

Artículo publicado en

Y. ESPÍÑA (Ed), *Arte & Signo*, Cadernos de Teoria das Artes,  
Porto, Universidade Católica Editora, 2012, p. 73-89.

# Acercamiento Semiótico a la Obra de Arte

Nicole Everaert-Desmedt\*

En esta exposición abordaremos la siguiente cuestión: ¿Cómo es el acercamiento semiótico a la obra de arte? De esta cuestión general se desprenden dos preguntas: la primera, qué es la semiótica y en qué consiste el acercamiento semiótico; la segunda, qué es una obra de arte. Empezaremos contestando la primera pregunta. En cuanto a la segunda, su resolución será la conclusión de nuestro seminario<sup>1</sup>. De hecho, concluiremos con la definición *semiótica* de la obra de arte, es decir con un acercamiento semiótico a ella. Pues la semiótica nos permitirá entender qué es una obra de arte, cómo funciona, qué tipo de sentido produce y cómo lo hace.

## 1. ¿Qué es la semiótica?

La semiótica es una disciplina que tiene como objeto entender el funcionamiento de la significación. Busca describir y evidenciar los mecanismos por los que ella se produce, cómo se manifiesta y se comunica a través de los diversos objetos culturales (textos e imágenes de diversos tipos, con diversas combinaciones, disposiciones espaciales, prácticas sociales, etc.). Es decir, el campo de aplicación de la semiótica es muy extenso.

Sin embargo, hay diversas maneras de realizar la semiótica. De hecho, existen varias teorías semióticas que han propuesto distintos modelos sobre el funcionamiento de la significación.

Una *teoría semiótica* es:

un conjunto organizado de conceptos  
que permiten alcanzar el objetivo de la semiótica,  
es decir: describir el funcionamiento de la significación  
a través de cualquier objeto cultural,  
o cualquier práctica social.

Lo que le interesa al semiótico es que con una misma teoría y un mismo conjunto de conceptos —una misma caja de herramientas— se pueden analizar va-

---

\*Profesora Agregada. *Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles.*

1. Este texto corresponde al seminario dictado el día 15 de mayo de 2008 en la Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Oporto.

rios tipos de objetos culturales: ya sea un cuento popular, un cartel publicitario, una pintura figurativa o abstracta, una arquitectura, una película, un objeto de la vida cotidiana, un evento, una instalación artística, etc.

Las teorías semióticas se pueden organizar en dos grupos según sus orígenes. Efectivamente, las teorías semióticas contemporáneas parten de dos inicios diferenciados: por un lado, la *lingüística estructural europea* elaborada por F. de Saussure (1858-1913); y por otro lado, la *filosofía pragmática americana*, de Ch. S. Peirce (1839-1914). Saussure y Peirce fueron coetáneos: Saussure murió en el año 1913 y Peirce lo hizo en 1914. Sin embargo, no hubo ningún contacto entre ellos, por lo que ambos elaboraron su teoría sobre el funcionamiento de la significación cada uno por su propia cuenta.

### 1.1. Origen de la lingüística estructural

En dos pasajes de su *Curso de Lingüística general*, F. de Saussure sugirió dar inicio a la semiología, la cual estudiaría la vida de los signos en el marco de la vida social, tomando como modelo la lingüística. Fueron tres corrientes de investigaciones semióticas las que acabaron poniendo en práctica esa sugerencia de Saussure a partir de mediados de los sesenta: la semiología de la comunicación (L. Prieto, G. Mounin), la semiología de la significación (R. Barthes) y la semiótica narrativa o semiótica, de la Escuela de París (A. J. Greimas). Ésta última, considerada la más importante, sigue desarrollándose en la actualidad<sup>2</sup>. Ella se nutre principalmente de tres fuentes: por un lado, la lingüística estructural de Saussure, tal como fue retomada por el lingüista L. Hjelmslev (a quien consideramos su fuente principal); la segunda, la antropología estructural de C. Levi-Strauss; y finalmente el análisis de los cuentos populares emprendido por V. Propp.

Para la semiótica de la Escuela de París, el método de análisis se basa en dos conceptos fundamentales: uno, la “función semiótica”; el otro, el “recorrido generativo de la significación”.

Por un lado, la *función semiótica* consiste en explicar la producción del sentido de una manera binaria mediante una relación entre dos planos: un plano material, el significante, y un plano conceptual, el significado (según términos de Saussure); o, más precisamente —según Hjelmslev—, una relación entre la forma de expresión y la forma de contenido.

2. Para una presentación de la evolución post-greimasiana, véase Hébert, L. “Le schéma tensif”, in: *Signo. Site Internet de théories sémiotiques*, <http://www.signosemio.com> (2006).

Por otro lado, el *recorrido generativo del sentido* consiste en el análisis del contenido de un texto referido a varios niveles de profundidad. Parte de la hipótesis de que el sentido se produce a partir de una estructura temática profunda y elemental, que se vuelve más compleja y concreta al pasar por los demás niveles hasta el nivel de la superficie. Cuando se analiza un texto, se realiza un recorrido interpretativo que va en dirección inversa a la del recorrido generativo —es decir: dirigiéndose desde el nivel más concreto al nivel más abstracto.

La Escuela de París ofrece un método de gran eficacia para el análisis de la organización interna de un texto o de cualquier objeto cultural<sup>3</sup>. Pero, cuando se trata de analizar la perspectiva pragmática, es decir, la producción y la recepción de un texto, la teoría de Peirce se nos presenta como de mayor relevancia.

### 1.2. Origen de la filosofía pragmática

Ch.S. Peirce no es lingüista, sino filósofo, matemático, lógico, físico, químico, astrónomo... Peirce es una mente universal. Y es, sobre todo y fundamentalmente, un semiótico. Él mismo afirma: “Ya no me fue posible estudiar cualquier materia —matemática, moral, metafísica, gravitación, termodinámica, óptica, química, anatomía comparada, astronomía, psicología, fonética, economía, historia de las ciencias, whist, hombres y mujeres, vino, metrología, sino como estudio de semiótica”<sup>4</sup>. De hecho, su teoría semiótica es tan general que permite abarcar todos los fenómenos y todos los objetos culturales.

Sin embargo, su teoría semiótica nunca fue publicada como tal. Peirce ha escrito unas 90.000 páginas. Sólo una parte de ellas se publicaron, después de su muerte, en ocho volúmenes configurados por fragmentos sin orden cronológico, con el título *Collected Papers*.

En la Universidad de Indianapolis, se constituyó el “Peirce Edition Project”, que empezó a publicar cronológicamente los escritos de Peirce. El primer volumen fue publicado en 1982. Hasta el momento, han sido publicados seis volúmenes de *Writings*. La edición completa constará de treinta volúmenes. Mientras tanto, los editores han publicado también en dos volúmenes una selección de los textos más relevantes de Peirce, *The Essential Peirce*, siguiendo un orden cronológico.

3. Véase, por ejemplo, nuestro análisis de un libro infantil: “Experiencia estética y reflexión social. Lectura de *Cena de rúa*”, in: <http://reocities.com/Paris/Tower/4027/nicole2.htm>; y para una presentación del marco teórico y sus diversas aplicaciones, Everaert-Desmedt, N. *Sémiotique du récit* (4ª ed.). Bruxelles: De Boeck, 2007.

4. Peirce, Ch. Carta a Lady Welby, in: *Écrits sur le signe* (rassemblés, traduits et commentés par G. Delledalle). Paris: Le Seuil, 1978, p. 56.

En francés se publicaron traducciones con comentarios por parte de G. Deledalle (1978) y J. Chenu (1984); posteriormente, ya en los años noventa, aparecieron varios estudios con una perspectiva filosófica, por ejemplo los de Ch. Chauviré, C. Tiercelin, P. Thibaud, A. De Tienne. Por nuestra parte, publicamos un libro de introducción a la semiótica de Peirce en 1990<sup>5</sup>, y en Neuchâtel (Suiza), en 1993, tuvo lugar un coloquio sobre Peirce. En Italia, Umberto Eco se interesó por Peirce en los años ochenta, cuando publicó *Il segno dei Tre* (en 1983).

Actualmente, en España, existe un grupo de investigación sobre la filosofía de Peirce en la Universidad de Navarra que tiene una gran actividad, en torno a Jaime Nubiola<sup>6</sup>. La semiótica peirceana se desarrolla asimismo de manera abundante en varios países latinoamericanos<sup>7</sup>.

Tres rasgos principales caracterizan la semiótica de Peirce en comparación con las semióticas que provienen de la lingüística estructural: la semiótica peirceana es general, pragmática y triádica.

Primer rasgo: la semiótica de Peirce es, de entrada, una semiótica *general*, por cuanto Peirce no toma como modelo principal el funcionamiento del lenguaje verbal, sino más bien todos los fenómenos significantes. Los ejemplos que le sirven para elaborar su teoría semiótica no son sólo las palabras, las proposiciones, los razonamientos, esto es, el lenguaje, sino también los colores, los perfumes, los sonidos, los sucesos o la emoción sentida al contemplar una bella demostración matemática, etc. Así pues, la semiótica de Peirce es general en el sentido de que ella da cuenta a la vez de toda la experiencia humana: de la vida emocional, práctica e intelectual, social y cultural.

Es general, además, porque generaliza el concepto de signo. Para Peirce, un signo no es la unidad significativa más pequeña, como lo es para Saussure. Según Peirce, un signo puede ser simple o complejo. Peirce afirma: “Si algunos signos están relacionados entre sí, sea cual sea el modo de su relación, el sistema que resulta de esta relación constituye un signo”<sup>8</sup>. Una palabra puede ser un signo; pero puede serlo también un libro entero, o incluso la entera vida de un hombre. Cualquier fenómeno, por complejo que sea, puede ser considerado como signo en la medida en que un intérprete lo incorpora a un proceso interpretativo.

5. Cf. también nuestros dos artículos sobre semiótica y estética de Peirce en <http://www.signosemio.com>

6. <http://www.unav.es/gep>

7. Ver, por ejemplo, el anuncio de las Jornadas Peirceanas en Mérida (Yucatán): <http://www.esay.edu.mx/jornadaspeirceanas/Poster%20Jornadas%20c.jpg>

8. Peirce, MS 1476, 1904.

Segundo rasgo: la semiótica de Peirce es *pragmática*, toma en cuenta el contexto de enunciación, esto es, el de producción y recepción de los signos. Por tanto, se opone al principio de “inmanencia” —que era fundamental para la Escuela de París—, según el cual las relaciones entre los elementos dentro del texto, dentro del enunciado, se analizan haciendo abstracción de las circunstancias de su producción y recepción. Por el contrario, según Peirce la significación de un signo es lo que el signo hace: cómo actúa en el intérprete, qué efecto produce. Describir la significación de un signo es describir su *acción*: es describir el proceso cognitivo mediante el cual el signo resulta interpretado y por el cual provoca un tipo de acción, es describir cómo el signo modifica o refuerza los hábitos de acción del intérprete.

En nuestra opinión, analizar semióticamente cualquier objeto cultural en el marco de la teoría del signo de Peirce, consiste en evidenciar *el proceso interpretativo* que lleva al intérprete de dicho objeto desde la *percepción* hacia la *acción* mediante el *pensamiento*.

Tercer rasgo: la semiótica de Peirce, por comparación con la semiótica europea, es *triádica*. De hecho, en el estructuralismo europeo los conceptos se presentan generalmente de manera binaria:

Lengua/palabra; paradigma/sintagma; significante/significado; expresión/contenido; denotación/connotación; términos contrarios y contradictorios en el cuadrado semiótico, etc.

En cambio, en la semiótica peirceana, las relaciones se establecen sistemáticamente entre tres términos. Según Peirce, la *semiosis* o producción de significación es un proceso triádico que pone en relación un *representamen*, un *objeto* y un *interpretante*. Además, cada uno de esos tres términos se subdivide en tres categorías: hay tres tipos de representámenes, tres modos de relacionar al representamen con el objeto, y tres tipos de interpretantes.

Esta concepción triádica de la semiótica se apoya en la filosofía de Peirce, la cual consiste en una fenomenología y una teoría de las categorías. Según Peirce, *tres categorías* son necesarias y suficientes para dar cuenta de todos los fenómenos y de toda la experiencia humana. Ellas se encuentran en todos los campos que Peirce estudió y, asimismo, en todos los niveles de su pensamiento. Volveremos, en breve, sobre ellas. De hecho, será la semiótica de Peirce, con sus categorías y su perspectiva pragmática, la que nos permitirá plantear la cuestión de la obra de arte. Por esto, para continuar con este seminario, nos situaremos dentro del marco de la semiótica de Peirce, y empezaremos por tratar de entender en que consisten las tres categorías.

## 2. Las tres categorías de Peirce

Las tres categorías están presentes en todos los fenómenos, y pueden presentarse como los tres modos posibles de experimentarlos. Para entender estas categorías según Peirce, hay que tener presentes los números: primero, segundo y tercero; o bien los términos de *primeridad*, *segundidad* y *terceridad*.

La primeridad, dice Peirce, es la concepción de un fenómeno “independientemente” de cualquier otra cosa. La segundidad es la concepción de un fenómeno “en relación con” otro. Y la terceridad es la concepción de la “mediación” entre otros dos.

La primeridad corresponde al modo de experimentar las *cualidades* y las *emociones*, pero sin tener en cuenta su materialización. Por ejemplo, sería una primeridad la cualidad del color “rojo”, pero antes de que algo en el universo pudiera ser rojo; o una impresión vaga de pena, antes de que se sepa si se trata de un dolor de cabeza, o de muelas, o de un dolor moral. De hecho, en cuanto consideremos una cosa particular efectivamente roja, la distinguimos de las demás cosas que no tienen esta propiedad; entonces, ya estamos en la segundidad (hacemos una comparación). Y en cuanto nos demos cuenta de que padecemos un dolor de muelas, por ejemplo, relacionamos un efecto (el dolor) con una causa (una muela), entonces ya estamos en la segundidad.

Dado que en la primeridad hay sólo *Uno*, es una concepción del ser total, global, sin límites ni partes, sin causa ni efecto. Es la categoría de lo posible, de lo meramente posible, y de la *indistinción*. Es vivida en una especie de instante intemporal; es decir, es experimentada en el instante pero con tanta intensidad que de algún modo nos hace salir del tiempo. Es la categoría más difícil de entender porque se sitúa con anterioridad al pensamiento articulado. En cuanto tratamos de hablar de ella, se nos escapa, dice Peirce.

La segundidad es más fácil de entender: es la categoría de lo real particular, concreto, materializado, del experimento o del hecho que ocurre aquí y ahora. Es la concepción de un fenómeno teniendo en cuenta las circunstancias espaciales y temporales en las cuales se manifiesta. La segundidad se vive en un tiempo *discontinuo* (ahora ocurre un suceso, después otro, etc.), con orientación hacia el pasado (ya que un efecto llama la atención sobre su causa anterior).

La terceridad es la categoría de la mediación, por tanto, de la ley, de lo *necesario*. Se vive en un tiempo continuo con orientación al futuro, ya que una ley —dice Peirce— “es la manera en que un futuro sin fin debe seguir siendo”. La terceridad es la categoría de la cultura, el lenguaje, los signos, los hábitos, las convenciones, esto es, del simbolismo.

Según Peirce, esas tres categorías son necesarias y suficientes para dar cuenta de toda la experiencia humana, puesto que la primeridad se refiere a la vida *emocional*, la segundidad a la vida *práctica* y la terceridad a la vida intelectual, *cultural* o social.

Podemos resumir en el cuadro siguiente las características de las tres categorías:

1	2	3
<i>Firstness</i> Primeridad	<i>Secondness</i> Segundidad	<i>Thirdness</i> Terceridad
“independiente”	“relativo a”	“mediación”
totalidad	circunstancias espaciales y temporales	ley, regla
<i>General Posible</i>	<i>Particular Real</i>	<i>General Necesario</i>
cualidades emociones	materialidad experiencia, hecho causa-efecto	cultura, lenguaje representación hábitos, convenciones
<i>Continuidad Indistinción</i>	<i>Discontinuidad</i>	<i>Continuidad Síntesis</i>
instante intemporal	tiempo discontinuo con orientación al pasado	tiempo continuo con orientación al futuro

Las categorías están incluidas en los fenómenos. Pongamos por *ejemplo* un fenómeno, tal como: *suelto mi bolígrafo*. Hay tres modos de experimentar este fenómeno:

El modo más normal sería describir el fenómeno en segundidad: aquí y ahora, Nicole soltó su bolígrafo.

Pero también se puede ver en ese fenómeno una aplicación de la ley de la gravedad, que nos permite predecir que cada vez que suelte mi bolígrafo, caerá en la mesa. En tal caso, se aprehende el fenómeno en terceridad, o se aprehende el aspecto de terceridad en el fenómeno.

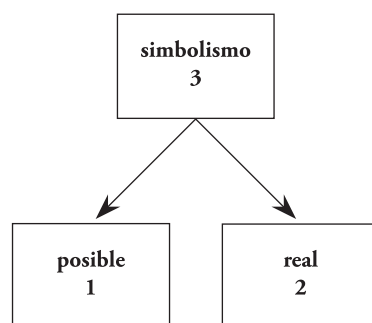
Por otra parte, con un poco de exageración en el caso de nuestro ejemplo, podría decirse que una persona muy sensible podría percibir el fenómeno en primeridad: es decir, podría escuchar el sonido que produce el choque del bolígrafo en la mesa, sin pensar en otra cosa, como si no hubiera nada más en el mundo que ese sonido; o contemplar el movimiento de caída en el instante sin pensar en nada más.

A partir de estas tres categorías, Peirce elaboró una teoría semiótica muy sofisticada que permite realizar un análisis matizado de los distintos procesos de producción de significación<sup>9</sup>. Pero, utilizando tan sólo las tres categorías (sin los demás detalles), ya se puede estructurar la comprensión de una obra de arte, así como el funcionamiento general de una comunicación artística. Y eso es lo que nos proponemos plantear a continuación: ver cómo funciona la comunicación artística.

### 3. La comunicación artística<sup>10</sup>

#### 3.1. El simbolismo y la distinción entre lo posible y lo real

Los seres humanos vivimos en la terceridad, en la cultura; estamos sumergidos en un universo de signos, y los signos estructuran nuestra manera de pensar, actuar y ser. El pensamiento humano es un pensamiento simbólico, estructurado por la cultura, el lenguaje, y por eso es capaz de operar una distinción entre lo posible (primeridad) y lo real (segundidad):

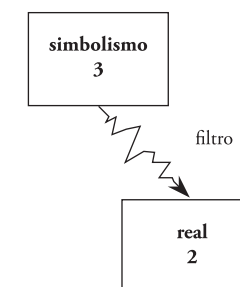


Como ya aseveraba Kant (*Crítica del Juicio*, § 76), la mente humana tiene la facultad de distinguir entre lo posible y lo real. Sin embargo, esa distinción se realiza a costa de una separación. Para captar, distinguiéndolos, lo real y lo posible, se necesita un distanciamiento. De hecho, no tenemos un acceso inmediato a lo real, sino que más bien nos configuramos una representación de la realidad mediante una interpretación de orden simbólico. Dicha interpretación descansa

9. Para los detalles, véanse [http://www.signosemio.com/peirce/a\\_semiotique.asp](http://www.signosemio.com/peirce/a_semiotique.asp) (en inglés) o <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp> (en francés).

10. Retomamos en este apartado nuestro modelo básico de la comunicación artística, ya presentado en otros lugares y últimamente en <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>

en unos códigos culturales compartidos, los cuales han sido formados y evolucionan a lo largo de los procesos comunicativos. Esos códigos, esos lenguajes, funcionan como filtros: nos permiten captar lo real, pero se trata de una realidad filtrada, ya pensada, pre-interpretada:

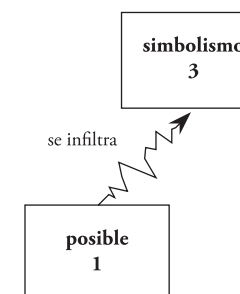


A partir de ahí, toda tentativa de pensar “diferente”, de concebir de otra manera lo real, conlleva una actividad de desconstrucción y reconstrucción del lenguaje, los códigos, el simbolismo, para cambiar el filtro. Esta actividad caracteriza no sólo el uso poético de la lengua, sino también toda creación artística, sea cual sea el tipo de lenguaje utilizado: imágenes, gestos, espacios... Toda experiencia artística necesita a la vez del dominio del simbolismo establecido y de su subversión (su modificación).

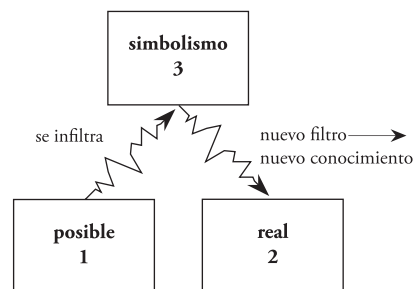
Ahora bien, ¿cómo se realiza esa subversión?

La subversión del simbolismo se realiza bajo el impulso de lo posible (*primeridad*). La primeridad sólo se puede asir, formular o tomar forma, a través de la terceridad, del simbolismo. Si no se formula, resulta indistinción, caos, locura.

Pero ella sólo puede formularse al descomponer el simbolismo existente. Del polo de la primeridad surgen fuerzas que se infiltran en los códigos y los empujan:



Una vez empujado o subvertido el simbolismo, el filtro que permite asir lo real se encuentra modificado. De todo esto resulta una percepción nueva, un conocimiento de lo real nuevo, todavía sin formular:



Pero, en seguida, lo posible es recuperado por el simbolismo: se endurece, se reduce a símbolos, se fija en verdades establecidas, se convierte en simbolismo, el cual deberá, a su vez, ser impulsado por nuevas fuerzas posibles para producir conocimiento nuevo.

Resumamos:

El simbolismo permite el acceso a lo real: no ya a lo real en sí, sino a lo real en cuanto filtrado, pre-interpretado.

Igualmente, el simbolismo permite captar lo posible (expresarlo, darle forma), distinguiéndolo de lo real; lo posible se infiltra en el simbolismo, provoca un desplazamiento en los códigos, una modificación del filtro y permite, por lo tanto, otro acceso a lo real: el descubrimiento de un aspecto de lo real todavía no interpretado, un conocimiento todavía no formulado.

Sin embargo, en el mismo movimiento, lo posible es recuperado por el simbolismo, que se enriquece y estabiliza... hasta la próxima irrupción de fuerzas de lo posible.

Ese proceso que acabamos de resumir nos parece que resulta operativo tanto en la comunicación artística como en la investigación científica.

### 3.2. Paralelismo entre arte y ciencia

Podemos establecer un paralelismo entre la ciencia y el arte, puesto que la ciencia, al igual que el arte, relaciona las tres categorías. Hay, en la ciencia, como en el arte, una infiltración de lo posible, una modificación del simbolismo y un

nuevo conocimiento de lo real. Pero la orientación del proceso es distinta en ambas disciplinas.

Por un lado, el objetivo del *investigador* es ampliar el conocimiento de lo *real*, conocer las leyes que rigen la realidad. Cuando una porción demasiado importante de la realidad aparece como irreductible, como incomprendible dentro del marco teórico — esto es, del simbolismo existente —, se acude a lo posible, es decir, se crean nuevas hipótesis para modificar el marco teórico, con objeto de dar mejor cuenta de la realidad.

Por otro lado, para el *artista*, el objetivo consiste en captar no tanto lo real, como lo *posible* (la primeridad). Para alcanzarlo, el artista procede en su obra a la modificación del simbolismo preexistente y a la elaboración de un nuevo simbolismo. La consecuencia (y no el objetivo) de la actividad artística es una nueva percepción de lo real, la cual resulta de un filtro simbólico modificado. Mientras la ciencia aumenta el conocimiento de lo real, el arte enriquece la percepción de lo real.

### 3.3. Captar la primeridad

Volviendo a nuestro esquema, podemos proponer una definición de la comunicación artística: ella es un suceso (concreto, particular, y por lo tanto del orden de la segundidad) por el cual la primeridad se infiltra en la terceridad, o, de otro modo, lo posible se inserta en el simbolismo.

Este suceso se desdobra en dos vertientes: (a) se produce en la creación de la obra, y, por consiguiente, (b) en cada una de sus recepciones-interpretaciones, las cuales reactivan el movimiento originario.

Toda experiencia artística, ya se trate de producción o de recepción, conlleva una doble necesidad: dominar un simbolismo, por un lado; y, por otro, dejar que este simbolismo se quiebre para permitir la intrusión de las fuerzas de la primeridad.

Es así que lo propio del arte es *captar fuerzas* (primeridad):

Por ello, “la música debe convertir en sonoras las fuerzas insonoras, y la pintura debe convertir en visibles las fuerzas invisibles. A veces son las mismas: el tiempo, que es insonoro e invisible, ¿cómo pintar o hacer entender el tiempo? ¿Y las fuerzas elementales como la presión, la inercia, la gravedad, la atracción, la gravitación, la germinación?



A veces, al contrario, la fuerza insensible de tal arte parece formar parte de los ‘datos’ de otro arte: por ejemplo, ¿cómo pintar el sonido o incluso el grito? (e inversamente, ¿cómo hacer escuchar los colores?)”<sup>11</sup>.

La obra de arte resulta siempre de una tentativa de materializar fuerzas, intensidades virtuales, del orden de la primeridad. Los artistas, cuando hablan de su actividad creadora, evocan a menudo esas fuerzas, y las nombran de múltiples maneras.

Por ejemplo,

- Paul Klee hablaba del “entremundo”;
- el fotógrafo Edward Weston quería captar, en sus fotografías de conchas, la “epifanía de la naturaleza”;
- Oskar Schlemmer, director de teatro de la Bauhaus, decía que quería poner en escena “las fuerzas que engendran lo viviente”;
- para René Magritte, se trata del “Misterio”;
- para Yves Klein, es la “energía cósmica”, la “Vida en el estado materia prima”, o lo “inmaterial”;
- para Jean Dubuffet, se trata de lo “indiferenciado”, etc.

El artista se encuentra, en ciertos momentos privilegiados, en un contacto directo con la primeridad. Mas para captar las fuerzas de la primeridad y expresarlas, darles forma, comunicarlas, el artista debe construir su propia red simbólica, y por eso tiene que deshacer —más o menos— el simbolismo preexistente.

Una obra que no se preocupa de construir su propio simbolismo, deshaciendo el simbolismo preexistente, será indefectiblemente interpretada mediante el simbolismo preexistente.

Tomemos el ejemplo de las fotografías de conchas realizadas por E. Weston: en esas fotografías, Weston pretendía materializar, simplemente, “la epifanía del ser”, la esencia de la “cosidad”, de la “Naturaleza”, esto es, una primeridad pura. Ahora bien, esta obra fue interpretada por los mismos amigos del fotógrafo mediante una red simbólica preexistente, ya preparada, la del simbolismo sexual. Y así, la primeridad, que Weston pensaba haber captado, no se transfería a través de su obra: “La epifanía de la vida que había experimentado Weston, esta experiencia existencial de una revelación ontológica del ser del mundo, no está transpuesta en la imagen. Si, para el fotógrafo, la organización icónica había sido el resultado de una visión interior mística, esta misma organización icónica, sin memoria de la experiencia que había motivado su génesis y su organización

específica, constituye para los receptores el punto de partida de un cierto número de asociaciones eróticas”<sup>12</sup>.

El caso del fracaso de Weston muestra que no se puede captar directamente la primeridad. Sólo se la puede captar elaborando una nueva red simbólica. No basta con fotografiar una concha para dejar pasar la cualidad total de la Naturaleza... Para captar lo inmediato (primeridad), el artista debe construir una mediación (terceridad).

El *receptor*, situado ante la realidad de la obra, cuando la interpreta —esto es, cuando está ante ella con atención, curiosidad y simpatía—, es conducido, por el simbolismo de la obra, hacia lo posible que se encuentra integrado en ella. Al final del recorrido, el receptor habrá asimilado una nueva red de símbolos que modificará, por poco que sea, su visión de lo real conocido anteriormente. Jean Dubuffet lo explica claramente: “Nuestra mirada ordinaria sobre el mundo opera a través de un filtro: el del acondicionamiento cultural que nos ha sido insuflado desde nuestra infancia. Quiero cambiar ese filtro. Mi objetivo consiste en buscar filtros de recambio de los que pueda derivarse una mirada renovada”<sup>13</sup>.

Hasta aquí, hemos descrito el proceso general que, en nuestra opinión, caracteriza toda comunicación artística. Sin embargo, cada obra se inscribe en ese proceso de una forma particular: en trabajos anteriores nuestros<sup>14</sup> hemos analizado el proceso en varios ejemplos muy diferentes entre sí: la obra figurativa de René Magritte o los monocromos azules de Yves Klein, así como instalaciones e intervenciones artísticas contemporáneas.

#### 4. ¿Qué es una obra de arte?

Hemos afirmado que el objetivo del artista es captar la primeridad. Para eso, debe construir una mediación, un sistema simbólico. Pero todavía no se ha explicado cómo el artista encuentra su sistema simbólico para captar la primeridad, cómo hace para dejar que las fuerzas de la primeridad se infiltren en la terceridad.

El artista lo realiza mediante un proceso paralelo al de la investigación científica —el cual fue estudiado por Peirce con mucho detenimiento—, en el cual la abducción desempeña un papel central. Podemos adaptar el proceso de la

12. Cf. Schaeffer, J.-M. *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987, p.182.

13.. Cf. Dubuffet, J. *Bâtons rompus*. Paris, Minuit, 1986, p. 81.

14.. Se encuentran varios ejemplos en: Everaert-Desmedt, N. *Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*. Bruxelles: De Boeck, 2006.

11. Cf. Deleuze, G. “Peindre le cri”, in: *Critique*, n° 408 (1981).



investigación científica al de la producción de una obra de arte:

Al principio, el artista experimenta una *turbación* provocada por un contacto con la primeridad, un caos de “cualidades de sentimiento” (dice Peirce).

Su *abducción* o hipótesis consiste en “dejar venir” esas cualidades de sentimiento, tratar de captarlas, considerarlas como *apropiadas*, aunque sin saber precisamente a qué objeto sean apropiadas.

Luego, mediante algún tipo de *deducción*, el artista aplica su hipótesis, la proyecta en su obra, es decir: va a encarnar dichas cualidades de sentimiento en un objeto al que le podrían ser *apropiadas*. Así, al construir este objeto al que las cualidades de sentimiento le serían apropiadas, la obra de arte crea su propio referente. Por lo tanto, una obra de arte es *auto-referencial*.

El último paso de la creación de una obra de arte es una forma de *inducción*, la cual consiste en el juicio del artista sobre su obra. Si el artista comprueba que su obra es *autoadecuada*, adecuada en sí misma, a saber, que presenta un *sentimiento vuelto inteligible*, juzga que terminó su trabajo.

El resultado del trabajo del artista, la obra realizada, es un *signo icónico* o un hipoícono. De hecho, hacer inteligible algo necesita la intervención de la *terceridad*, el uso de signos; pero, puesto que las cualidades de sentimiento se sitúan en un nivel de *primeridad*, sólo pueden ser expresadas por medio de signos icónicos, esto es, de signos que remiten a su objeto en un nivel de primeridad.

Sin embargo, los signos nunca logran materializar totalmente la primeridad. Una cualidad total, infinita, es real sin poder ser realizada. La primeridad permanece irrepresentable. Sólo puede ser pensada, o más bien vista en el pensamiento, sentida en el pensamiento, o bien pensada icónicamente. Y la obra de arte, mediante una construcción de signos icónicos, conduce al receptor al pensamiento icónico, con tal de que ese receptor entre, con atención y «simpatía intelectual», en la lógica de la obra.

Para más detalles sobre el proceso de la producción y recepción de una obra de arte, nos remitimos a nuestro artículo —ya citado<sup>15</sup>— que lleva como título la pregunta “¿*Qué hace* una obra de arte?”. Lo cual no es sino otra forma de planear la pregunta “¿*Qué es* una obra de arte? ”, puesto que, desde la perspectiva pragmática de Peirce, la significación de un signo es lo que dicho signo hace. En la conclusión de dicho artículo, acabamos contestando: “Una obra de arte hace circular la primeridad”. Más precisamente, podemos retomar los términos de Peirce cuando él distingue tres tipos de primeridad: la posibilidad cualitativa, la

existencia y la mentalidad —que se consigue aplicando la primeridad a las tres categorías.

Y podemos afirmar que una obra de arte hace pasar la primeridad de la *posibilidad cualitativa* a la *mentalidad* mediante la *existencia*. En efecto, en el proceso de *producción* de la obra, el artista efectúa el paso de la *posibilidad cualitativa* (es decir, el caos de cualidades de sentimientos) a la *existencia* (es decir, el hipoícono, la materialización, la obra realizada), y, en el proceso de *interpretación*, el receptor pasa de la *existencia* (la obra) a la *mentalidad* (es decir, lo que hemos denominado el pensamiento icónico).

### Conclusión

En este primer seminario, después de presentar brevemente dos redes de investigación semiótica, hemos propuesto un modelo general de la comunicación artística elaborado a la luz de las categorías de Peirce; posteriormente se ha ofrecido una definición de la obra de arte como un proceso cognitivo continuo que va de la producción a la recepción, proceso por el cual la primeridad se vuelve inteligible, pasando del caos de cualidades de sentimiento al pensamiento icónico mediante una materialización.

En una fase siguiente del seminario, podríamos profundizar más por el lado de la recepción, es decir analizar, a partir de unos casos concretos, cómo una obra de arte lleva al receptor hasta el pensamiento icónico. Además, entre la producción y la recepción interviene también la mediación, es decir: el museo, la exposición y la crítica (todo el “paratexto”).

### Referencias bibliográficas

Anderson, D. *Creativity and the Philosophy of Ch. S. Peirce*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1987.

Barrena, S. *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según Ch. S. Peirce*. Madrid: Rialp, 2007.

Deleuze, G. “Peindre le cri”, in: *Critique*, n° 408 (1981).

De Tienne, A. *L'analytique de la représentation chez Peirce. La genèse de la théorie des catégories*. Bruxelles: Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1996.

15. Cf. <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>. Ver también: Everaert-Desmedt, N. “L'esthétique d'après Ch. S. Peirce”, in: *Signo, Site internet de théories sémiotiques*, <http://www.signosemio.com> (2006).

- Dubuffet, J. *Bâtons rompus*. Paris: Minuit, 1986.
- Eco, U.; Sebeok, Th. (eds.). *Il segno dei tre*. Milano: Bompiani, 1983.
- Everaert-Desmedt, N. *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*. Liège: Mardaga, 1990.
- Everaert-Desmedt, N. “La comunicación artística: una interpretación peirceana”, in: <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html> (2001).
- Everaert-Desmedt, N. “Experiencia estética y reflexión social. Lectura de *Cena de rua*”, in: <http://reocities.com/Paris/Tower/4027/nicole2.htm> (2004).
- Everaert-Desmedt, N. “La sémiotique de Ch. S. Peirce”, in: *Signo. Site Internet de théories sémiotiques*; “Peirce’s Semiotics”, in: *Signo, Theoretical Semiotics on the Web*, <http://www.signosemio.com> (2006).
- Everaert-Desmedt, N. “L’esthétique d’après Ch.S. Peirce”, en *Signo, Site Internet de théories sémiotiques*; “Peirce’s Esthetics”, in: *Signo, Theoretical Semiotics on the Web*, <http://www.signosemio.com>. (2006).
- Everaert-Desmedt, N. *Interpréter l’art contemporain. La sémiotique peircienne appliquées aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*. Bruxelles: De Boeck, 2006.
- Everaert-Desmedt, N. *Sémiotique du récit* (4<sup>a</sup> ed.). Bruxelles: De Boeck, 2007.
- Everaert-Desmedt, N. “¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística”, in: *Utopía y Praxis latinoamericana*. Universidad del Zulia. Venezuela, Año 13, n° 40 (2008), pp. 83-97, <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>
- Hébert, L. “Le schéma tensif”, in: *Signo. Site Internet de théories sémiotiques*, <http://www.signosemio.com> (2006).
- Peirce, Ch. S., *Collected Papers, Collected Papers*, Cambridge: Massachusetts, Harvard University Press, vol. 1-6, 1931-1935; vol. 7-8, 1958.
- Peirce, Ch. S., *Ecrits sur le signe* (rassemblés, traduits et commentés par G. Delledalle). Paris: Le Seuil, 1978.
- Peirce, Ch. S. *Textes anti-cartésiens* (présentation et traduction de J. Chenu). Paris: Aubier, 1984.
- Peirce, Ch. S. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vol. 1. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- Peirce, Ch. S. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vol. 2. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998.
- Peirce, Ch. S. *Writings of Ch. S. Peirce. A chronological Edition*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press (6 vols.), 1982-1999.
- Saussure, F. de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1967.
- Schaeffer, J.-M. *L’image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987.