para las ciencias sociales que se rebela en el crepúsculo del siglo XIX, contra el racionalismo iluminista-positivista. Un enfoque al que Carlo Ginsberg designa como "paradigma indiciario", cuyo método no se basa en la sistematización de totalidades sino en la interpretación de los detalles. En el que el indicio toca en algún punto la verdad sin agotarla. Un modelo que comparten Freud y Lacan: el devenir de lo contingente, el indicio como conjetura, pues lo singular y lo aparentemente irracional no pueden ser objeto de una mirada estructurada y estructurante. Como los diversos análisis del cuento La carta Robada de Edgar Allan Poe, Baudelaire, Lacan, Derrida y Barthes, concluyen que mostrar es una manera de ocultar, encubrir es una manera de revelar. Del mismo modo, como muestra Freud, el más claro de los recuerdos suele ser encubridor, así como el olvido es una forma de recordar. Premisas como estas condujeron a Freud al análisis de los sueños, los lapsus, los recuerdos encubridores y otros procesos inconscientes, que parten de la misma visión del mundo.

Mientras Ferdinand de Saussure está preocupado por aislar el lenguaje del sujeto, para convertirlo en objeto de un análisis científico, Peirce quiere saber cómo conoce el sujeto, y Lacan cómo se relaciona el sujeto con la realidad, cómo la registra y las consecuencias estructurales de esta experiencia. Una preocupación común a Lacan y Peirce.

Lacan responde con los registros Imaginario (el yo y sus espejismos), Simbólico (la ley de la cultura y el lenguaje) y Real (lo imposible de decirse todo). Peirce propone las categorías de Primaridad (posibilidad), Secundidad (hecho) y Terceridad (ley). La categoría de Primaridad designa algo tal como es, sin referencia a ninguna otra cosa, y se vincula a las ideas de posibilidad, libertad, indeterminación, comienzo, novedad. La Secundidad considera a algo tal como es pero en relación a otra cosa, una relación diádica que no involucra a una tercera cosa, y se relaciona con la idea de existencia y hecho bruto, como la caída de una piedra, en relación diádica entre la piedra y la tierra. La Terceridad hace posible la ley y la regularidad. Lo indica Peirce:

En su forma genuina, la Terceridad es la relación triádica que existe entre un signo, su objeto y el pensamiento interpretador, que es en sí mismo un signo, considerada dicha relación triádica como modelo de ser de un signo. [156]

Donde El interpretante, como tercero, incorpora una auténtica relación triádica: 1) la relación del primero (representamen) con el segundo (objeto); 2) su propia relación con el segundo (objeto) y 3) la relación entre el primero (representamen) y el segundo (objeto), que es la misma que la del segundo (objeto) con el tercero (interpretante).

3. Jacques Lacan

Lacan comparte con Peirce su pasión por la docencia y su distancia de los regímenes académicos. Lacan profesa una enseñanza crítica, una de cuyas vertientes es epistemológica.

Lacan rechaza el funcionalismo y la noción de comunicación, a partir de una reelaboración de la noción de estructura, significante y significado. Porque para Lacan el mundo del sujeto no se reduce a la comunicación y la significación, ya que la entrada del sujeto en el lenguaje es fundamentalmente a través de la demanda de amor del cachorro humano. Antes bien el orden del significante introduce la no-significación, pues el significante no significa nada, hasta que no venga otro significante a significarlo y así sucesivamente, al menos hasta que el corte de la cadena significante abroche el significante al significado produciendo una significación y una verdad a medias. [156]

En el pensamiento de Lacan se pueden localizar tres momentos:

1) Separación del significado y el significante s/s, en la que el significado pertenece a una capa profunda y el significante a su traducción (una concepción representacional).
2) Inversión de Saussure: primacía del Significante sobre el significado, eliminación de la elipse y las flechas, deslizamiento del significado por debajo de la barra, que ahora no significa relación sino represión. [157]
3) Imposibilidad de separar al significante del significado, y atención a la materialidad del signo y al proceso de significación.

Un momento en el que Lacan, a partir de la semiótica de Peirce, se desprende del modelo binario y concibe el sentido como proceso y materialidad. Lo que introduce los tres registros: Imaginario, Simbólico y Real.

4. Lacan, lector de Peirce

La materialidad del signo para Peirce está dada por la indivisibilidad entre el signo y el objeto. Los signos son perceptos, no construcciones subjetivas, sino productos del objeto que afectan al sujeto. El signo y el objeto constituyen un mismo signo. La relación del signo con el objeto en el espacio de la Secundidad es de carácter contiguo: el signo como indicio tiene un vínculo existencial con su objeto.

El conocimiento orienta el pensamiento de Peirce. Y el punto de partida de todo conocimiento es la experiencia. El objeto dinámico (dinamis = fuerza) impulsa la semiosis. El objeto dinámico (el objeto real), propulsa la semiosis, pero algo del objeto queda fuera. El objeto es un producto de la semiosis y la semiosis es producto del objeto. Para Lacan y Peirce el objeto falta, por ello impulsa el proceso semiótico. Pero tanto para Lacan como para Peirce el objeto se recupera como huella.

Lo que conocemos es perceptible (el fenómeno), algo informe y desorganizado, que el pensamiento ordena a través de categorías. [158] De aquí que la semiosis es un proceso de inferencias que se da por abducción de las categorías. El conocimiento para Peirce es siempre relacional, pues nada puede conocerse "en sí" o de manera inmanente. Se requiere de la abducción, que une discontinuidades lógicas y permite comprender cómo se cristaliza un signo.

Lacan, también explica el punto de capitón o almohadillado, a partir del corte o escansión de la cadena significante, como un efecto de significación que presentifica lo real (que para Peirce bien podría equivaler al Interpretante final).

Como Peirce parte de un paradigma lógico-pragmático, el Interpretante final, desde el punto de vista lógico puede ser inagotable, pero desde la perspectiva pragmática, el Interpretante final acota el sentido.

Lacan también sostiene el carácter triádico de la significación. Como toda relación de dos está marcada por lo imaginario, para que acceda a su valor simbólico es necesaria la mediación de un tercero que introduzca cierta distancia. [159]

Para Lacan, como lector de Peirce, la inscripción de un fenómeno en el registro imaginario requiere que él mismo represente otra cosa, que haya una representación de esa realidad imaginaria para que sea analizable. Pues en la experiencia analítica, el analista está ahí para escuchar lo que se escucha que se escribe de significante, pues la naturaleza ambigua del lenguaje es la causa del "inconsciente estructurado como un lenguaje", que se expresa en los sueños, los lapsus, los síntomas y chistes, lo que Freud llama "formaciones del inconsciente". Asimismo para Peirce, los signos de las categorías de Primeridad (lo posible) y Segundidad (lo existente), sólo son inteligibles desde lo simbólico, hasta que alcanzan loa Terceridad (la realidad de lo real).

La frase de Lacan, "el significante representa al sujeto para otro significante", es impensable sin la lectura de Peirce, para quien "un signo significa algo para otro signo". Como el sujeto ante un signo se ve compelido a interpretar, el sujeto deviene signo y moviliza operaciones mentales de la percepción, la acción y la comprensión, por lo que lo llama dinámico.

Lacan propone al sujeto del inconsciente sujetado a la estructura del lenguaje y la ley fundante de la cultura, que prohíbe el incesto, introduce la ley del lenguaje que es la gramática, regula las relaciones de parentesco e introduce la diferencia de los sexos.

Peirce formula que la relación entre el sujeto y el objeto es de conocimiento, y el objeto es el producto de esa relación. Pero el sujeto sólo conoce mediante la Terceridad, donde se consuma el signo, por su carácter social, ya que el sujeto de la red semiótica recupera el carácter social y público de la significación.

Lacan puede ser traducido en términos de Peirce, pues para éste el sujeto se estructura en el interior de la red discursiva en tres niveles: indicial (Segundidad), icónico (Primeridad) y simbólico (Terceridad). Categorías que no siguen un desarrollo cronológico, sino lógico. Porque lo Imaginario de Lacan corresponde a lo icónico y lo indicial de Peirce. Pues para Lacan es la mirada la que articula el orden analógico de la imagen y el orden metonímico de los desplazamientos, pues la mirada es una bisagra entre el orden metonímico y el orden icónico. [160]

Para Lacan la única mediación posible entre el sujeto y la realidad es el orden Simbólico, fundado en la ley de la cultura, que prohíbe el incesto al sustituir el deseo de la madre por el Nombre del Padre, a través de la metáfora paterna, que instaura la ley del lenguaje, que es la gramática, permitiéndole al sujeto mantener relaciones metafóricas y poéticas con el mundo. Y para Peirce la fase más acabada del proceso semiótico es lo simbólico.

Tanto Lacan como Peirce atribuyen al Otro, a la cultura y lo público el carácter determinante de la sanción de la verdad. Lacan comparte con Peirce la concepción de una verdad conjetural, falible y parcial.

Para Lacan el objeto funciona como falta en los tres registros: en lo imaginario porque el objeto es objeto del deseo del otro, en lo simbólico sustituye al objeto y en lo real como totalidad evanescente. Como el objeto inmediato de Peirce, el objeto que Lacan llama objeto @, objeto causa del deseo, no es ningún ser. Es un objeto creado por el vacío que se produce entre la necesidad y la demanda, un vacío que produce el deseo, que se desplaza metonímicamente por la cadena significante.[161] Pero ello no quiere decir que no existe ningún real posible, pues de cada frase cae algo de lo real, además de que el significante como letra deja la impronta de la huella.

Asimismo para Peirce, el objeto dinámico siempre falta. Ciertamente el objeto real dinamiza la semiosis, pero no es posible captarlo en su totalidad. La migaja que se desprende del objeto es el objeto inmediato, producido por la semiosis, pues el objeto es un signo interior a la matriz semiótica. El objeto dinámico, en cambio, existe fuera de la semiosis, pero no puede expresarse, sólo indicarse. Pero si tomamos en cuenta el esquema de Peirce Representamen/Objeto/Interpretamen, o Signo/Objeto/Interpretante, también remite al objeto como huella, dado que el objeto es un elemento del signo mismo.

Finalmente, tanto para Lacan como para Peirce, la semiosis no es un terreno pacífico de consensos, sino un campo de batalla por el poder de significar, que es el efecto de los signos, y que se expresa en las relaciones de poder.

Como un ensayo de correspondencias, considerando a Lacan como lector de Peirce, lo Real de Lacan corresponde a la Primeridad de Peirce, lo Imaginario a la Segundidad y lo Simbólico a la Terceridad, así como la Intersubjetividad a lo Público, la Cultura y el Acuerdo General, la Pulsión al Afecto y el Deseo a la energía y la fuerza.

4. Lacan, lector de Peirce

La materialidad del signo para Peirce está dada por la indivisibilidad entre el signo y el objeto. Los signos son perceptos, no construcciones subjetivas, sino productos del objeto que afectan al sujeto. El signo y el objeto constituyen un mismo signo. La relación del signo con el objeto en el espacio de la Secundidad es de carácter contiguo: el signo como indicio tiene un vínculo existencial con su objeto.

El conocimiento orienta el pensamiento de Peirce. Y el punto de partida de todo conocimiento es la experiencia. El objeto dinámico (dinamis = fuerza) impulsa la semiosis. El objeto dinámico (el objeto real), propulsa la semiosis, pero algo del objeto queda fuera. El objeto es un producto de la semiosis y la semiosis es producto del objeto. Para Lacan y Peirce el objeto falta, por ello impulsa el proceso semiótico. Pero tanto para Lacan como para Peirce el objeto se recupera como huella.

Lo que conocemos es perceptible (el fenómeno), algo informe y desorganizado, que el pensamiento ordena a través de categorías. [158] De aquí que la semiosis es un proceso de inferencias que se da por abducción de las categorías. El conocimiento para Peirce es siempre relacional, pues nada puede conocerse "en sí" o de manera inmanente. Se requiere de la abducción, que une discontinuidades lógicas y permite comprender cómo se cristaliza un signo.

Lacan, también explica el punto de capitón o almohadillado, a partir del corte o escansión de la cadena significante, como un efecto de significación que presentifica lo real (que para Peirce bien podría equivaler al Interpretante final).

Como Peirce parte de un paradigma lógico-pragmático, el Interpretante final, desde el punto de vista lógico puede ser inagotable, pero desde la perspectiva pragmática, el Interpretante final acota el sentido.

Lacan también sostiene el carácter triádico de la significación. Como toda relación de dos está marcada por lo imaginario, para que acceda a su valor simbólico es necesaria la mediación de un tercero que introduzca cierta distancia. [159]

Para Lacan, como lector de Peirce, la inscripción de un fenómeno en el registro imaginario requiere que él mismo represente otra cosa, que haya una representación de esa realidad imaginaria para que sea analizable. Pues en la experiencia analítica, el analista está ahí para escuchar lo que se escucha que se escribe de significante, pues la naturaleza ambigua del lenguaje es la causa del "inconsciente estructurado como un lenguaje", que se expresa en los sueños, los lapsus, los síntomas y chistes, lo que Freud llama "formaciones del inconsciente". Asimismo para Peirce, los signos de las categorías de Primeridad (lo posible) y Segundidad (lo existente), sólo son inteligibles desde lo simbólico, hasta que alcanzan loa Terceridad (la realidad de lo real).

La frase de Lacan, "el significante representa al sujeto para otro significante", es impensable sin la lectura de Peirce, para quien "un signo significa algo para otro signo". Como el sujeto ante un signo se ve compelido a interpretar, el sujeto deviene signo y moviliza operaciones mentales de la percepción, la acción y la comprensión, por lo que lo llama dinámico.

Lacan propone al sujeto del inconsciente sujetado a la estructura del lenguaje y la ley fundante de la cultura, que prohíbe el incesto, introduce la ley del lenguaje que es la gramática, regula las relaciones de parentesco e introduce la diferencia de los sexos.

Notas:

[153] Peirce,Ch. S. (1977), Semiotic and significs. The correspondence between Charles S. Peirce and Lady Welby, Indiana University Press.
[154] Deladalle, G. (1996), Leer a Peirce hoy, Barcelona, Gedisa, p. 41.
[155] Peirce, Ch. S. La ciencia de la semiótica, Buenos Aires, Nueva Visión, 1986, p. 92.
[156] Lacan, J. "Punto de almohadillado", Las psicosis, Buenos Aires, Paidós, 1984, 369-385.
[157] Lacan, "Instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", Escritos, México, Siglo XXI, 1998, pp. 473-509.
[158] Deladalle, Leer a Peirce, op. cit., p. 36.
[159] Lacan, J. Lo imaginario, lo simbólico y lo real, Revista La nave de los locos, (Morelia) no. 7 (primavera 1984).
[160] Verón, E., Post-modernidad y teorías del lenguaje, Barcelona, Gedisa. 1986.
[161] Lacan, J. (1972-1973), El Seminario 20, Aun, Barcelona, Paidós.

Lacan imaginario, descripción de un proceso de creación de la teoría al mito

Janitzio Alatriste T.
Universidad Autónoma del Estado de México

En realidad la investigación que he realizado responde a ideas muy simples. La primera es una convicción de que el arte representa una forma de conocimiento sólo que, el concepto de conocimiento quisiera entenderlo en forma abierta es decir que, como lo veo, no implica únicamente la posibilidad de exponer una certeza sino que, abarca un espectro mucho mayor de posibilidades de relación con el mundo ya sea de forma individual o colectiva.

Este espectro de relaciones entre nosotros y el mundo que entiendo como concepto de conocimiento, tiene en mí su origen por el acercamiento a diversas formas de plantear una epistemología posmoderna, que van desde las teorías de la complejidad de Edgar Morin hasta la neurofisiología contemporánea de Maturana, Von Glasserfeld o Heinz Von Foerster pasando por la semiótica de Ch. S. Peirce y el psicoanálisis de Jacques Lacan.

De modo que la idea de conocimiento artístico no se conecta en mí, con las teorías de la sensibilidad herencia tanto romántica como kantiana ya que, este último (Kant) aclara nítidamente en su concepción de juicio estético que, éste en tanto que desinteresado no proporciona conocimiento.

Una segunda idea es que, ese conocimiento artístico se construye no sólo como un acto interpretativo externo, actividad que ha sido practicada en el devenir del arte por perfiles profesionales diversos de escritores y literatos hasta filósofos, críticos, historiadores o en últimas fechas curadores. Pero si, el conocimiento artístico no puede reducirse a esa suerte de juicio externo es, a mi parecer, porque un aspecto fundamental de éste, es el proceso mediante el cual se construye una obra. De modo que, en el estudio de la producción creativa puede aparecer un proceso reflexivo que conciba un conocimiento íntimamente relacionado con el "hacer", como ya lo sugiere Michel De Certeau al proponer su ciencia de lo Singular donde, el objeto de estudio escapa elusivamente de la reglamentación estratégica del poder pues, en ese fenómeno singular lo que esta cuestionado es justo la categoría de conocimiento mediante la cual el poder intenta coptar en lo posible, toda fuerza que desestabilice su "estatus" [162]. Ejemplos de este fenómeno son para De Certeau el arte por toda su implicación en el "hacer" y desde luego la invención de lo cotidiano.

Por ello partiendo de ese "hacer" mi objeto de estudio no puede ser otro que mi producción artística, vista ésta tanto desde lo general como una reflexión retrospectiva de las características de lo que ha sido hasta ahora como, en lo particular a partir de un proyecto de producción actual que he nombrado "Lacan imaginario" que consiste en la elaboración de una serie de imágenes partiendo de los conceptos de la teoría del psicoanálisis de Jacques Lacan.

Sin embargo al proponerme como objeto de estudio este proceso que llamo mi "producción artística" era necesario un método de análisis que a mi juicio permitiera dar cuenta en forma amplia del conjunto de factores que intervienen en la práctica cultural que llamamos arte.

Las posturas tradicionales como formas de análisis para el arte como serían la historia del arte y las distintas teorías de la forma de Wolfflin hasta Arnheim , éstas no me satisfacían del todo como herramientas de análisis de un proceso donde la carga afectiva resulta tan fundamental como lo es para mí la experiencia de la creación; estas herramientas metodológicas quizá debido a su herencia de un cierto rigor objetivo, resultan un tanto ciegas para tratar lo subjetivo dentro del campo del conocimiento.

De modo que requería una herramienta teórica que permitiera de algún modo "mapear" tanto el carácter afectivo como subjetivo de una producción artística. Esta posibilidad creo que la tienen tanto el psicoanálisis como la semiótica, ésta en su versión sajona representada por Peirce, mientras que el primero dentro del enfoque de Lacan.

Estas epistemologías poseen cada una conceptos que abordan posibilidades de experiencia subjetiva y afectiva, la semiótica con categorías como: Primeridad, Cualidad, Cualisigno, Ícono, Término, Interpretante Dinámico o Abducción, todas ellas referidas a fenómenos de tipo afectivo[165]. El psicoanálisis a partir de ideas como: Lo Real, El Deseo, Lo Imaginario, La Mirada y el sentido de casi toda la teoría del psicoanálisis que se puede entender como un gran mapa que permite la concepción del proceso en el que se construye ese fenómeno que llamamos conciencia y que se actualiza en un sujeto.

Así que, partiendo del uso un tanto personal, de estas estrategias conceptuales inicié por plantear espacios de búsqueda para la investigación de mi producción plástica.

En congruencia con esas herramientas teóricas, los campos a explorar que aparecen en mi concepción del quehacer creativo, podrían ser:

a) un ámbito afectivo.
b) Un campo objetual.
c) Un espacio argumental.

El primero para dar cuenta de una gran cantidad de sensaciones y vivencias que al acumularse en mi vida han ido construyendo un campo de intereses particulares, tanto en mi forma de producir como en lo que intento representar mediante esa producción. El segundo comprendería el análisis enfocado al producto u objeto resultado de ese quehacer que, en mi caso, son imágenes pero, referido a cualquier otra producción eso que llamo objeto artístico puede ser además de matérico, como en mi caso, también temporal o conceptual.

El tercero ofrecerá la posibilidad de explorar las ideas inherentes que también participan como parte intrínseca de esa creación plástica, ámbito discursivo, simbólico o conceptual donde necesariamente la creación de sentidos confluye a partir de ideas con otros ya sea, dentro de lo que entendemos como teoría del arte o fuera de ella rozando espacios con la filosofía, sociología, antropología, psicología, psicoanálisis o semiótica. En su carácter simbólico la construcción de este espacio de investigación pasa obligadamente por lo colectivo así como, se crea bajo una dinámica de desplazamiento disciplinariamente liminar o en palabras de Morin Transdisciplinaria[166] .Una vez definido ese mapa de exploración, había que emprender la búsqueda.

a) Lo afectivo en la producción artística.-

La primera tarea fue explorar los caminos de la afectividad que, de algún modo, me permitieron fijar lo que representa la temática de mi producción. El resultado hasta ahora de esa exploración arrojó que ese interés por el psicoanálisis y la semiótica bien podría venir de su papel decisivo en el trámite de las pasiones de mi vida amorosa, matizada, como la de todos, por angustias, desencantos y depresiones; específicamente esa trágica vivencia de la desaparición del deseo por el ser amado y su casi inexplicable proceso, vivencia que me ha tocado vivir desde ambos lados: tanto como el que extravía su deseo hacia ese otro, como ese otro quien es suprimido como objeto de deseo por aquel a quien aún se desea fervientemente. El tránsito por esta siempre triste experiencia ha sido en múltiples ocasiones el dispositivo que genera fecundos procesos creativos.

Lo que igualmente ha ocurrido es que la vivencia repetida de esos pasajes, me ha desgastado paulatinamente; una especie de reserva emotiva que todos de algún modo poseemos, después de dos o tres de estas desgracias, se merman las resistencias vitales y las posibilidades de sobrevivir cada vez son menos, requiriendo para esos casos una sofisticación conceptual cada vez más compleja que nos permita entender la circunstancia de pérdida desde ideas menos lacerantes y destructivas y convertir las faltas en una suerte de ganancias simbólicas.

En ese proceso semiótica y psicoanálisis tuvieron en mí un papel capital para la supervivencia de modo que hasta hoy, si bien, dañado y trastocado todavía logro andar por mi propio pie y sacar energías de lugares insólitos para lavarme la cara todos los días. A la luz de estas experiencias es que ha surgido mi interés por incorporar esa teoría a mi vida afectiva por medio de la realización de sus imágenes.

b) El objeto artístico de la producción plástica.-

Con relación a la intervención reflexiva respecto de lo que he llamado objeto artístico, la primera idea que surge es justamente la conciencia de que hacer imágenes es para mí una estrategia de incorporación del mundo a mi vida afectiva.

El modelo de investigación creado también me ha sugerido ciertos índices para concebir los posibles campos de exploración por un objeto artístico, éstos surgen al desplazar las categorías de Peirce de Primeridad o Cualidad, Segundidad o Reacción y Terceridad o Pensamiento, hacia la dimensión objetual de una obra artística de modo que, ese espacio cualitativo bien podría ser el tiempo en tanto que éste, es el soporte de toda posible existencia, el campo reactivo es posible entenderlo como la manifestación matérica de cualquier obra y finalmente, el ámbito del pensamiento puede ser la dimensión conceptual que toda obra posee implícita o explícitamente.

El tiempo, lo matérico y lo conceptual, serían tanto elementos como funciones dentro de una obra de arte, además de que, cada uno de esos conceptos sería una probable categoría para definir el estatuto ontológico de un objeto artístico dentro del amplio registro que actualmente aparece en la producción artística contemporánea.

Ámbito temporal.-

Respecto a su papel como factor en la creación y con relación a mi obra, el tiempo lo entiendo de tres formas: por principio, un tiempo en mi pasado que tiende a actualizarse al ejecutar mi proceso creativo y que implica una ya muy añeja relación con los cómics, forma ésta, de narrativa visual que forma parte entrañable de mi vida afectiva visual y que, aún hoy, condiciona tanto mis tendencias formales al dibujar como, mi disfrute erotizado de las imágenes.

La segunda forma en que se implica el tiempo dentro de mi obra se refiere al proceso concreto que realizo al dibujar, que creo que es una especie de rito; sin duda una gran cantidad de creadores adquiere con la práctica constante esa forma ritualizada de trabajo con la creación. Retomo la idea de rito por dos razones: por su ejercicio de repetición y por su función diferenciadora fundamental entre dos grandes planos, lo sagrado y lo profano .[167]

Es decir, que en la práctica cotidiana del dibujo repito una serie de conductas que acentúan su significación precisamente por su acto repetitivo a diferencia de lo que ocurre en una simple rutina donde lo que se repite vacía su significado por el desgaste de lo naturalizado. En mi ejercicio dibujístico actos como: no poder dibujar de lo imaginado y requerir siempre un referente concreto

realidad; la predilección de la noche para trabajar; la sensación de continuidad que experimento al trazar casi mecánicamente una red de texturas lineales; del mismo modo, la acción de seleccionar los textos que operan como principio de la imaginación o en tiempos recientes ya no la selección sino la elaboración personal de ellos. Estos actos generan un tiempo particular distinto al de la vida cotidiana que navega casi siempre por el sinsentido.

La tercera forma en que puedo ver el tiempo como parte de mi objeto artístico se refiere a la propiedad formal convencional en que el tiempo se maneja dentro de una gramática visual, es decir, en mis dibujos aparece la constante de manejar secuencias mediante viñetas o bien colecciones de imágenes como en el caso del proyecto de "Lacan imaginario", estas series proponen un discurso que implica lo temporal más que lo espacial. Este tiempo es intrínseco a la forma de mi obra y la define dentro de un carácter ontológico temporal.

Ámbito matérico.-

Una vez explorado el campo temporal de mi obra, queda por aventurarse en lo matérico de éste. Distingo tres tópicos que entiendo como matéricos. Uno referido a la iconografía de mis dibujos, otro, al uso significativo de los materiales y el último que comprende los procesos de relación entre ambos, una suerte de técnica que en mi caso haría lo que llamo dibujo.

Iconografía.-

La selección de la iconografía ha sido un proceso largo que ha ido paulatinamente agregando motivos a mi trabajo aunque básicamente aparecen tres temas: figuras humanas, objetos y textos. La figura humana conserva de prácticas pasadas un aire expresionista aunque en el camino se ha perdido un humor que resultaba lúdico. Los objetos son el principal recurso para crear una suerte de metáforas visuales, estos objetos al ser intervenidos o mezclados en el dibujo generan una carga semántica en función a su herencia significante que podríamos remontar desde el bodegón o naturaleza muerta hasta el arte objeto o la instalación. De modo que mi iconografía se convierte en una especie de instalación u arte objeto dibujado que, encuentro cercano al tratamiento que hacen del objeto Joan Brossa o Chema Madoz.

Materiales.-

Al respecto del material tendría que decir que la elección de ellos para mi trabajo es a tal grado afectiva que se pierde en la sensación indiferenciada, es decir que sin importar su origen la sensación sólo habla desde las intensidades. Los papeles de algodón y las tintas son elementos que por una afinidad desconocida establezco una identificación imaginaria con ellos, algo así, como decir que me reconozco en el papel y la tinta tanto que, esos han sido los materiales constantes desde que inicié una producción que podría llamar personal y que la he realizado siempre recurriendo a dos técnicas: la gráfica y el dibujo.

Esa afinidad la recuerdo desde niño, quizá desde los inicios de cada ciclo escolar cuando una intensa emoción acompañaba a los útiles escolares nuevos, quizá, también relacionada con mi coleccionismo de historietas, todavía recuerdo esa extraña acción de introducir la nariz entre las hojas de la revista de nueva aparición como acto tan inconsciente como de goce. Todavía no lo sé pero ese acto de aspirar el aroma de la tinta y el papel de libros revistas o cualquier impreso, que continuo haciéndolo, es una acción que sólo puedo entender como compulsiva. Pienso que quizá la percepción menos codificada es el olfato y tal vez por ello sea la más predominante al ejecutar las tareas cotidianas de la vida como comer, soñar o amar.

Técnica.-

El aspecto de mi objeto artístico que llamo técnica, en realidad aborda todo aquello que considero como dibujo. – éste, no sé como llamarlo, si proceso, idea u objeto, que es para mí el dibujo; significa casi la totalidad de mi relación con el arte. Por principio es la forma visual más erotizada a mis sentidos, también el aspecto más cognitivo de la plástica ya que, ha sido la estrategia gráfica de representación del mundo sin importar el campo formal al que se aplique, pintura, escultura o gráfica pero, también, es una forma definida y autónoma que sería posible caracterizar quizá desde: la línea, los claroscuros, las estructuras, los signos, los papeles, el negro, el blanco, la tinta al secar que paulatinamente se transforma en el devenir de la ausencia de líquido, no lo sé.

Sin embargo para explorar al dibujo tal vez pueda partir de esa pequeña categorización que he sugerido es decir, que el dibujo puede ser un proceso, una forma o una idea, o bien, el dibujo como proceso, como forma y como idea.

Ámbito conceptual.-

Este espacio de reflexión sobre mi objeto artístico implica abordar a mi obra en tanto que pensamiento o bien, su concepto. La pregunta sería: si mi objeto artístico son imágenes seriadas a manera de naipes de tarot donde los motivos visuales metaforizan de algún modo los conceptos de psicoanálisis bajo el enfoque de Lacan, entonces ¿qué idea implícita se sugiere al realizar esta producción?

Este ámbito de exploración lo que sugiere en realidad es una de suerte de hipótesis, aunque aquí más bien quisiera recuperar el concepto de hipótesis de Peirce que, él analoga al de abducción. La Abducción sería la inferencia lógica que a diferencia de la dos restantes, deducción e inducción, la solución de un problema no es el producto final del proceso sino, el principio; de algún modo se tiene la solución antes que el problema . Quizá esto a alguien le suene extraño sin embargo es un proceso de conocimiento más común de lo que se cree y Peirce pensaba que de hecho era la única forma de construcción de conocimiento nuevo ya que, tanto en la deducción como en la inducción el resultado de la inferencia se genera como producto de un saber previo. Pero, ¿qué describe mejor al arte que tener la solución a un problema que todavía ni aparece?

Si tuviera que reducir el concepto, la hipótesis o la abducción implícita en mi producción diría que: si el conocimiento comprende un proceso que pasa por la creación de ciertas imágenes de orden colectivo conocidas como mitos y que, estas imágenes paulatinamente por efecto del hábito se transforman en orden simbólico en forma de saberes o creencias, del mismo modo pero, en sentido inverso, es decir ahora tomando las ideas y los saberes como punto de partida, no para crear otras ideas sino para crear imágenes. Hacer el recorrido en sentido inverso también debe implicar la creación de conocimiento sólo que ahora de tipo visual. Creo que es posible un conocimiento que convierte los conceptos en imágenes. Eso es lo que quiero hacer con los conceptos de Lacan

c) El discurso como parte de la producción plástica.-

Por último al trabajar sobre el espacio discursivo de mi producción artística me gustaría comentar algunos principios que le dan forma. Respecto justo a la forma que resulta propicia para enunciar los conceptos de mi producción quisiera retomar alguna idea de Michel De Certeau, sobre todo cuando comenta que el discurso sobre un "hacer" en tanto opuesto al "pensar" es cualitativamente distinto pues, el "pensar" implica la inscripción del proceso mental en ámbitos de legalidad establecidos por una normativa institucional que forma parte de las estructuras del poder de modo que, "pensar" deviene una estrategia de éste.

. "Hacer", en cambio. sería la táctica de todos aquellos que no poseen al poder, para revertir de manera creativa los mandatos de un orden que opera sólo en función de su repetición. Como dije antes, para De Certeau ejemplos de un "hacer" son lo cotidiano y el arte. Con respecto al discurso del "hacer" propone que tendría que plantearse a manera de narrativa pues, en ella es posible la búsqueda alternativa de tácticas discursivas, éstas definidas como la función de una necesaria relativización del poder pues, éste incluso norma todo aquello que es conocimiento "válido" y excluye todo discurso que según su interés no contribuya a sus objetivos de perpetuación .[169]

De modo que la forma que asumo para este discurso, lo propongo a manera del concepto de Táctica en De Certeau como una "historización" o narrativa .[170]

Al abordar el espacio discursivo de mi producción artística tendría también como propósito explorar la forma en que esos conceptos de Lacan pasan por el filtro de mi apropiación. Quiero decir que la herencia teórica de Lacan tiene particularidades dignas de mencionarse y que se conectan de algún modo con la idea de apropiación que menciono.

Las ideas de Lacan las conocemos principalmente en dos fuentes. La primera y más directa es la recopilación de una serie de textos sueltos que corresponden a etapas germinales, de su producción teórica, estos textos se encuentran publicados bajo el nombre de "Escritos" la organización de ellos responde a una lógica entre temática y cronológica [171]. Sin embargo una característica de estos "Escritos" es su densidad ya que ahí Lacan concentra procesos de su enseñanza de semanas en unas cuantas páginas.

Otra fuente de su pensamiento, quizá la más importante es lo que se conoce como "El seminario" importante actividad pedagógica que Lacan proponía como espacio de reflexión entre sus seguidores, actividad que se extendió aun después de su expulsión de la sociedad sicoanalítica internacional, pese a ello los seminarios se continuaron bajo un contexto entre marginal y clandestino. Estos seminarios arrojaron veintisiete tomos equivalentes a los años en que el seminario se mantuvo activo hasta la muerte de Lacan. Consisten en las transcripciones de esas clases que Lacan impartía semanalmente de modo que no es letra directa de él sino del encargado que Lacan designó, Jacques Alan Miller, su yerno[172].

Otra característica de la pedagogía mostrada en el seminario es que su enseñanza es escasa en definiciones y abundante en contextualizaciones, relaciones, acercamientos y una manía perversa por dejar abiertos una buena cantidad de conceptos.

Estas circunstancias, más algunas otras relacionadas con más autores que comentan la apropiación, me hacen suponer que el acercamiento al pensamiento de otro nunca es posible de forma total y que, de esta circunstancia Lacan era perfectamente conciente. De modo que la aventura por su pensamiento sólo es posible como acto de apropiación sesgada, en mi circunstancia el sesgo es la intención de que su pensamiento represente en mí un dispositivo imaginario pues, intento atraer sus ideas al ámbito de lo visual para desde ahí potenciar sus cualidades como espacio de apropiación o bien de interpretación.

Por ello la dimensión argumentativa de mi producción artística consiste en dar cuenta de cómo es el Lacan que me he creado, de donde ha salido y si es posible que exista.

Por más descabellado que para alguien esto se oiga hay en mí, una extraña convicción interna quizá no distinguible de un delirio y todavía cercana a la incertidumbre de que, La invención de mi Lacan podría provocar en él una risa bondadosa de aprobación al ver transformados sus conceptos en aromáticas imágenes de tinta sobre papel.

Bibliografía:

Arnheim, Rudolph, El pensamiento visual, Barcelona, Paidós, 1992.

Assoun, Paul-Laurent, Lacan, Buenos Aires, Amorrortu, 2004.

De Certeau, Michel, La invención de lo cotidiano 1- Artes de hacer, México, Universidad Iberoamericana, 2006.

Eliade, Mircea, Lo sagrado y lo profano, Barcelona, Alfaguara, 1991.

Lacan, Jacques, Libro 1 Los escritos técnicos de Freud 1953-1954, Buenos Aires, Paidós, 1981.

Morin, Edgar, El método 1- La naturaleza de la naturaleza, Madrid, Cátedra,1994.

Peirce, Charles Sanders, El hombre un signo, Buenos Aires, Nueva Visión, 1984.

———— La ciencia de la semiótica, Nueva Visión, Nueva Visión, 1980.
Wolfflin, Heinrich. Conceptos fundamentales de la historia del arte,
Barcelona, Alpe, 2006.

Notas:

[162] Michel de Certeau. La invención de lo cotidiano. Vol. 1 Artes de hacer. Universidad Iberoamericana, México, 2006.
[163] Heinrich Wolfflin. Conceptos fundamentales de la historia del arte. Espasa Calpe, Barcelona, , 2006.
[164] Rudolph Arnheim. El pensamiento visual. Paidos, Barcelona 1992.
[165] Charles Sanders Peirce. La ciencia de la semiótica, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1980.
[166] Edgar Morin. El Método, La naturaleza de la naturaleza. Editorial Cátedra, Madrid 1997
[167] Mircea Eliade,. Lo sagrado y lo profano. Editorial Alfaguara. Barcelona, 1991.
[168] Charles Sanders Peirce. El hombre un signo, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1984.
[169] Michel de Certeau. Op. Cit.
[170] Ibidem. pp.XLIX,L.
[171] Jacques Lacan. Escritos. Tomo 1, Traducción Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 2005. y Jacques Lacan. Escritos Tomo 2, Traducción Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 2005.
[172] Paul Laurent Assoun, Lacan. Amorrurtu editores, Buenos Aires, 2004.

[I] Carlos García Estrada quería mostrar que la técnica del grabado sólo es un medio para descubrir que la vida era enigma central que nos enfrenta al vacío.
[II] Homenaje Nacional: Carlos García Estrada contiene una instalación con la que este artista pretendía aludir a otra realidad y que puede interpretarse como un sitio ritual donde la vida y la muerte se desvanecen para advertir lo efímero de la existencia humana, pero también para señalar la esperanza que el vacío significa en la corriente perpetua de luces y sombras.
[III] "Humo" es el término que sugirió la artista Flor Minor al maestro Carlos García, pues para él la línea ya no existía o se esfumaba; Y la alusión a Tezcatlipoca se efectuó a partir de aquel término, ya que esta deidad es El Señor que se encuentra en eterna rivalidad con Quetzalcóatl, deidad dual que representa lo físico y lo espiritual (Guilhem Olivier).
[IV] Barrena, S.
[V] Ibid
[VI] Ibid
[VII] Barrena S. y Jaime Nubiola
[VIII] Ibid
[IX] Ibid
[X] Houser, N.
[XI] Peirce, C.S. (tr, de Sara Barrena)
[XII] Peirce, C. S. (citado por Houser)
[XIII] Barrena, S
[XIV] Houser
[XV] "El motor de la investigación científica reside para Peirce en una peculiar operación de la mente por la que surge una conjetura o hipótesis capaz de explicar los fenómenos de la experiencia que nos sorprenden. La abducción consiste «en examinar una masa de hechos y en permitir que esos hechos sugieran una teoría» [CP 8.209, 1905]. Se trata de un razonamiento mediante hipótesis, un fogonazo, una intuición (insight), de una manera de razonar que combina la lógica con el instinto y que entraña una novedad. Aunque no sería posible sin conocimientos previos, Peirce le otorga un carácter originario [CP 5.181, 1903] y afirma que es la única manera en que puede entrar algo nuevo en nuestro conocimiento."
[XVI] Barrena, S y Jaime Nubiola
[XVII] Houser
[XVIII] Barrena, S y Jaime Nubiola
[XIX] Everaert-Desnedt, 2000
[XX] Ibid
[XXI] Ibid
[XXII] Peirce, C. S. (tr, de Sara F. Barrena)
[XXIII] "Este punto de partida se justifica tanto más cuanto que Peirce estudió ampliamente, en su juventud, los textos de Kant. En la Crítica del Juicio [§ 76], Kant considera que el criterio específico que permite definir el entendimiento humano reside en la facultad de distinguir entre lo posible y lo real.". Everaert-Dsmedt, La comunicación artística: una interpretación peirceana, Signos en Rotación, Año III, n° 181, 2001
[XXIV] Nicole Everaert-Dsmedt, 2008
[XXV] Ibid
[XXVI] Ibid
[XXVII] Ibid
[XXVIII] Ibid
[XXIX] Nota manuscrita que me entregó el jueves 16 de octubre de 2008.

[XXX] A Carlos García Estrada le interesaba el tema del "mitote", por lo que puede ser significativo acercarse al pensamiento indígena actual. Un ejemplo es el siguiente: "Según la mitología cora, el mundo y el mitote se originaron cuando la diosa madre tejió una cruz romboide (cha'anaka u "ojo de dios"). . . Al terminar este artefacto, lo colocó en el suelo y ordenó a todos los antepasados que se dispusieran a bailar mitote, danzando en sentido levógiro encima de él. De este modo el mundo se extendió en el espacio. Desde entonces, tejer un cha'anaka y danzar mitote significan recrear el mundo, con su estructura de quincunce (Preuss, 1908) („) En los grandes templos (tuki, callihuey), en los centros ceremoniales tukipa y en los patios de mitote encontramos modelos más complejos del mundo. Estas "casas grandes" son representaciones del cosmos entero y, a la vez, las aldeas donde habitan los ancestros fundadores o dioses. También el término huichol kiekari ilustra esta identificación, ya que significa "ranchería", "comunidad" y "mundo". (. . .) Conforme a la lógica del complejo mitote y los mitos de las batallas astrales, los peyoteros fungen como ayudantes o tropas auxiliares del sol en sus luchas contra las fuerzas de la oscuridad. (. . .)Reiteradamente me han explicado que el poniente (tat+ata), el mar y la costa de Nayarit se ubican "abajo" y en una zona "oscura". Esto tiene una serie de implicaciones importantes. Por una parte, es ahí donde habitan los muertos o, al menos, una gran parte de ellos. Según algunos informantes, los muertos que viven en la costa son aquellos que cometieron muchas transgresiones sexuales durante su vida. La existencia de estos "pecadores irremediables" no necesariamente es triste, ya que pasan el tiempo bailando mitote y emborrachándose. Sería erróneo pensar que el inframundo es un ámbito negativo o siniestro. Una concepción así no cabría en el pensamiento huichol." Johannes Neurath.

[XXXI] Carlos Villa Roiz, Popocatépetl, Mitos, ciencia y cultura, un cráter en el tiempo. Plaza y Valdés, México, 1997

[XXXII] Lin Yutang, La importancia de vivir, Buenos Aires, Sudamericana, 1943.

[XXIII] http://es.wikipedia.org/wiki/Josemar%C3%ADa_Escriv%C3%A1_de_Balaguer#cite_note-18 "La Fundación Nacional Francisco Franco tiene su domicilio en la c./ Marqués de Urquijo, número 10, de Madrid (código postal 28.008), y permanece abierto a los investigadores."

[XXXIV] "En el marco de la Ponencia 3ª "El mundo como tarea cristiana", el objetivo de esta comunicación es ilustrar —de modo necesariamente muy breve— cómo la vocación cristiana ilumina por entero la profesión filosófica confiriéndole un sentido muchísimo más hondo y a la vez muchísimo más atractivo. (. . .) "La noción de unidad de vida, tan querida por el Beato Josemaría, tiene una capital importancia para la cuestión que aquí se aborda, pues precisamente la filosofía es para los primeros cristianos esa sabiduría que permite articular unitariamente los diversos estratos de la existencia humana. Por eso, aunque el Beato Josemaría no se dedicara a la filosofía, ni tuviera una enseñanza filosófica especial que los miembros del Opus Dei debieran aprender y seguir, sí que puede decirse, sin embargo, que toda su vida fue en cierto sentido profundamente filosófica, en cuanto estuvo presidida por un vigoroso empeño por articular unitariamente doctrina y vida, lo más espiritual y lo más material, y por el generoso afán de presentar a los demás esa unidad alcanzada vitalmente de una manera que resultara a la vez razonable y atractiva hasta el punto de encender en quienes le escuchaban y trataban —con la gracia de Dios— los deseos de santidad.." (. . .) La misión confiada a los filósofos de a pie, quizás en particular a los profesores de filosofía, es también en última instancia una tarea de amor en la que no nos faltarán el aliento ni la intercesión del Beato Josemaría." En: Jaime Nubiola, La Tarea del filósofo,
http://www.unav.es/users/Articulo65.html

En torno a La terceridad

Manuel Centeno Bañuelos
Centro Nacional de Investigación e Información de Artes Plásticas

Es cierto que, por primera vez, en los años sesenta Jacques Lacan leyó a Charles Sanders Peirce en tanto que antes de él ningún psicoanalista había leído a Peirce. Entones Lacan extrajo importantes referencias de Peirce para el psicoanálisis. No abordaré lo que de La terceridad, después de Lacan, se incorporó en el psicoanálisis y que el Dr. Eric Laurent en su libro Ciudades analíticas ha abordado de manera crítica porque no es el tema que me interesa plantear respecto a ciertos psicoanalistas que aplican en todos los niveles La terceridad peirceana. También ocurre que el Dr. Jacques-Alain Miller aborda en su libro El otro que no existe y sus comités de ética el tema de La terceridad que algunos filósofos ingleses y norteamericanos como Donal Davison y Richard Rorty entre otros, abordan desde Lacan, y no desde Peirce, en su filosofía contemporánea. Incorporaré en mi retransmisión, parte de lo que dice Oscar Masota en su Lectura de psicoanális Freud, Lacan. No pude, evitar la transmisión de la Dra. Collette Soler, que expondré, de su libro El incociente a cielo abierto de la psicosis. Finalmente, diré que he sustraído de la Poética del psicoanálisis mucho material para mi retransmisión, que la Dra. Rosario Herrera recién publicó.

Bien, converger no implica incorporar aunque extraer para introducir, en parte, articula algo de la filosofía al psicoanálisis. Y, aunque Lacan articuló otras referencias de Pierce en su discurso, me limitaré a la función de La Terceridad en tanto que me interesa tratar aquello que simula algo.

No me parece baladí detenerme, por un momento, en una pregunta que plantea ¿cómo fundamentar los argumentos válidos que articulen la Ley con la Justicia? Porque la validez de los argumentos son los que articularían la relación entre estas dos nociones si se localizan los valores adecuados. Dicho de otro modo, más simple y sencillo, para tratar de entender el planteamiento de mi pregunta, diría yo que en términos generales "todos somos iguales ante la Ley porque la Justicia, para todas nuestras relaciones sociales, vale en una comunidad regulada por una articulación normada de verdad." Está claro, me parece, que las teorías justinaturalistas indican que la Ley natural es anterior a la emergencia de la humanidad porque se ha establecido que, en efecto, la naturaleza obedece leyes naturales. En apariencia, el razonamiento es tautológico, pero no lo es porque no se dice que Ley y naturaleza son lo mismo. Es cierto que antes de Santo Tomás de Aquino, ya los griegos y los romanos cayeron en la cuenta de que la Ley y la Justicia carecen de un mismo objeto que permita elaborar un solo conjunto de la misma clase a fin de contener un bien común y universal. Es que la Ley y la Justicia admitidas como naturales carecen de un corpus juris que hable con una sola voz natural válida para todas las relaciones sociales en toda comunidad humana. No obstante, es Santo Tomás de Aquino quien vino a poner, más tarde, las relaciones en su lugar porque definió a la Ley natural como racional dentro de un orden de Justicia establecido para el ser humano como una especie de racionalidad delegada por el Ser. El discurso canónico, pues, tiende a definir que la palabra verdadera y su interpretación posee contenidos jurídicos que estimulan el desarrollo del derecho natural que no es ajeno a algunas doctrinas contractualistas.

Para dilucidar temas filosóficos, teológicos y jurídicos la Escolástica procedió a establecer nociones como la lectio, la expositio y la sentetia a los que se sumaron las quaestiones tratadas en la disputatio que, como método, rige todavía en nuestras sociedades contemporáneas occidentales. Hugo Grocio, en el sigo XVII, siguiendo los pasos de Santo Tomás de Aquino, pensó que se podía elaborar un derecho natural de orden laico a fin de que no se sustentara la racionalidad en una argumentación de carácter teológica aunque sí metafísica todavía.

Al colocar por delante la razón del derecho laico se permitió, que en el siguiente siglo, se denominara positivismo jurídico a la negación que de la naturaleza se dedujeran leyes que regularan la conducta humana.

Cabe señalar que Hans Kelsen se oponía al justinaturalismo norteamericano proyectado en la teoría del Estado denominada ontología de los derechos humanos naturales. Por el contrario, Kelsen dice que "pensar que la naturaleza es autoridad normativa, constituye una superstición animista." Bien, pero, la crítica al kelsenismo no se hizo esperar porque planteaba, en efecto, un relativismo axiológico que impedía establecer a la naturaleza una razón; es decir, una jerarquía inmutable y vigente para todos en todo tiempo y lugar.

El Canon, pues, introdujo la teoría de la ficción cuando pronunció que el fictio figura veritais-la ficción es una figura de la verdad a propósito del axioma romano que dicta res judicata pro veritate habetur-la cosa juzgada se tiene por verdad; y, como bien se sabe, el tema posee en nuestros días valor jurídico, indiscutible. Jeremy Bentham presentó, una batalla muy intensa en contra de la noción que se tenía de la ficción, pues según él "es una falsedad arbitraria emitida por un juez con el propósito de dar a la injusticia el color de la justicia". Esta observación utilitarista se justifica porque considera que los actos no están en relación con la verdad, y no obstante que esta doctrina intenta conciliar valores de claridad, verdad y certeza para hacer obvia la diferencia entre la mentira legal y la ficción necesaria, para resolver situaciones de hecho y errores legales producidos por la ignorancia, Bentham aceptó, finalmente, la necesidad de la ficción en tanto que incorporó a su teoría, la del Lenguaje al señalar que la presencia en todo Lenguaje humano, de nombres de entidades reales y nombres de entidades ficticias generan discusiones descriptivistas y antidescriptivistas. Cabe recordar que el pronuncia-miento del Juez, en la sentencia, se denomina ¡fallo! En fin, el discurso jurídico conviene en que las ficciones jurídicas son imprescindibles tanto para construir la realidad social como para hacerla funcionar porque la Verdad posee estructura de Ficción.

Los ejemplos carecen de importancia aunque son interesantes, pero las ilustraciones no carecen de importancia y son muy interesantes. Como bien se sabe, el espejo no es un ejemplo, sino una ilustración y es fácil demostrarlo si se admite que la función especular del espejo es crear una imagen, si se mira al espejo. No hay que hacerse muchas ilusiones con las ilustraciones, pero éstas son muy útiles si se piensa un poquito cuando se ve a un gatito verse en el espejo. El gatito ve otro gatito real en el espejo porque no se ve reflejado; es decir, no ve que se trata de su propia imagen reflejada en el espejo. Entonces el gatito real ve en el espejo otro gatito real. No desdobla, por así decirlo, su yo gatito en un yo real y un yo imaginario. Identifica su yo real con un yo real en el espejo. La identificación del gatito es real porque no es contraria a su diferencia respecto a su propia imagen vista en el espejo; la identificación del gatito es real porque no contradice a su alteridad respecto a su propia imagen vista en el espejo; y, la identificación del gatito es real porque no se opone a su mismidad real respecto a su propia imagen vista en el espejo. La identificación del gatito es real en todo caso porque no diferencia, no altera su mismidad real. La identificación real del gatito respecto a su propia imagen no lo contradice, no lo contraria y no lo opone a su propia mismidad real. Lo real en el gatito es siempre real porque imagina un real que es real.

Un nene con poco menos de seis meses a poco más de dieciocho meses de edad ve, en el rostro de mamá, papá, hermano o de un adulto un espejo con el que identifica una diferencia, una alteración y una mismidad real entre papá y mamá u otra persona que imagina contraria, que imagina contradictoria y que imagina opuesta a otras imágenes reales pues imagina, sin que piense que tales percepciones son y no son diversas. Un nene, antes de pensar, percibe imágenes diferentes, alteradas y las mismas que identifica en función de su propia mirada. No requiere, en modo alguno, necesariamente, un espejo porque está mamá, papá, la hermana o el partenier que espejea.

Si por algún infortunio no ve, entonces escucha y así, el fenómeno de la percepción es equivalente al de la vista, y mira. Un nene desdobla, pues, el espacio en imaginario y real sin saberlo porque experimenta, una vez establecida la oferta de comer, la demanda que su propio cuerpo registra como fenómeno propioceptivo lo que imagina unificado al celebrar con gestos de festejo una sonrisa respecto a la sonrisa de otra persona. Si el nene no sonríe, no manifiesta lo que se traduce como alegría o enojo gestual, entonces el nene manifiesta problemas de desdoblamiento imaginario y real. ¡Cuidado!

Tanto un nene como un gato perciben-perceptos y ambos, sin saberlo, identifican pero uno imagina lo real y el otro imagina que lo real no es separable de lo que imagina. Ambos juegan; pero, uno imagina que juega y el otro realmente juega en lo real del juego. En rigor, la identificación en el nene, plantea una seidentificación porque se identifica como un percepto que captura su propia imagen ya que su cuerpo imaginado como propio es real aunque no es el mismo que ve del otro cuerpo en tanto que le es ajeno. En un momento cronológico, el nene se inscribe en un momento lógico donde se constituye su yo humano y su forma específica alienante. La identificación con el semejante complica, para el nene, su estatuto porque emerge en el campo de lo real "dos unos" en tanto que el otro nene soy yo un nene. Hay un real uno y hay un real dos que el nene imagina. Dos reales en un solo real, un solo real de dos reales. Esto es sumamente complicado. ¿Cómo resolverlo? A decir verdad, ese real igual a mí lo envío al otro, esos datos propioceptivos seidentificados sólo son los míos y de nadie más. Me los envío a mí bajo la condición de que me son propiamente extraños. La identificación transita por el envío desde donde emerge el origen de la agresividad por la identificación que imagino respecto a mi propia semejanza, extraña por cierto a mí mismo. Es que cuando la imagen del espejo ocupa el espacio que debe corresponder a mi propio lugar real, recibo de mi propia imagen una agresión desocupante respecto mi lugar real. O yo o él. Hay agresión porque se desea expulsar lo propio de la alienación yoica. Dicho de otro modo, el sujeto agrede porque hay una relación de identificación al prójimo que es otro semejante, igual que él que no igual a él. Pero odia su propia imagen porque es semejante, a la imagen real, del otro que imagina una mismidad.

La constitución íntegra de una personita real es insoportable porque es imaginada idéntica a la propia persona imaginada real, de la imagen. Entonces, el amor propio es odiado propiamente por el semejante que no ama, sino que odia; diré, el arte de la imitación, si ustedes quieren. Es que la agresividad articulada al narcisismo genera violencia por la pulsión de muerte, que no abordaré. Conviene, pues, remitirse al complejo de Edipo, ese, el que inventó Freud, aunque es sumamente complicado abordar este complejo de Edipo porque plantea innumerables resistencias en el sujeto, y aceptar estas nociones junto con la pulsión de muerte requiere de reflexiones muy poco aceptables porque no son agradables al oído que reprime escuchar tales planteamientos teóricos; por tanto, lo dejaré fuera de esta exposición. Solo indicaré que las intrincadas relaciones en el complejo de Edipo implica el concepto de castración relacionado a la amenaza, a la fantasía y al complejo que se distinguen mutuamente. En fin, no hay cultura que no pase por la amenaza, la fantasía y el complejo edípico que como ya bien se sabe, nada hay de natural en la cultura, por muy naturalizado que quede. Por cierto, la "madre naturaleza", dicho entre comillas, no viene mal porque como apunta Freud, el lazo intensísimo con la Madre se constituye sobre el fondo de una ilusión fálica, paraíso romántico donde está ese objeto primordial, para quien ella misma, es objeto de todos los deseos. La ilusión es doble: yo tengo, ella tiene y así constituimos un todo unitario y perfecto; pero, llega el momento de la decepción: algo separa a la mujer de la madre, y este algo es que la madre no tiene. "La madre naturaleza no tiene algo" que le hace falta.

Hay abundantes referencias respecto al pensamiento empirista e idealista que ofrecen en la historia del pensamiento "una epistemología" que posee diversas tesis de gran valor para el conocimiento, pero no haré aquí la lista porque ustedes también pueden hacer la suya. ¡Y que cada quién se las arregle con la suya!

Entonces, de la escolástica traigo dos referencias latinas que dan cuenta de una convicción única aunque con formas diversas que han sido usadas; a saber el percipiens y el perceptum. Bien, Jacques Lacan eligió, en 1936, a Hippolyte Taine y, en 1966, a Merleau-Ponty para exponer, como bien se sabe, el tema del percipiens que percibe y el perceptum percibido. Taine dice que "la percepción es una alucinación verdadera" y Maurice Merleau-Ponty propone que la percepción "es una impostura alucinatoria". Taine parte de la sensación en tanto que ésta se traduce en imagen mental que sustituye a la sensación, permanece en la memoria y por la dinámica de ésta hace simulacro, fantasma y apariencia de la sensación. Se trata, pues, de una alucinación normal. Pero ¿qué hay de la alucinación anormal que es una percepción falsa? Pues hay que decir que se trata de una alucinación verdadera y, por supuesto, del perceptum no importa si es verdadero o falso, sino que de la alucinación perceptiva hay que anclarse en el

criterio último de realidad por el juicio proferido por el percipiens que piensa porque, según Lacan "no hay nada en el entendimiento que no haya estado antes en los sentidos, a no ser el entendimiento mismo." Merleau-Ponty plantea que "la alucinación no es una percepción" porque se trata de una "apertura al mundo" que se acompaña de la "fe perceptiva" que depende del percipiens que da cuenta, también, de la alucinación por medio de la carencia de la presencia perceptiva en el mundo. En fin, la incidencia de un percipiens en el campo de la percepción plantea que el sujeto está determinado por su dependencia terciaria en el orden Simbólico. Es que el campo de la percepción está ordenado en función de las relaciones del sujeto percipiens con el Lenjuaje, no por la perspectiva de la percepción. El planteamiento es radical ya que implica que el Lenguaje no es instrumento del sujeto, sino operador que produce percipiens en tanto que, a nivel de lo visible, lo que veo no lo vería si no fuera un sujeto determinado por la producción del Lenguaje. Sin Lenguaje no los vería yo, a ustedes. Y, no se alarmen porque estoy alucinando ya que mi palabra percipiens es escuchada en tanto que vine de ustedes en el momento en que los efectos de la palabra perceptum faltante me divide entre la locución y la audición. En todo caso, no soy peligroso porque... porque el espejo no está menos subordinado al efecto de Lenguaje que es efecto de falta. Me estoy refirendo al deseo del Otro que condiciona el prestigio de mi imagen narcisista. La idea es ésta, atrápenla si desean, véanme o no, óiganme o no, la mirada y la voz están perdidas por una sustracción, que al faltar la vista y los oídos, engendran el deseo de ver y oír; pero si no me ven ni me oyen, entonces pueden mirarme y escucharme por un efecto de Lenguaje que me permite especular ante ustedes no sin que ustedes sean, también, supuestos especulantes. Claro, se trata de una especie, no animal, sino especulativa. Ahora concluyo, pero no apludan porque deseo invitarlos, a cada uno de ustedes, y no a todo el auditorio, para que su "fe perceptiva" en tanto seres hablantes, caso por caso, analicen si es cierto que el sujeto es un agente percipiens del perceptum no sin objeto... perdido.

Por lo pronto, les diré que el Lenguaje, en el lugar de La terceridad exige al sujeto que diga todo lo que se le ocurra; más aun que diga eso que no se diría ni así, para abrir la posibilidad de que lo lleve a decir más de lo que sabe. En ese lugar, La terceridad opera la asociación libre a fin de que el sujeto hable de lo que precisamente carece de importancia para él; no se trata, por cierto, de la confesión pues en la asociación libre no se pretende adaptar el yo a la realidad, no ha de alienarse a la moral civilizada ni a la moral libertina. Si se admite La terceridad se ha de aceptar que ésta impide la univocidad de la significancia ya que el Significante consiste en que esté inscrito en una red en la que adquiere valor la diferencia respecto a todos los significantes de la red. Por asociación libre, La terceridad pone en movimiento la dinámica Significante en tanto que constituye el registro Simbólico del sujeto, en el que cada sujeto, desde antes de su nacimiento y después de su muerte ningún Significante puede significar el ser del sujeto. Es que la significación está, para decirlo todo, está en falta y, de este modo, considerada La terceridad en su función respecto al lugar en la que se le ubica, autoriza pensar en que los significantes preexisten a los significados ya que una barra entre Significante y significado no representa univocidad, sino resistencia a ella y, en consecuencia, equivocidad en la asociación libre. Así, se entiende que la ambigüedad del Significante promueve el deslizamiento del significado, bajo la barra que da cuenta la inestabilidad, de la desarmonía entre Significante y significado.

De ahí que La terceridad determina el lugar de la falta en el descentramiento por la carencia en ser unívoco, porque ésta tropieza con la equivocidad desde donde no hay más deseo que el de ser, bajo las significaciones posibles.

Por supuesto, se trata de un sujeto desgarrado por algo que lo afecta y que además desconoce, se trata de un sujeto-afecto del Significante pues manifiesta por mediación de su síntoma algo que está en él y lo aqueja. ¡Ya la tenemos! Se trata de una experiencia po-ética y es-tética del Lenguaje que afecta al sujeto. La terceridad da acceso a sostener relaciones metafóricas y metonímicas con los sujetos y los objetos sustitutos del objeto que falta y, así, la materialidad de la que se habla no es el sujeto autor de lo que dice cuando habla, sino que es hablado por el lugar que ocupa La terceridad que expresa un poeta en diversas modalidades imaginarias y plásticas.

Pero tal como lo indica Ernest H. Gombrich en su Historia del Arte: "No existe, realmente, el Arte. Tan solo hay artistas." Sin duda hay sujetos que por medio de la asociación libre posibilita que la palabra abra las puertas del ser en falta para que éste se realice aun cuando la palabra, que se devela, ponga al ser entre paréntesis, en suspenso, al no suspender la Ley de no contradicción. Es que la asociación libre exige un discurso que detenga la función del yo y lo dispense de sostener en el "yo digo" al llegar a la palabra.

Entonces a Gombrchi no le interesa el Arte, sino lo que se dice del Arte, todo bajo la condición de que ninguna interpretación acceda a una verdad unívoca. Bien, Gombrich procede, tal vez sin saberlo, del deslizamiento del sentido de la po-ética que quiere decir creación porque lo que está sujeto a análisis no es la Obra de Arte, sino lo que se quiere decir de ella, por medio de la literatura, de su propia literatura. Y, en estas estamos aquí, por la función de La terceridad. Estamos, pues, ante el artificio po-ético, en la multivocidad y en la equivocidad, en lo que no alcanza la significación pues carece de significado el artificio po-ético por la función tercera que, por cierto, promueve el sinsentido creativo. Tal vez la figuración y la desfiguración imaginaria del Arte no exista precisamente porque la palabra la mata cuando es lo Simbólico del Lenguaje quien pertenece al ámbito de lo comprensible. El Arte, en tanto incomprensible evoca, después de todo y antes de todo, el arte de repetir, re-pedir la realidad siempre fallida en tanto que lo que retorna siempre es lo real de la realidad siempre, no po-ética. El Arte es, sin embargo, interpretable por la función que La terceridad cumple, aunque la interpretación no alcanza la plenitud del supuesto sentido significado.

Reitero, el Arte en la red Significante que, por carecer de significación, se desliza por los significados que no hacen sentido en la medida en que sí hacen oficio de artificio po-ético. Es que el Arte evoca el Goce es-tético por la mediación po-ética del deseo del sujeto, del artista. El Arte transgrede el código de la decencia, la norma religiosa y el orden del poder civil y militar porque es hablado por el sujeto, del artista del que habla el síntoma artístico a través del Lenguaje que po-éticamente, interdicto por La terceridad de la Ley de la cultura, instaura un Goce es-tético que hace peligrar el estatuto del Arte. Entonces, "El Arte no existe" si se tiene en cuenta que la cultura reprime el Goce es-tético, desgarra al sujeto, al artista y lo escinde entre el deber ser y el deseo de ser, impidiendo, en efecto, la plena satisfacción por medio de una Ley sustentada en los intereses comunitarios y colectivos que impone la cultura. Por supuesto, respecto a la conducta, en tanto acto, plantea gracias a La terceridad, la responsabilidad ética que difiere de la responsabilidad legal. Es que ésta está asociada a la intencionalidad consciente; en cambio, respecto a La terceridad, indica la posibilidad de actos fallidos por ser el sujeto artista culpable de desear expresar en sus acciones artísticas actos po-éticos fallidos en tanto logrados. Gracias a esta noción tercera se admite un efecto de sentido que sea una construcción de todo sistema, pero La terceridad opera una inversión que al hacer-se un decir no-dicho crea y apunta, en efecto, un Significante inédito, indecible ya que no existe hasta que el sujeto habla de eso, imposible de decir todo.

La terceridad, en el orden de lo Simbólico de la Ley del Lenguaje, hecha por el Significante que nada significa, advierte la emergencia, por ejemplo, del chiste, y es que no hay chiste sin la necesaria intervención de un tercero, pues éste subvierte la censura y la represión. El chiste, en tanto tercero, burla la vigilancia que ejercen un primero y un segundo. En tanto tercero, el chiste satisface al elidir ciertas tendencias agresivas y violentas, pues en el chiste se juega, entonces, el valor de La terceridad que cumple sus funciones entre el sujeto y el otro ya que el Otro tercero está marcado por la incompletud.

Por cierto, el Lenguaje habitado po-éticamente trata de obturar la diferencia de los sexos, pues la relación sexual nunca colma. Esto significa que no existe relación directa, inmediata entre la posición masculina y femenina porque el Otro del lenguaje es un tercero que se interpone entre ellas y ellos, entre ellos y ellos, entre ellas y ellas. No existe, pues, reciprocidad entre los sexos porque el orden Simbólico es asimétrico ya que no hay ningún Significante mujer que sea igual al Significante hombre y, por mera terceridad es el Significante falo, Significante de la falta de Goce, el que gobierna la relación entre sexos, por lo que no hay

símbolo para designar la relación sexual asimétrica que hace que ésta no pueda escribirse. Por esto se goza con los chistes, para ordenar lo que es un auténtico desorden asimétrico, no proporcional y sinsentido. Y, gracias a ese tercero, a la funcionalidad de La terceridad se debe a que el Otro incluye esa terceridad que diferencia lo cómico que requiere solo a dos. La irregularidad es la Ley del tercero que hace reír ante la falta de relación o proporción sexual. Por la Ley del Lenguaje, en el lugar de La terceridad, hay código decente, represión y censura del deseo, hay mal-dicciones, palabras que mal-dicen para satisfacer un Goce interdicto que impugna la Ley de la cultura.

El síntoma en tanto obra de arte, es una construcción metafórica cuyos elementos fueron objeto de desplazamientos metonímicos; el Arte es retorno de una verdad interpretable en la lógica del Significante en tanto que "su sentido" solo está en relación con otros significantes equívocos, muy propios de la terceridad po-ética. La Ley de la Lógica Significante introduce algo que en tercer lugar es nominado como causa. La causa del sujeto es efecto del Significante en tanto que el sujeto no es causa de sí. Es que entre la causa y el efecto hay un intervalo vacío creado por la Ley del Significante que abrochado con otro Significante crea algo nuevo, en un tercer movimiento Simbólico, en sincronía simultánea ya que el proyecto de toda poiesis apunta hacia lo real, como causa que hace que lo que no es sea.

Lacan hace uso de un tercero, de una terceridad peirceana porque el sujeto, en términos de Significante, representa un sujeto, no a un significado, sino para otro Significante, no para otro sujeto. El Significante no es una cosa, sino una falla. La lógica po-étca del Significante es fundamental para la asociación libre pues exige prescindir del significado y a fin de que se presentifique un significado cualquiera y emerja una significación fundamental. Introducir un tercero implica a alguien a quien hacer Signo. La dimensión po-ética del pensamiento como producto del sujeto que lo porta sin pensar hace Signo y determina la verdad del sujeto como agujero pues permite hacer borde, bordear la zona erógena de la que la poesía evoca. Entonces el sujeto desaparece para permitir dar lugar a lo que vendrá de nuevo, a representarlo en tanto Significante en menos; o para decirlo en términos meramente matem-máticos: devenir raíz cuadrada de menos uno, igual a un número imaginario i.

Desde luego, la palabra no proviene del yo ni de la conciencia del Lenguaje pues procede del Otro, de La terceridad simbólica de la Ley que nunca es natural. Es que la idea de que el yo puede ser amo del discurso promueve la ilusión de univocidad, de unidad integral. Pero nada más falso, ser sujeto del enunciado no significa al sujeto de la enunciación. Este sujeto que se experimenta como siendo hablado, dicho por un tercero, habla, licencia hablar de una po-ética. Se trata de un artista, se trata de un poema hecho Significante. Se trata de una experiencia po-ética de orden vivencial desde donde no se dicen palabras, sino que nos dicen. Es cierto, se hace poesía y a veces poemas.

Es que la po-ética del deseo parte de un no-saber del deseo que produce saber; y ustedes saben, aunque no desean saberlo; por tanto, les digo desde ahora que, falta un objeto que Lacan denomina a porque no es un objeto de deseo, sino objeto tercero, si ustedes me permiten, ya que es causa del deseo que indica no una relación con un objeto, por ejemplo, artístico, sino con su falta y de ahí que no satisface del todo. Cabe, pues, señalar que la palabra insiste porque hay significantes que retornan al sujeto para recuperar el Goce estético perdido, a efecto del exilio de la naturaleza por la Ley de la cultura que es la Ley del Lenguaje en el lugar de la función de La terceridad ya que ésta no está fuera del orden Simbólico.

Sin terceridad no hay razón y pasión, alma y órgano biológico, sujeto subjetivo en tanto que lo real es garantía de la objetividad, si el conocimiento de la realidad prescinde de la existencia objetiva, pues La terceridad afecta en la objetividad de la realidad.

Ahora bien, pensar el ser, no al ser, implica que ése no piensa aunque sí es pensado por función de La terceridad atravesada por la po-ética que da lugar a la equivocidad interpretativa de donde la indeterminación del sujeto, respecto a su discurso, no se confunde con el ser del sujeto ya que éste es supuesto por el Otro tercero en tanto que el sujeto de la po-ética no antecede a su discurso, en el entendido de que no hay sujetos representados por otros sujetos ya que nada ni algo garantiza su existencia y, por eso, se requiere de un tercero que constituya el saber a fin de que se hable no sinsentido del sujeto supuesto por otro Significante que lo representa desde otro Significante, en el registro Simbólico. Entonces, al suponerle un sujeto al saber del Otro, el saber no es supuesto ya que está en lo real, tal como lo demuestra la ciencia contemporánea. En todo caso, eso habla po-éticamente porque eso piensa. No hablo, pues, soy hablado y no pienso, soy pensado pero eso ustedes lo verifican aquí, aunque no ahora, aunque tal vez los habré verificado.

Estamos, pues, ante una po-ética es-tética que hace una cosm-ética que no admiten ni Kant ni Sade, aun cuando sus imperativos categóricos son aceptables; no obstante, La terceridad pro-pone un haz tu deber fronterizo a pesar de que este imperativo tercero no es ni universal ni verdadero ya que si se desea, mujeres y hombres no gozan con plenitud porque el nombre de cada una y de cada uno no designa su ser, sino su deseo de hacer su deber que decida el sujeto. Esto es así porque La terceridad no libera de la obligación simbólica y, en consecuencia, evita hacer un colectivo masivo de acciones humanas sintetizada por el feliz bien del placer comun-itario que precipita el infeliz malestar del displacer en la cultura que se condensa en el Goce. Estamos, pues, del lado de una Ley que posee doble cara y ordena gozar si no interviene un tercero que introduce la discontinuidad que marca al Goce indecible en tanto imposible. Y, recuerden, aun cuando la primeridad está perdida, la secundaridad la supone primero, por la terceridad; y, cabe advertir que La terceridad atenta contra la masa humana porque ésta renuncia, siempre, a sus obligaciones, ya que un tercero hace ser ahí donde falta saber qué deber obliga inventar un Significante, uno por uno, caso por caso, en la pura singularidad del sujeto po-ético es-tético que haga cosm-ética en un tercero para algo que simula.

En fin, ...la instantaneidad siempre, fugaz, se realiza en ese corte tercero del acto creativo, siempre fallido porque se trata de un momento de fractura, de encuentro con el deseo de lo que habrá sido un real. Se crea, ex-nihilo, algo que no hay, que no habría aunque había porque el Lenguaje se adelanta al pensamiento por un decir inesperado al ser hablado el sujeto. Llega, pues, el momento de la emergencia en el que debo guardar silencio para convocar el inesperado decir de ustedes, no consensuado, no masivo, no comunitario, sino uno por uno, singularizado por el equívoco.