

ICTHYUS; sobre poética y semiosis.

Roberto Fajardo
fajard_59@hotmail.com



Fig. 1. De la serie Icthyus. Acrílico sobre tela. 130 x 89 cm. 2004.

Presento aquí una imagen que una vez observada puede ser identificada como pintura y al hacerlo la procesamos como arte. Independiente del concepto que tengamos sobre el arte nos parece innegable que existe algún tipo de relación entre la pintura y la percepción que tenemos de ella. ¿Cuál será la naturaleza de esta relación?

Podemos pensar que se trata de una relación natural, si suponemos como suficiente la capacidad de poder verla. Podemos suponer un conocimiento anterior y necesario, un conocimiento sobre historia o crítica del arte. Todavía, podemos pensar que necesitamos de una noción institucional de lo que sea el arte. Pero, en todos estos casos, ¿cómo la articulación de los significados que la imagen permite, se hace posible?

Adorno nos advierte del hecho manifiesto que todo lo que se refiere al arte no es evidente y que incluso se puede dudar si realmente existe algo llamado arte. (Adorno, 1970; 11) De Fusco reitera la pérdida de un código múltiple que permitió la comprensión del arte del pasado e sustenta el establecimiento de códigos particulares y especializados como fundamento de las manifestaciones del arte contemporáneo. (De Fusco, 1988; 9) El hecho es que desde una perspectiva cognoscitiva, una aproximación al arte es siempre sumamente compleja y esto es válido tanto para el que hace arte, reflexiona sobre el arte y para el que aprecia el arte.

La pintura como disciplina y técnica constante en la historia del arte occidental no escapa a los cambios de paradigmas.

¿Cómo el pintor contemporáneo encara lo que hace? ¿Cómo entiende su pintura en el contexto que se instala, sobre todo cuando la debe entender como una relación dialógica entre lo individual y lo social?

Pues si el pintor trabaja con sus colores, con sus manchas, sus ideas y sentimientos, con el tiempo que le permite el permanecer y el espacio que le permite el hacer, que es aquello que hace?

En la medida que se puede afirmar que la imagen de la pintura implica en estructura y sentido, esta puede ser considerada un tipo de lenguaje. En la medida que el llamado “Giro Lingüístico” (Bozal, 1999; 20) establece el lenguaje como paradigma de la epistemología contemporánea, la pintura como imagen y disciplina artística es conducida a verificar las características específicas de su lenguaje. Y tal vez, a instigar un nuevo estatuto epistemológico que permita nuevas posibilidades tanto en la creación de sus formas expresivas como en los modos de análisis y apreciación.

Es aquí donde la teoría de la significación de Peirce aporta valiosos instrumentos para una aproximación epistemológica a la imagen de la pintura.

Algunos conceptos de la teoría de Peirce son aplicados al análisis de una poética pictórica que lleva el título de: “Icthyus; poética de una re-visión”. Pesquisa en el área de Poéticas Visuales, que desarrollo en el ámbito del Doctorado en Artes Visuales en el Instituto de Artes de la UFRGS. Se trata de aproximadamente 30 telas pintadas en la técnica del acrílico sobre lona y que básicamente se propone la producción de una poética que tiene como punto de partida el icono-imagen: pez. Considerado a partir de su condición de sinsigno icónico se explora sus posibilidades en cuanto cualisigno-icónico, a través de la articulación de los elementos sintácticos y semánticos que se derivan del específico imaginario del artista. El aspecto esencial refiere a una exploración en cuanto proceso, a un re-ver de todo lo que puede vehicular significación.

En función de la limitación de espacio y de las dificultades en mostrar aspectos que se derivan de la práctica pictórica, me limitaré a esbozar algunas cuestiones del universo peirceano aplicadas a una práctica particular, que según mi criterio, resultan relevantes para el área de las artes visuales y que me parece, podrían ser indicadores de nuevos caminos de aproximación epistemológica tanto para la poética como para la estética¹.

¹ Me refiero a la distinción propuesta por Luigi Pareyson entre *Poética* (carácter programático y operativo, relativo al hacer, al acto) y *Estética* (carácter filosófico y especulativo, relativo a la teoría y al pensamiento), como criterios metodológicos para la aproximación a la obra de arte. “La distinción entre *estética* y *poética* es particularmente importante y representa, entre otras cosas, una precaución metodológica cuya negligencia conduce a resultados lamentables” (Pareyson, 1984; 24)

La aproximación cognoscitiva a la imagen parece estar determinada a través de la historia por una tradición que se inicia con Platón, se trata de la Teoría de las Ideas. En Platón el problema del conocimiento es inseparable al problema del ser, así siendo, el aspecto principal de la Teoría de las Ideas, el ente (las cosas en cuanto son) es diferenciado del ser (aquello que hace que algo sea). Esta conformación es una consecuencia o mejor, se propone como un modelo que pretende solucionar el problema de la unidad versus multiplicidad, recurrente en la filosofía griega desde los Presocráticos.

Identificando la percepción del objeto sensible con la multiplicidad de las cosas, Platón remite para el mundo de las ideas, por él concebido como sistema, la unidad del ser. De este modo el verdadero ser está en las ideas y así, ellas no son accesibles al conocimiento directo de los sentidos. En el sistema de Platón, el mundo sensible es concebido como un mundo de realidad aparente al cuál corresponde una vía de conocimiento llamada *doxa* (opinión), la verdadera realidad corresponde al mundo de lo inteligible, posible por la vía de conocimiento llamada nous (pensamiento). De este modo, queda instaurada una cisión entre percepción (sensación) y pensamiento (abstracción) en la medida en que revela la capacidad de abstraer como un conocimiento diferenciado del conocimiento sensitivo y la idea como método y condición del conocimiento. (Platón, libro X. La República, 2000)

Este paradigma epistemológico se ha mantenido activo en el sustrato de toda la historia del pensamiento occidental y en el caso de la pintura, por ejemplo, resulta evidente cuando nos proponemos un análisis del percurso de una tradición que va desde la pintura figurativa a la pintura abstracta y a las pretensiones conceptuales del arte actual.

Una imagen como la representada al inicio de este texto (fig.1), en cuanto pintura, está sujeta a una serie de referentes que van desde las particularidades de los procesos técnicos hasta los de reconocimiento como objeto artístico, estético y cultural. Esta imagen implica en la tradición de la pintura, en escuelas técnicas, estilos pictóricos, épocas históricas. En convenciones simbólicas y formales, en conocimientos teóricos y en la educación de la sensibilidad y del ojo. En situaciones económicas, ideológicas y políticas y, sin embargo, por más que se convencie sobre su práctica y teoría, su génesis solo es posible en la intimidad del individuo y su apreciación pasa por el sentir particular de cada espectador.

Desde la perspectiva del pintor, aquello que él hace en cuanto pintura, corre por dos caminos. Por un lado, se trata de la articulación de elementos formales, de los propios elementos visuales con los cuales hace posible la materialidad de la pintura y por otro lado, de aquello que no está contenido en esa materialidad y que implica en una cierta noción, una sensación de totalidad que se proyecta desde el imaginario del artista. De hecho, se puede afirmar que ambas situaciones son parte de un mismo proceso, sin embargo, todo pintor sabe que solamente el dominio de las técnicas y recursos pictóricos no garantiza aquello que constituye la obra de arte.

En la medida que la semiótica de Peirce estudia la producción de sentido basada en las relaciones establecidas por los elementos de la tríada en la mente de un sujeto concreto², resulta posible proponer la noción de signo como un instrumento de inserción, manipulación y aprehensión sobre los procesos creativos que hacen posible la significación artística. Tal vez, podría decirse que la clásica definición de signo³, formulada por Peirce, apunta para la propia génesis del proceso de producción de sentido. Pues se trata de un percurso que debe de ser instaurado como búsqueda de sentido mas que paradójicamente remite siempre a una nueva operación que se presenta siempre inagotable. (Peirce. *CP I*. 339)

En el plano de la pintura, cualquier cosa puede ser un signo; una línea, un color, una forma, la textura. Pero también lo puede ser cualquier cosa en el imaginario del artista y del espectador; desde la más simple sensación hasta la formulación crítica de una teoría estética. Una intención, un sueño, un deseo, una convicción, una creencia, una recordación, un conocimiento, un sentimiento. Para el pintor que debe proyectar en la tela, aquello que a su vez proyecta en el imaginario, todo es signo. Por esto, toda posibilidad de significación se da en el ámbito de la semiosis, y la pintura, en este sentido, parece articular un uso particular de los signos, de semiosis. Esta capacidad de partir de un elemento perceptivo cualquiera, como modo de acceder significación me parece sea uno de los aportes más originales de Peirce.

Las categorías de Peirce (Primeridad, Secundidad y Terceridad) permiten una aproximación a la operación poética de modo a que sea posible considerarla a partir de su propia “eclosión”⁴ y de su estructuración como objeto y forma en todos los niveles que el interpretante sea capaz de percibir. Así, por ejemplo, podemos referirnos a su condición de objeto material, presente (sinsigno), a su condición de objeto cultural, estético (legisigno) y a sus posibilidades de expresión y vivencia polisémica, como objeto creado o creativo (qualisigno).

Eclosión se dice en griego Poiein y de aquí se deriva Poiesis, que es el origen etimológico de la palabra poética, que designa originalmente un actuar práctico que implica un valor en sí mismo, a través de un proceso formativo. Esta configuración formulada por Aristóteles⁵ es retomada por Luigi Pareyson al proponer su concepto de Formatividad. Pareyson establece dos modos de aproximación epistemológica a la obra de arte; Estética y Poética. Así, desde una perspectiva aristotélica, el aspecto esencial del arte sería el productivo, ejecutivo y en este sentido; invención y creación. (Pareyson, 1984; 59)

² “Para Peirce el sentido es siempre el resultado de un proceso de interpretación de un sujeto particular, por tanto, sometido a imprevistos y a probables desvíos del sentido común, sean estos errores o innovaciones...” (Cauduro, 1993; 91)

³ “Un signo o representamen es algo que está por algo, para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un segundo equivalente, o quizás un signo mas desarrollado”. (Peirce, *CP* 2.228)

⁴ De hecho, las categorías responden a una exigencia de reducción conceptual sobre las impresiones sensibles a una cierta unidad que permita su manipulación.

⁵ La poética de Aristóteles no se limita a la poesía y si a toda arte, trata de los diversos medios de traer algo del *no ser* al *ser*. Del arte como actividad de la razón operacional.

Al pintor la tela se le presenta como un campo de posibilidades, también de ejecución y concreción, pero, primero como: intencionalidad posible. Este aspecto creativo propio del hacer del arte, se presenta al artista como *qualia*. Peirce habla en una conciencia del *quale* para referirse a la articulación de las sensaciones, todavía, identifica en ese ámbito una facultad de génesis: vivacidad (*vividness*) (Peirce, *CP* 6.222) Todo pintor sabe que la génesis y la relación con la obra es siempre, vivencia. El artista es capaz de filtrar *fanerones* y provocar en ellos transformaciones que resultarán en la obra. Evidentemente, hablamos de formas de relación complejas que constituyen la obra a partir de del conjunto de sensaciones, que por un lado la hacen posible y por otro son producidas por la percepción de la obra.

La operación artística reclama la pertinencia de una génesis que no puede ser reducida a una operación intelectual y que implica una unidad de contenido y forma, esto es, de identidad.

“Y ahora enuncio una verdad. Es ésta. En la medida en que pueda decirse que los *qualia* tienen algo en común, lo que pertenece a uno y a todos es la unidad; y las diversas unidades sintéticas que Kant atribuye a las diferentes operaciones de la mente, así como la unidad de la consistencia lógica o la unidad específica y también la unidad del objeto individual, todas estas unidades se originan, no en las operaciones del intelecto, sino en la conciencia del *quale* sobre el que opera el intelecto”. (Peirce, *CP* 6.225)

La conciencia del artista en cuanto creador, con respecto a lo que hace, a las expectativas que esto produce y en relación a sí mismo delante de todo esto, puede equipararse a la conciencia del *quale* de Peirce. Esto, si se entiende como un estado de vivencia total, núcleo generador de la relación con el mundo, foco central de donde parte toda posibilidad de manifestación y presencia. Debe aclararse, que nos referimos a una facultad que no es exclusiva del arte y que por el contrario, es una condición latente a toda condición humana.

La conciencia del acto creador, es percibida por el artista como totalidad⁶ y refiere a una experiencia que no puede ser aprehendida por el intelecto, tal como su identidad la insta. De aquí la dificultad de definir lo que es el acto creador, Peirce insiste en este aspecto autoreferente cuando se habla del *quale*.

“Cuando describo esta conciencia como la idea de una cualidad en sí misma, meramente, por las leyes del habla, debo apropiarme del carácter de separabilidad para dar a conocer a otra persona que clase de conciencia tengo en vista”. (Peirce, *CP* 6.230)

Este aspecto de la autorreferencialidad, es fundamental para la definición de icono en Peirce. El signo que refiere la conciencia del *quale*, refiere a una identidad pura y Peirce lo designa como icono. Peirce identifica en un primer momento icono con idea, pero luego,

⁶ Resulta ilustrativo verificar que en términos semióticos el concepto de totalidad puede ser aprehendido sobre dos aspectos al mismo tiempo: como grandeza discreta, distinta de todo aquello que ella no es. Y como grandeza entera, aprehendida en su indivisibilidad. (Greimas y Courtés, 1991) “Considera los efectos que tú concibes en el objeto de tu concepción que pudieran tener importancia práctica. Entonces tu concepción de esos efectos es la totalidad de tu concepción del objeto”. (Peirce, *CP* 5.422)

siendo más estricto, considera que el icono solo tiene en común con la idea⁷; la posibilidad de ser, el predicado de la posibilidad. Todavía, en su condición de signo, el icono representa por semejanza, no importando su modo de ser. Cuando esta condición se actualiza, Peirce la denomina, hipoicono. (Peirce, *CP* 2.276)

El mundo es percibido como forma. Originariamente el concepto de forma designa toda la configuración exterior de algo que se ve; en la temprana filosofía griega es concebida como “esencia necesaria o sustancia de las cosas que tienen materia” (Abbagnano, 2000; 468). Aristóteles opone a la forma como presencia, potencialidad. De este modo la forma representa la actualidad de lo que es posible, esencia manifestada.

Para el artista hablar de esencia es hablar de un contenido que se exprime en la práctica, existe una pretensión de identificar esta “sustancia necesaria al ser” (Abbagnano, 2000; 359) con el devenir del percurso poético, precisamente porque esta pretensión se propone como un diferencial con respecto a otras praxis. Entendida la forma como posibilidad y la posibilidad del percurso poético, siendo ya instaurado, podemos decir que la forma es la materia prima sobre la cual se articula el artista.

El icono de Peirce remite al ámbito de estas posibilidades, remite a un concepto de forma que parece ocultar un paradigma que se expresa como un tirano, como una condición necesaria a toda posibilidad, actualizada, manifestada. “La existencia de los íconos es necesaria, principalmente con la finalidad de mostrar las formas de las síntesis de los elementos del pensamiento”. (Peirce, *CP* 4.544)

No sería por acaso que en la historia de la filosofía y del arte, la forma, en cuanto tal, mantenga una permanencia que parece identificarse más con el orden del paradigma de lo que con la cualidad de un objeto particular. Bastaría citar algunos ejemplos caros a la teoría estética e historia del arte, como un modo de mostrar, como la forma, en este sentido fundamenta un sustrato fundamental. Véase, por ejemplo, las formas del sentir de Kant que permiten la formulación de una teoría que demuestra la autonomía de los modos de percepción de la sensibilidad. El concepto de eidesis en Herbert Read y otros, que permite la inmanencia de la imaginación en el individuo. La Gestalt y su teoría de la estructuras perceptivas basadas en la forma, el concepto de Pensamiento Visual en Arnheim y otros que se proponen la forma como concepto. Inclusive es posible pensarla a nivel neurofisiológico. Véase la Teoría de la Selección de Neuronas de Gerald M. Edelman (TNGS).

Así, considero que la forma como paradigma que ilustra la estructuración de la síntesis del pensamiento, es la misma forma, o tal vez sea mejor decir, el mismo paradigma que orienta la instauración poética. Este es el ámbito del concepto de semejanza por el cual el icono como signo, puede representar su objeto. En términos ontológicos y sobre todo refiriéndome siempre al proceso del arte, el icono como signo denuncia este paradigma, de la propia posibilidad siendo manifestada.

⁷ A pesar, según Peirce, de que el icono sea el único modo de comunicar directamente una idea. (Peirce, *CP* 2.278)

“Un icono es un signo que se refiere al Objeto que denota apenas en virtud de sus propios caracteres, que igualmente posee, exista o no tal Objeto. Es cierto que, a menos que realmente exista un tal Objeto, el icono no actúa como signo, lo que nada tiene que ver con su carácter de signo. Cualquier cosa, sea una cualidad, un existente individual o una ley, es icono de cualquier cosa, en la medida en que sea semejante a esa cosa y utilizado como su signo”. (Peirce, *CP* 2.247)

En la triada de Peirce, el concepto de signo permite referirse a dos situaciones dentro de la teoría de la semiosis, por un lado designa el modo más simple de terceridad, particularmente, la mediación entre un primero y un segundo y por otro lado refiere a la propia relación; signo, objeto e interpretante, como un todo. Indica el primer miembro de esa relación y también todo el proceso semiótico.

“El signo funciona como mediador entre el objeto y el efecto que él está apto para producir en una mente porque el signo, de alguna manera, representa el objeto. Mas el signo solo puede representar el objeto porque el objeto determina el signo”. (Santaella, 2001; 191)

La acción del objeto sobre el interpretante es una determinación mediada, por esto, el interpretante es una representación mediada del objeto, según Santaella, en la relación triádica se establecen dos vectores; un vector de representación que se dirige del signo y del interpretante para el objeto y un vector de determinación que va del objeto para el signo y del signo para el interpretante.

“En suma, el signo es determinado por el sujeto, pero él, simultáneamente representa el objeto. El signo determina el interpretante y al determinarlo, el signo transfiere al interpretante la tarea de representar el objeto por la mediación del signo”. (Santaella, 2001; 192)

En el caso del proceso creativo en el arte el vector de representación y el vector de determinación parecen coincidir, en la medida que el principio que rige la cuestión de la “semejanza” en Peirce sea un principio que: Es capaz de crear sus propias reglas al formarse y se establece a través de un proceso que le determina. “Formar, por tanto, significa hacer, mas un hacer tal que, al hacer, al mismo tiempo inventa el modo de hacer”. (Pareyson, 1984; 59)

El concepto de semejanza en el hacer del arte, por el cuál el signo icónico puede representar su objeto, se refiere a un proceso formativo durante y con el cuál “se construye” esa semejanza. Aquí, aquel aspecto que tal vez podamos llamar de isomórfico, al que remite el concepto de forma, resulta fundamental. Pues la forma expresada contiene los rastros de las propiedades, de las primeras primeridades, que manifestadas constituyen la fuerza del icono.

“Un icono es un representamen cuya cualidad representativa es su primeridad en cuanto primera. O sea, una cualidad que posee en cuanto cosa y que lo hace adecuado para ser un representamen”. (Peirce, *CP* 2.276)

Esta imposibilidad de designar esta orden de las cualidades ilustra paradójicamente la posibilidad que el artista tiene para articular y expresar este mundo de cualidades que

Peirce designa como primeridad en cuanto primera. El artista trabaja con formas, las cuales no conoce por una orden deductiva y si por Abducción.

“Una Abducción es un método de formular una predicción general sin ninguna seguridad positiva de que tendrá éxito, tanto para un caso especial como de modo general, consistiendo su justificación en que es la única esperanza posible de regular nuestra conducta futura racionalmente y de que la inducción a partir de la experiencia pasada nos proporcione un fuerte estímulo para confiar en que será exitosa en el futuro”. (Peirce, *CP* 2.270)

Obviamente no se trata de una relación numérica o secuencial y si de una relación que remite a categorías que solo pueden ser constatadas en el fanerón. Peirce reconoce la naturaleza convencional de la pintura (Peirce, *CP* 2. 276) y Santaella insiste en el carácter indicial de la imagen pictórica (Santaella, 2001; 196). Entonces ¿qué es aquello que la remite a la primeridad? Pues el propio proceso que le da su origen; su carácter de originalidad. De hecho el artista articula un proceso de semiosis que fija una situación particular, un percipuum, un venir a ser por el formar cuyo referente último es la auto-referencia. Por esto la relación de los componentes de la triade no puede ser entendida como un triángulo, como muchos han querido ver, al adoptar el clásico triángulo de Ogden y Richards y sí como una relación recursiva que parece tener un foco radial, en la cuál el epicentro remete para una vivencia, que a partir del individuo es por excelencia, fenomenológica⁸. (Ver diagrama, fig. 2.)

La imagen de la pintura es a su modo, semiosis. Aquí la orden que la genera es una orden no deductiva, lo que no excluye la deducción de su universo de posibilidades. Es capaz de reflejar componentes cuya función semiótica está establecida, pero, remite para aquello que es fundamental a la vivencia; lo indeterminado. Si la primeridad parece ser su universo original, sin duda, la terceridad es su condición ideal y la secundidad su condición necesaria. La capacidad de apreciar el arte es también una capacidad adquirida y educada y paradójicamente la comprensión de un concepto como el icono, requiere un alto grado de mediación conceptual. Al fin y al cabo el arte nos demuestra que la distancia entre el sentir y el pensar no es tan extensa como parece y que ella puede ser una consecuencia de nuestros hábitos cognitivos.

En *Ichthus* el proceso de semiosis permite articular una imagen capaz de materializar un signo polisémico y sinestésico, signo este, que actualiza y refleja el contenido de un imaginario particular con toda su idiosincrasia cultural e ideológica. Será este signo un índice de los ritmos de la música del caribe que en algún momento sirven de paradigma al proceso compositivo del cuadro, de las características del paisaje que en algún momento orientan la luminosidad y esa visión barroca, o mejor; tropical, por cuanto se muestra como acumulación festiva de elementos sintácticos. El imaginario del artista en cuanto signo es un interpretante colectivo y en este sentido será aquel signo que exige una identidad. En relación con la tierra, a la historia, a las creencias e utopías asimiladas de una América que busca re-conocerse, en la visión de una poética que se propone re-venir sus

⁸ Peirce concibe la Fenomenología como aquello que se presenta a la mente y lo describe como: Totalidad. Y también como una disciplina capaz de observar los últimos elementos indivisibles de aquello que percibimos en la experiencia.

significados. Una poética que se expresa como acto, una semiosis del acto de pintar. Pintar como manía de re-ver; sentimientos, expresiones, temas, asuntos, conceptos....Ejercicio continuo de búsqueda y traducción. Metáfora estética que ilustra una intención, artificio meta-lingüístico que aprehende el fanerón. Una semiosis, del acto, de la vivencia y del conocer. Ichthus, una operación poética como proceso de semiosis.

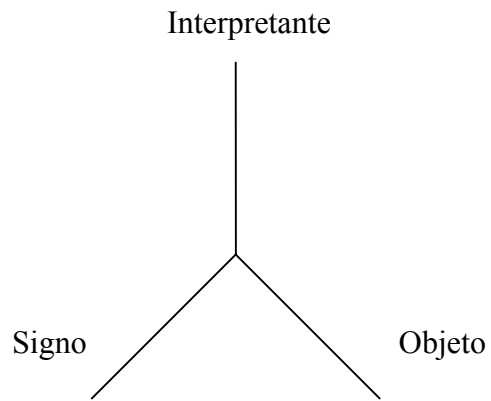


Fig. 2. Representación gráfica de la relación triádica de la semiosis

BIBLIOGRAFIA.

Abbagnano, Nicola, *Dicionário de Filosofia*. São Paulo. Martins Fontes. 2000.

Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*. Lisboa, edições 70. 1982.

Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas Contemporáneas*. Volumen I y II. Madrid. Visor. 1999.

Cauduro, Flávio V., *Semiótica e semiologia: contrastes*. Porto Arte No 8. Porto Alegre. Editora UFRGS. 1998.

De Fusco, Renato, *Historia da arte contemporânea*. Lisboa. Editorial presença. 1988.

Greimas, A. y Courtés. E., *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo I y II. Madrid. Editorial Gredos. 1991.

Pareyson, Luigi, *Os Problemas da Estética*. São Paulo. Martin Fontes. 1984.

Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers*. Charles Hartshorne, Paul Weiss y Arthur Burks (eds.). Cambridge. The Belknap Press of Harvard University Press. 1931/1965

— *The Essential Peirce*. Selected Philosophical Writings. Volume I (1867 – 1893) y Volume II (1893 – 1913). The Peirce Edition Project (ed.). Indiana. Indiana University Press. 1998.

— *Semiótica*. São Paulo. Perspectiva. 2000.

Platón, *A República*. São Paulo. Nova Cultural. 2000.

Santaella, Lucia, *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo. Iluminuras. 2001.