

EL ARTE COMO SEMIOSIS, APORTES DE LA SEMIÓTICA PEIRCIANA PARA LA INVESTIGACIÓN EN ARTE¹

Roberto Rodolfo Fajardo-González

Universidad de Panamá. Panamá

fajard50@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1935-918X>

"La actividad creadora del ser humano no es una actividad más de entre todas las que realiza, exclusiva de la ciencia o del arte, sino una característica central de su razón²".

Sara Barrera

Resumen

Este texto propone un abordaje de la teoría semiótica al análisis y estudio de los procesos creativos (poéticas) y la reflexión sobre el arte (estéticas). Partiendo de una de las teorías epistemológicas fundadoras, la "Teoría de las ideas de Platón", la cual establece una incisiva diferenciación entre la realidad del mundo sensible y el mundo inteligible, el texto propone la "Teoría de la Semiosis" de Charles Sanders Peirce como una alternativa que supera esta diferenciación. Particularmente, se concentra en su teoría de la abducción como una vía, que abre posibilidades para una aproximación efectiva al abordaje conceptual y reflexivo de la creación artística. También explora otros recursos epistemológicos de la semiótica peirciana, capaces de revelar y validar, aspectos de los procesos creativos que tradicionalmente no son considerados por otros modelos epistemológicos aplicados al arte.

Palabras-clave: Teoría semiótica. Arte. Poética. Estética. Peirce.

Abstract

The text proposes an approach to semiotics theory applied to the study and analysis of creative processes (poietics) and reflections about art (esthetics). On the basis of one of the founding epistemological theories, "Plato's theory of ideas", which establishes an incisive distinction between the reality of the sensible world and the comprehensible world, the text presents Charles Sanders Peirce's "Theory of Semiosis" as an alternative that transcends this differentiation. Particularly we concentrate on his theory of abduction as a way that opens possibilities for an effective conceptual and reflexive approach to artistic creation. We also explore other epistemological resources of Peircean semiotics capable of revealing and

¹ Recibido 7/3/22 – Aprobado 30/4/22

² Sara Barrera, "La Creatividad en Charles S. Peirce". Signos en Rotación, III/181.

validating aspects of creative processes that are not traditionally considered by other epistemological models applied to the arts.

Keywords: Semiotic Theory. Art. Poietics. Esthetics. Peirce.

Introducción

La búsqueda de un modelo sistémico o epistemológico que pueda dar cuenta de un abordaje investigativo de la creación artística y su contexto generalmente desemboca en el dilema de la necesaria inclusión de la “vivencia”³, como una variable fundamental para sus propósitos.

Debe entenderse entonces, que el abordaje que un artista realice sobre el tema, lo hace desde la perspectiva de su práctica, su experiencia y su sensibilidad, es decir, desde las “particularidades” de su vivencia, lo que le antepone la búsqueda de una epistemología que pueda incluirle como tal. No se trata de referirse a las pasiones, enunciaciones, sensaciones o epifanías (entre otras yerbas aromáticas propiamente artísticas), desde una perspectiva meramente conceptual y sí, de hacer lo conceptual un reflejo de las mismas.

En la reciente tradición, una aproximación sistemática al proceso artístico supone dos condiciones que, por lo general y tradicionalmente, se han considerado antagonistas. La primera, refiere al proceso artístico desde una perspectiva programática, o si se prefiere, operativa y normativa; como práctica. Y la segunda, refiere a una perspectiva reflexiva, al pensamiento y análisis; como concepto. Aquello que Pareyson respectivamente denominó: poética y estética⁴. Estas condiciones reflejan y son producto de una tradición que contempla, no solo, un proceso evolutivo e histórico que ha caracterizado el conocimiento occidental, sino que, además, establece un paradigma que determina su carácter ontológico. Se trata de la clásica división entre sensibilidad y razón.

El modelo epistémico fundante

Si fuera posible identificar una estructura única y original, capaz de determinar el desarrollo del modo de conocimiento occidental, desde los griegos, sin duda esta sería la “Teoría de las Ideas” de Platón.

³ . "La vivencia -escribe Dilthey- es un ser cualitativo, una realidad que no puede ser definida solo por lo que es captado en nuestro interior, y que, por otra parte, también alcanza aquello que no se tiene, indiscriminadamente (...) La vivencia de algo exterior o del mundo exterior se presenta para mí de un modo análogo con aquello que no es captado y que solo puede ser inferido" (Dilthey. Ges. Schriften, VII, p. 230, citado por Ferrater Mora, 2004, p. 3714). Tal vez, desde una perspectiva artística, el aspecto de la *vivencia* que más nos interese, en términos epistemológicos, tenga a ver con lo “particular” en oposición a lo “general”.
⁴ Véase a este respecto Pareyson, 1984, p. 21. Recordemos que Pareyson propone un abordaje del estudio de la obra de arte centrado en su proceso formativo, en cuanto “hacer” (poética), en contraste con un abordaje esencialmente reflexivo (estética).

Recordemos que la misma se formula como un modo de resolver una antigua imposibilidad filosófica, que consistía en conciliar los conceptos de multiplicidad y unidad, tan caros a los temas desarrollados por los presocráticos. La cuestión fundamental es la diferenciación entre “ser” y “ente”. Para nuestros efectos entenderemos el “ser” en función de su naturaleza trascendental como aquello que lo es todo y el “ente” como una existencia concreta del ser. Como vemos, el paradigma de lo universal en oposición a lo particular ya está presente desde el inicio. Así, el ente es algo, una cosa que muestra existencia concreta y el ser es lo que hace posible que todo sea. El ser, de este modo, indica una unidad implícita y el ente una multiplicidad de cosas. Sucede que Platón remite la naturaleza de esta unidad al mundo de las ideas y la naturaleza de la multiplicidad al mundo de la percepción y los sentidos. Es así, como se establece una fractura original (pecado original) en el modo como se entenderá el conocimiento y su posterior desarrollo epistemológico en relación con lo que hemos llamado arte.

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

Así, la “Teoría de las Ideas” establece una separación aparentemente insuperable entre lo sensible y lo lógico, además, remite el arte para una visión parcial de un proceso que es integral. Por otra parte, se inicia aquí un camino, que es una búsqueda del entendimiento entre estos dos polos establecidos desde entonces.

Sería Aristóteles el filósofo que propone una alternativa a la “Teoría de las Ideas” que termina por repercutir de diversas maneras en el arte. Si Platón remite al mundo de las ideas la búsqueda de las condiciones primeras, Aristóteles las remite al mundo de la “experiencia” y de este modo, da privilegio al mundo “sensible”, identificado el concepto de “forma” como su modo de manifestación y existencia.

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 le permite establecer el concepto de Poiesis como

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.

actividad de la razón práctica y emulando el proceso orgánico, concibe un “proceso formativo” que es la base de su “Teoría de la Poiesis”, que termina por fundamentar la producción de la obra de arte⁶ y de los factores que concurren a la “creación”.

Esta accidentada relación entre razón y sensibilidad, entre concepto y percepción, y finalmente entre sujeto y objeto, se establece como un punto álgido sobre el cual reposa la discusión estética moderna y contemporánea, sobre todo cuando debe considerarse las derivaciones que el ejercicio práctico de la producción, apreciación y el análisis de la obra de arte y el proceso de creación, desarrollan desde una perspectiva disciplinar y fenomenológica.

El tema de las vivencias

Para el artista la operación creativa nunca se da como una operación conceptual, ni puede ser explicada por ella. Por más que se empeñe en encarar su proceso creativo como concepto, los elementos que constituyen tal proceso trascienden el campo del concepto⁷. Es claro que no se trata de algo que no existiese o no conviviera con las diferentes y diversas épocas o periodos históricos y estéticos, pero la necesidad desde el concepto, de asimilar aquello que “parece” externo, termina por ser el propio motor del avance de nuestra civilización y paradójicamente, también del arte. Se trata de un largo camino, sobre el cual no podemos detenernos ni extendernos aquí, pero que, en relación a la modernidad, nos lleva a otro hito fundamental; la obra de Kant que, elabora las bases de la filosofía moderna y crea los presupuestos teóricos necesarios, sin proponérselo, para el desarrollo del arte, tal como lo conocemos hoy.

“En el simple concepto de una cosa, no podríamos encontrar ningún carácter de su existencia. En efecto, aunque este concepto sea totalmente completo, de manera que no le falte lo mínimo, para pensar una cosa con todas sus determinaciones internas, la existencia nada tiene a ver con todo eso, pero sí apenas, con el cuestionamiento de que tal cosa nos sea dada de manera que, la percepción de la misma pueda en todo caso, preceder al concepto” (Kant. 1983, Pág. 144)

⁶ “En cuanto al efecto poético es preferible una imposibilidad convincente a una posibilidad inaceptable.

Aunque resulte imposible que existan hombres como los que Zeuxis solía pintar, sin embargo, sería admirable que los hubiera, pues el artista debe mejorar el modelo”. Aristóteles. *A Poética*. Pág. 50. (1997)

⁷ Todavía, en el propio ejercicio del “arte conceptual” cuyo propósito esencial parece ser la pura especulación intelectual, el concepto como tal, no da cuenta del proceso que implica la generación del objeto de arte, aunque su materia prima sea el propio concepto. Véase, por ejemplo, Joseph Kosuth y su obra “Una y Tres Sillas” (1965), la cual parece establecer un abordaje semiótico y a través de él, provocar una reflexión de naturaleza ontológica sobre el objeto, que siempre y, primeramente, podemos describir como actividad lúdica.

Kant establece el tiempo y el espacio como condiciones de la intuición pura, estas preceden a la forma del objeto de la experiencia. Así que, el objeto en cuanto experiencia es forma que se da a posteriori; como vivencia.

Como vemos, en Kant la ontología refiere para aquellos asuntos que son antes de la experiencia, interpretados posteriormente por Husserl como ciencia de las esencias y después por Heidegger, como metafísica de la existencia, aquella que se ocupa de las condiciones que la posibilitan. Esta es la tradición que nos lleva hasta Peirce.

El modelo epistémico de Peirce

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

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

Peirce entiende la lógica como el estudio del significado, del sentido, y así la considera como la ciencia de las condiciones necesarias para la consecución de la verdad, consciente de que tal consecución no puede realizarse solamente por inferencia deductiva. Para Peirce, siguiendo Aristóteles, resulta fundamental los datos aportados por la experiencia y la aportación de nuevas ideas, de manera que su abordaje admite ya de una manera científica; la creatividad. Este aspecto resulta particularmente interesante si recordamos que la concepción moderna de la creatividad⁸ se ejerce a partir de 1950. En la concepción de Peirce, el ser humano entendido como signo y ubicado en el *continuum*, esto es, como semiosis, está destinado a crecer, proponer y desarrollar significaciones. La significación (como interpretante) resulta en una representación que vincula el signo y su objeto; el individuo accede a su propia existencia y a la realidad del mundo por contrastes, es decir, por inferencias.

Irónicamente, la experiencia de y contra la ignorancia y, en consecuencia, la experimentación con el “error” o tal vez sería mejor decir con el “acaso”, se transforman en fuerzas motoras de la construcción del conocimiento. La condición del individuo como falibilidad y signo es la apertura, la disposición al crecimiento. En este sentido la creatividad, solo puede entenderse como la capacidad de

⁸ Entiéndase creatividad como un pensamiento que es capaz de ser original y que está vinculado al ejercicio de la imaginación humana.

introducir nueva inteligibilidad en el universo. (Hemos seguido aquí, concepciones desarrolladas por Barrena, 2007, pp. 55-57, a partir de la semiótica de Peirce, sobre las cuales hemos basado nuestro postulado.) El desarrollo de las categorías cenopitagóricas⁹ de Peirce, su sistema de inferencias¹⁰ y su “teoría de la semiosis”¹¹ nos permite identificar y aplicar un corpus teórico capaz de abordar los aspectos propios de la creatividad en el arte.

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

Conocido por sus posiciones anti cartesianas, anti nominalistas y en algunos aspectos anti kantianas, a pesar de que su trabajo se origina básicamente en el siglo XIX, algunos estudiosos, (entre ellos Darin McNabb) lo consideran un filósofo plenamente posmoderno en la medida en que su trabajo representa una efectiva ruptura con las ideas que le preceden¹².

De una manera un tanto resumida podríamos, entonces, definir el signo de Peirce como:

“Algo que significa algo para alguien bajo algún prisma¹³”

Se trata de una definición que entrelaza tres aspectos diferenciados pero correlacionados. Un primer algo, que resulta en un algo significado, para alguien capaz de percibir una relación (tercer algo). Véase que no hay contenidos presupuestos (a pesar de la complejidad de la teoría semiótica) y sí estructuras isomórficas capaces de revelar modos de articular sentidos. Estos modos encuentran su fundamento en las categorías cenopitagóricas propuestas por Peirce: Primeridad, Segundidad y Terceridad. Peirce desarrolla una “lógica de las relaciones” y las encuadra bajo la égida de una concepción ontológica, la cual se

⁹ En homenaje a la cuestión de la relatividad numérica de sus categorías, Peirce las denomina “Kainopythagorean categories” (nuevas categorías pitagóricas). (CP 7.528).

¹⁰ Observemos que la inferencia implica en ir más allá de la comprensión literal de una información dada.

¹¹ La semiosis refiere a las inferencias en cuanto suceden, en cuanto “cosa existente”.

¹² Véase a este respecto, la interesante presentación del libro de McNabb, *Hombre, signos y cosmos*, en la UNAM, realizada el 27 de febrero de 2019, accesible en el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=ECrrixewSM0>

¹³ “Un signo o representamen es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás aún, más desarrollado. A este signo creado, yo lo llamo el Interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su Objeto. Representa ese Objeto no en todos sus aspectos, pero con referencia a una idea que he llamado a veces el Fundamento del representamen.” (Peirce, CP: 2.228)

puede aplicar sobre cualquier sentido percibido o intuido (signo). Las categorías refieren a las posibilidades de predicación lógica que pueden tener las cosas y las categorías de Peirce lo hacen desde el examen de una posible naturaleza de las cosas.

Las categorías de Peirce son fundamentales para la construcción de su semiótica, son los pilares sobre los cuales se desdoblan los sentidos desarrollados. Denotan aspectos consustanciales, que pueden ser configurados para establecer alternancias relacionales (lógica de relativos) capaces de establecer comparaciones ontológicas, epistemológicas y metodológicas. La *primeridad* refiere a una mera cualidad, que puede manifestarse como sensación, como aquello que nos es inmediato. En la *segundidad*, esta mera cualidad debe pertenecer entonces a una sustancia que está sujeta a la acción y la reacción, como aquello que es objeto de experiencia concreta y, la *terceridad* que, establece una relación entre las partes, relación que podemos entender como pensamiento o semiosis. No se trata de cuestiones separadas y sí de cuestiones dinámicas y en constante cambio, como la propia vida.

Por esta razón, para Peirce las relaciones triádicas son irreducibles a relaciones diádicas (como en el caso de la semiología de Saussure), y estas relaciones triádicas (semiosis) permiten finalmente, en la mejor tradición de (los problemas de) las categorías occidentales, reducir la multiplicidad y diversificar la unidad, en una operación capaz de poner en igualdad de condiciones de estudio y contemplación, todos sus componentes.

La creación artística como proceso de semiosis

El artista encara la creación de la obra como posibilidad y alternativa de sentido y del hacer. De esta forma remite, aparentemente y necesariamente, para algo que está fuera del proceso, puesto que todavía la obra no existe. Sin embargo, al desecharla, sabe que la obra ya está en él. Está por demás decir que, generalmente la materia prima inicial del artista refiere a su individualidad, a su vivencia, a su experiencia, al mundo de los sentimientos, sensaciones, pasiones y enunciaciones, lo que, en cuanto vivencia, nada dice del alcance de su hacer en la terceridad. Esta es la principal dificultad a la hora de un abordaje cognoscitivo de la creación artística, a la hora de establecer algún tipo de metodología de proceso, análisis o estudio.

Es aquí donde la “Teoría de la Semiosis” de Peirce resulta particularmente idónea para nuestro propósito. El proceso de “semiosis” implica un hacer, que no necesariamente define de antemano su propósito, pero que sí necesariamente

materializa sus componentes; los define. Además, se trata de un modelo dinámico capaz de recrearse continuamente¹⁴. Un modelo dinámico capaz de referirse a la vida, a la vivencia.

El concepto de “sinequismo¹⁵” peirceano permite el enlace de la experiencia “in situ” del artista con la articulación conceptual de la terceridad, además de su consideración en igualdad de condiciones. En la medida en que los componentes de la tríada semiótica establecen relaciones como categorías dinámicas, es posible visualizar los elementos propios de la creación artística, y desde una perspectiva propiamente artística; considerarlos en su proceso del hacer en cuanto se hacen, verificar e identificar los sentidos que se construyen, insistimos, en cuanto creación artística. (todavía, diría que este es un aspecto esencial de una metodología para el abordaje de la “creación”; considerar el hacer en cuanto se hace).

Peirce insiste en que la realidad solo puede aprehenderse a través del signo, es decir, precisa ser semiotizada. Y esto solo es posible a través de la función triádica de la semiosis, pero al generar un nuevo signo se crea un espacio donde se entrelaza con aquello que está fuera de ese proceso; paradójicamente, es en ese “intersticio¹⁶” donde encontraremos la incontrolable función del arte. El proceso semiótico fija una realidad del objeto, pero no la abarca en su totalidad, ni lo pretende ni lo desea; el arte sí. Es por esto que con respecto al arte y, al referirse a los procesos lógicos, parece necesario invertir los términos y considerarlos desde la realidad de la práctica artística. No se trata de un procedimiento novedoso, pues el propio Peirce (en una innegable capacidad intuitiva o creativa) obtiene su concepción de abducción, en el ejercicio de invertir los términos del silogismo deductivo (Peirce, Peirce, CP 2.619).

La inferencia abductiva

Para Peirce todo proceso de significación es un proceso de inferencias. La inferencia abductiva es aquella que se inicia como una interpretación que tiene carácter de conjetura. El concepto de abducción debe ser comprendido en el ámbito de las tres formas de razonamiento lógico considerados por Peirce: deducción, inducción y abducción. Recordemos que la deducción es la inferencia de un resultado a partir de una regla y un caso. Es un razonamiento necesario que se

¹⁴ “Signo es...cualquier cosa que determina a alguna otra (su interpretante) para que se refiera a un objeto el cual ella se refiere (su objeto) de la misma manera; el interpretante se convierte a su vez en signo y así ad infinitum”. (Peirce, CP 2.303)

¹⁵ Sinequismo. Término utilizado por Peirce para designar el principio de continuidad que actúa en todos los ámbitos de la realidad.

¹⁶ El concepto de intersticio es acuñado por Foucault y desarrollado entre otros por Deleuze y Guattari. Dicho concepto en el diccionario de la lengua española refiere al espacio entre dos cuerpos o entre partes de un mismo cuerpo.

desplaza de lo general a lo particular, explica, establece una certeza, pero no agrega nada. La inducción es la inferencia de una regla general a partir de un caso y un resultado. No es una inferencia necesaria puesto que no es universal, pero es sintética y ampliativa, puede agregar información. Ya la abducción es la inferencia de un caso a partir de una regla general y un resultado, tiene un carácter probable y de “adivinación” (el artista siempre apuesta en el resultado). Sus premisas sugieren una explicación, pero esta queda en abierto, implicando la noción de “descubrimiento”. Se trata de la posibilidad de la posibilidad (sello esencial de la utopía del arte).

Para Peirce el acto creativo debe entenderse como un rompimiento del hábito¹⁷, esto es, un proceso que introduce un elemento nuevo en el comportamiento y que representa un cambio en el devenir de las cosas.

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

El concepto de abducción no era nuevo para Peirce, lo habría encontrado ya en Aristóteles (*Primeros Analíticos*) bajo el nombre de apagogé y sería el resultado de invertir los términos de un silogismo deductivo. Como ya ha sido mencionado, es la inferencia de un caso a partir de una regla y un resultado. Veamos:

M es P: S es P;
Por tanto, S es M.

Regla: Todas las judías de este saco son blancas.

Resultado: Estas judías son blancas.

Caso: Estas judías provienen de este saco.

El concepto y el tipo de silogismo que representa la abducción, tienen la virtud de insertar en las operaciones de la lógica aquello que es “indeterminación”, aquello que precisamente, está fuera de la lógica. Esta paradoja solo puede entenderse si concebimos los procesos lógicos como estructuras construidas que, al mismo

¹⁷ Hábito... “Un principio general que actúa en la naturaleza del hombre para determinar cómo actuará” Desde esta perspectiva, Peirce concibe el “hábito” como una regla general, sin embargo, es consciente de que solo la vivencia valida este su carácter, a través del establecimiento de la “creencia” que pasa a normar el universo de un individuo. (Peirce, CP 2.170).

tiempo que explican el mundo, tienen que someterlo, entendiendo que no pueden abrazarlo completamente. El fin de la lógica es, el seguir la huella que puede explicar y dar sentido a ese mundo que se presenta como multiplicidad y que podemos experimentar de muchos modos, pero que necesita someterse a las categorías del conocimiento lógico, entendido como unidad. Ya es de la propia naturaleza del arte, abrazar el mundo en su “ser”.

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

Para el artista, el proceso creativo, en términos generales es la aspiración y/o la fascinación ante... lo que Peirce denominó; un “hecho sorprendente”¹⁸. El artista pretende concretizar, objetivar la naturaleza de este “hecho sorprendente”; si la obra se concreta, el “hecho sorprendente” deja de ser excepción, entonces no podríamos dudar de la verdad de la obra. Lo sorprendente ahora es su carácter de arte.

Si debemos intentar mirar desde un abordaje lógico el proceso creativo, es necesario considerar lo que expresa Peirce, una vez más, sobre la inferencia abductiva:

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

Se observa un hecho sorprendente C

Pero si A fuera verdadero, C no sería excepcional.

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

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

¹⁸ “La abducción parte de los hechos, sin que tenga al principio ninguna teoría, aunque es motivada por la sensación de que se necesita una teoría para explicar los hechos sorprendentes” (OFR, 2012, Tomo II, p. 162).

Falibilidad y creación artística

Es claro que solo el concepto de falibilidad puede explicar una inferencia como la inferencia abductiva, tal concepto permite entonces, suponer posibilidades e intuir imposibilidades. Es la posibilidad de hacer posible aquello que no parece posible, y para el artista, es la imposibilidad de no tener opción.

Es un hecho conocido que el artista aprende por la experimentación, por el ensayo; por error y acierto. Si invertimos la concepción de la lógica o la ciencia relativa a la cuestión verdad/error, veremos que, en el campo del arte el “error”¹⁹ es la condición que posibilita la práctica de la creación. La obra no nace de la constatación de una verdad como tal, la obra nace de una interrogación, de una necesidad, de una admiración (falta – hecho sorprendente). El *continuum* peirceano refiere al orden fenomenológico y existencial que permite la acción y la intención capaces de “intuir” la obra y ésta, debe establecerse por determinación de tentativas de aproximación y desconstrucción/construcción y viceversa.

Es el lanzamiento de la red, no en el río y sí en el “vacío”. Simplemente porque se trata de aquello que está fuera del concepto. Resulta necesario que la obra surja de ese *continuum* y ese legítimo surgimiento requiere de una cierta disposición a la primeridad, que desde la tradición lógica clásica puede ser comprendida como un inaceptable “error”, es decir, vista desde la dialéctica doxa/episteme. Peirce es plenamente consciente de la condición no absoluta del conocimiento.

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

Es nadando en la indeterminación donde el artista inicia la determinación de su obra. Uno de los grandes aportes de Peirce es precisamente la inclusión de esta dimensión de “indeterminación” en el pensamiento científico, filosófico y semiótico.

Es obvio que, desde la perspectiva del arte, la primeridad es la categoría central de su génesis, sin que esto de manera alguna reste importancia a su existencia material y sobre todo a su discurso estético y artístico, a su existencia real. Recordemos que una vez que la obra tiene plena existencia es un objeto pleno de la terceridad. Debe entenderse que para el artista la primeridad representa una

¹⁹ Si bien es cierto, generalmente se entiende por *error* una “valoración que contraviene el criterio que se reconoce como válido”, sin restarle significado o sentido, insistimos en usar la palabra “error” connotando una característica de la práctica artística; es necesario errar, para aprender. Y, por otra parte, para acentuar la idea de lo que “contraviene”, señalando el carácter crítico y contestatario, asumido por el arte moderno y contemporáneo.

experiencia real y central, no se trata de una abstracción intelectual y sí, de un universo de pasiones y enunciaciones, de imaginación y posibilidades, una dimensión para la cual, ahora, la contemporaneidad exige un abordaje cognoscitivo.

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

Experiencia colateral

Como sabemos, para Peirce la semiosis es una operación que involucra tres elementos: el signo (representamen), el objeto y el interpretante. Para Peirce todos los contenidos mentales son signos y, por lo tanto, en términos del conocimiento no habría nada fuera del signo.

"No tenemos ningún poder de pensamiento sin signos" (Peirce, CP 5.206).

Sin embargo, si el objeto inmediato es ya signo...el objeto dinámico estaría todavía fuera de él. Peirce reconoce que hay cosas fuera del signo. Puesto que la semiosis es una operación que exige y determina características que, desde la perspectiva semiótica y como sistema, deben mostrar una coherencia y validez científica, sería natural suponer que haya una dimensión “no semiótica” de la cual resulta la “semiótica”, ya que todo conocimiento se ubica en un *continuum* que extrae su realidad de la indeterminación. Sería legítimo establecer que una vez que el signo existe como tal, es la base y el límite de todo conocimiento.

Este es otro de los grandes aportes de Peirce: en su capacidad de genio arquitectónico como lo ha sido Platón, Aristóteles o Kant, su perspectiva prevé la realidad de la existencia de elementos no semióticos y tiene la visión de no colocarlos contrarios al desarrollo del sistema y sí, incorporados como componentes (abstractos) del mismo. En este sentido, arriesgo en parecer particular, Peirce ha actuado como un artista, o tal vez sea mejor decir; ha ejercido su creatividad, cuando encontramos, por ejemplo, en su teoría del Tijismo (azar), Sinejismo (*continuum* y crecimiento) y Agapismo (amor creativo) los fundamentos que justifican una existencia ultra semiótica de la realidad; al fin y al cabo, el signo abre hacia un conocimiento que siempre exige una inferencia anterior. ¿Cuál es la inferencia primera y a dónde se dirige la apertura?

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

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

Epílogo: Hacer visible lo invisible

La inclusión de la enseñanza del arte en el ámbito universitario ha supuesto una serie de cambios que comienzan a actuar a partir de la creación del Espacio Europeo de Educación Superior determinado en 1999 por la Declaración de Bolonia²⁰, cuyo propósito fundamental, era la homologación de procesos y títulos en la formación universitaria de la Unión Europea. Para Henk Borgdorff, las políticas gubernamentales terminarían por implementar como paradigma de la nueva función académica: la “investigación”. Una vez que se cuestiona si existiera realmente un tema como “la investigación en las artes”, procura establecer tres criterios de aproximación al problema;

“Estrechando el círculo, el tema es si este tipo de investigación se distingue de otra investigación por la naturaleza del objeto de su investigación (una cuestión ontológica), por el conocimiento que contiene (una cuestión epistemológica) y por los métodos de trabajo apropiados (una cuestión metodológica)”.²¹

Desde entonces, el tema ha adquirido una progresiva importancia en la medida que se exige del arte una producción de conocimiento y un sistema epistemológico que lo valide como proceso investigativo. De igual modo, se ha generado un debate en el contexto de las instituciones que albergan cursos universitarios de arte, en la búsqueda de un modelo de investigación propio. Vale comentar, que, al considerarse el tema en el ámbito latinoamericano, el mismo adquiere una interesante dinámica más particular.

La palabra Arte se deriva del latín *ars*, *artis*, y a su vez del griego τέχνη, *téchnē*, si la primera refiere, de modo general, al estudio de las “artes liberales” en el contexto medieval y, la segunda a la habilidad requerida para seguir reglas y la buena ejecución en el contexto del mundo griego, ninguna de las dos acepciones da cuenta de la relevancia que el concepto de “Arte” adquiere en el contexto contemporáneo, que define el arte como una cualidad dinámica, en constante transformación.

²⁰ Richard de Lavigne. El proceso de Bolonia y las enseñanzas artísticas. Revista infolio | 01 2013 | Madrid. <https://pdfs.semanticscholar.org/04a4/86da67d8c12d58fba5498c35d4914b93051c.pdf>

²¹ Henk Borgdorff. El debate sobre la investigación en las artes. Amsterdam School of the Arts. <https://pdfs.semanticscholar.org/04a4/86da67d8c12d58fba5498c35d4914b93051c.pdf>

Desde la perspectiva del artista, la problemática de la búsqueda de un modelo de investigación, aunque sea preciso y de allí deba partir, no lo puede hacer exclusivamente desde los modelos que derivan del método científico y otros modelos seguidos por las ciencias sociales. Esto se debe básicamente a que la mayoría de estos modelos obedecen al paradigma sujeto-objeto (otra consecuencia del pecado original), siendo que, en términos metodológicos, desde esta perspectiva el verdadero conocimiento se manifiesta por la coherencia del objeto en el seno de un sistema predeterminado de creencias y conceptos, necesaria condición epistemológica. Sin embargo, todo artista sabe, que la experiencia o vivencia del acto creativo excluye toda separación entre objeto y sujeto. Tal vez, este sea el pilar sobre el cual deba formularse los cuestionamientos a la hora del necesario abordaje epistemológico o metodológico de los procesos creativos del arte.

Los procesos creativos del artista se alimentan o se justifican, desde los aspectos y ámbitos más dispares y heterogéneos de la experiencia, vivencia y cultura. El subconsciente, la razón, el azar, lo observable, lo intuitivo, la crítica, la tradición, el embelesamiento, la pura contemplación, el ideal, las emociones, los eventos, las cuestiones sociales o culturales y por allí, ad infinitum...todo es pretexto para un “hacer” capaz, en la contemporaneidad, de abordar y transformar toda actividad o modo de conocimiento, sin una aparente o aceptada conexión cognitiva y estructural. El arte moderno y contemporáneo termina por cuestionar su propia naturaleza e, incluye en su dialéctica, las inquietantes relaciones entre obra, autor, espectador e institución. Si agregamos a esto el desarrollo de los *mass media*, la amplia disponibilidad de información a través de la tecnología y, sobre todo; el manejo de la cultura como mercancía, podemos apreciar la complejidad del arte actual. Lo que nos obliga a buscar una mejor comprensión de aquello que pueda ser “el arte”.

El artista se emociona (asombro), encuentra un algo, un particular que ya es terceridad, por cuanto debe ser entendido, pero que es primeridad, por cuanto es atrevimiento de ver en la generalidad y, es segundidad por cuanto debe manifestarse. Todos todavía intención. ¿Cuáles son los modos de hablar de la creación artística, como tal?

Recordemos que la historia de la filosofía se inicia con un “Pathos”²² que lleva a quien lo padece a la búsqueda del “conocimiento” y que se caracteriza por una inicial condición de “asombro”²³. Aquí encontramos algún tipo de coincidencia con el concepto de “hecho sorprendente” de Peirce. El proceso creativo parece ser común tanto al nacimiento de la filosofía y de la ciencia epistemológica, como para aquello, que en cualquier época podemos denominar; arte. Pareciera que todo arte inicia como: “asombro”, siempre mediado por los sistemas epistemológicos imperantes. El arte de hoy, solo puede ser comprendido si se concibe como una alternativa que cuestiona (desde una perspectiva ontológica) el código cerrado del “mundo de las ideas”, ampliando las posibilidades del ya mencionado camino, que lleva a un entendimiento entre opuestos.

Apropiándonos de una frase expresada en la agenda de Paul Klee hacia 1920 y que reza: “El arte no reproduce lo visible, hace visible” diríamos que efectivamente; el “Arte consiste en hacer visible lo invisible”, una concepción como esta deja en evidencia su carácter ontológico, que es a mi parecer el punto de partida de toda posible construcción epistemológica para la investigación en arte. Aquí sin reserva alguna, deberemos afirmar que la semiótica de Peirce, ofrece las mejores posibilidades de articular y desarrollar, tal estructura o marco de conocimiento. Lo que sigue está por escribirse.

Referencias

- Aristóteles, Horacio y Longino, 1997. *Poética clásica*. São Paulo: Cultrix.
- Barrena, S. (2006). La creatividad en Charles S. Peirce, *Revista Anthropos*, (212).
- Barrena, S. (2007). *La razón creativa*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Barrena, S. (2001). La creatividad en Charles Sanders Peirce. *Signos en Rotación*, 3 (181).
- Cauquelin, A. (2012). *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kant, I. (1983). *Crítica da razão pura*. São Paulo: Abril Cultural.
- Marchan Fiz, S. (2001). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal.
- McNabb, D. (2018). *Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Peirce*. México:

²² Del gr. πάθος páthos, 'estado de ánimo', 'pasión', 'emoción', 'sufrimiento'; cf. lat. tardío pathos. Real Academia Española. <https://dle.rae.es/pathos>

²³ “El asombro en filosofía es el sentimiento que ilumina la mente, permitiéndole al ser humano salir de entre las sombras con respecto a su propia existencia, la del entorno y la del universo. Junto con la observación y la contemplación de lo que nos rodea, es lo que permite encontrar las respuestas a lo que desconcierta el intelecto del hombre”. <https://www.lifeder.com/asombro-filosofia/>

Fondo de Cultura Económica.

Pareyson, L. (1997). *Os problemas da estética*. São Paulo: Martin Fontes.

Parret, H. (1983). *Semiótica y pragmática*. Buenos Aires: Edicial S. A.

Peirce, C. (1931/1965). *Collected Papers (CP)* Cambridge. Edited by Hartshorne, Weiss

and Burks. The Belknap Press of Harvard University Press.

Peirce, C. (2000). *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Peirce, C. (2012). *Obra filosófica reunida. (OFR) Tomo I y II*. México: Fondo de Cultura

Económica.

Rorty, R. (2010). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Santaella, L. (2004). *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo: Editora Unesp.

Saussure, F. (1994). *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza editorial.

Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.