

¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística

Nicole Everaert-Desmedt
nicole.everaert@fusl.ac.be

RESUMEN: El propósito de este artículo es presentar un modelo de la creatividad artística elaborado a la luz del pensamiento de C. S. Peirce. He estado trabajando en este asunto desde hace varios años. En el año 2002 ya publiqué en la revista *Acta Poética* de la UNAM (México) un artículo con el título: "La comunicación artística: subversión de las reglas y nuevo conocimiento"¹. Ahora, empezaré por resumir el modelo presentado allí y seguiré después complementándolo y profundizándolo en él.

Palabras clave: Abducción, comunicación artística, primeridad, hipoicono, simbolismo.

ABSTRACT: The aim of this paper is to provide a model of artistic creativity, constructed in the light of C. S. Peirce's thought. I began working on this subject several years ago. In 2002, I published a paper in the journal *Acta Poética* (UNAM, Mexico) titled "La comunicación artística: subversión de las reglas y nuevo conocimiento". Now, I will begin summarizing the model presented there, and I will follow complementing and explaining it more deeply.

Key words: Abduction, artistic communication, firstness, hypoicon, symbolism.

Para construir un modelo de comunicación artística, tomo como punto de partida la distinción establecida por Kant entre lo posible y lo real. En la *Crítica del Juicio* (§ 76), Kant dice que la característica esencial del pensamiento humano reside en nuestra facultad de distinguir entre lo posible y lo real.

Pero, para explicar cómo llega el pensamiento humano a diferenciar lo posible y lo real, me parece necesaria la intervención de una tercera categoría: el simbolismo, el orden simbólico, es decir la terceridad de Peirce (mientras que lo posible se relaciona con la *primeridad* y lo real con la *segundidad*). Las tres categorías de Peirce son necesarias y suficientes para dar cuenta de toda la experiencia humana, ya que la primeridad se refiere a la vida *emocional*, la segundidad a la vida *práctica* y la terceridad a la vida intelectual, *cultural*, social.

Los humanos vivimos en la terceridad; 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, por eso es capaz de operar una distinción entre lo real y lo posible. Sin embargo, esa distinción se realiza a costa de una separación. Para captar, distinguiéndolos, lo real y lo posible, se necesita un

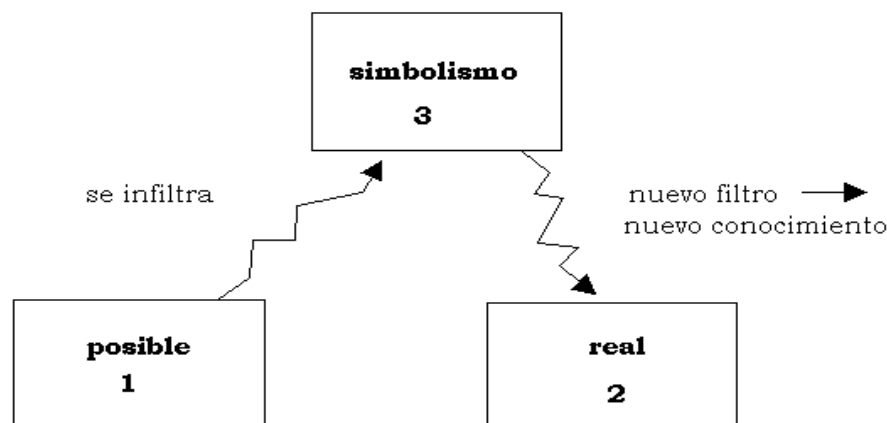
distanciamiento. De hecho, no tenemos un acceso inmediato a lo real, sino que más bien nos constituimos una representación de la realidad mediante una interpretación de orden simbólico. Tal interpretación descansa en unos códigos culturales compartidos, que han sido formados y evolucionan a lo largo 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, implica una actividad de deconstrucción y reconstrucción del lenguaje, de los códigos, 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 el dominio del simbolismo establecido y su subversión (su modificación).

¿Cómo se realiza esa subversión?

La subversión del simbolismo se realiza bajo el impulso de lo posible (primeridad). La primeridad no se puede asir, formular, no puede tomar forma, sino a través de la terceridad, del simbolismo. Si no se formula, resulta indistinción, caos, locura. Pero sólo puede formularse descomponiendo el simbolismo existente. Del polo de la primeridad surgen fuerzas que se infiltran en los códigos y los empujan.

Una vez empujado, subvertido el simbolismo, el filtro que permite asir lo real se encuentra modificado. De ello resulta un conocimiento nuevo de lo real, todavía sin formular:



Pero, enseguida, lo posible viene recuperado por el simbolismo; se endurece, se fija en verdades establecidas, se convierte en simbolismo, que deberá, a su vez, ser impulsado por nuevas fuerzas posibles para producir conocimiento nuevo.

El proceso que acabo de describir me parece operar tanto en toda comunicación artística como en la investigación científica. La ciencia, como el arte, relaciona las tres categorías. Hay, tanto en la ciencia como en el arte, infiltración de lo posible, modificación del simbolismo y nuevo conocimiento de lo real. Pero la orientación del proceso es distinta en la ciencia y en el arte.

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 incomprensible dentro del marco teórico, es decir del simbolismo existente, se acude a lo posible para modificar el marco teórico, con el objetivo de dar mejor cuenta de la realidad.

Para el artista, el objetivo consiste en captar no lo real, sino lo posible (la primeridad). Para alcanzar este objetivo, el artista procede, en su obra, a la modificación del simbolismo preexistente y la elaboración de

un nuevo simbolismo. La consecuencia de la tentativa artística es una nueva percepción de lo real, que resulta de un filtro simbólico modificado.

Volviendo a mi esquema, puedo proponer una definición de la comunicación artística: es un suceso (por lo tanto, del orden de la segundidad) por el cual la *primeridad* se infiltra en la *terceridad*, o lo *posible* en el *simbolismo*.

Lo propio del arte es captar fuerzas:

Así la música debe convertir en sonoras fuerzas insonoras, y la pintura debe convertir en visibles 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?)².

La obra de arte resulta siempre de una tentativa de materializar fuerzas, intensidades virtuales, del orden de la primeridad. El artista se encuentra, en ciertos momentos privilegiados, en contacto directo con la primeridad. Pero, para captar las fuerzas de la primeridad y expresarlas, para darles forma, para 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 más o menos el simbolismo preexistente, será indefectiblemente interpretada mediante el simbolismo preexistente. Tomemos el ejemplo de las fotografías de conchas por 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 amigos del fotógrafo mediante una red simbólica preexistente, ya preparada, la del simbolismo sexual. Y así, la primeridad, que Weston pensaba haber captado, no pasaba 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 eróticas³.

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.

UN EJEMPLO

Ahora, tomaré un ejemplo, que —al contrario del caso de Weston— me parece muy bueno y claro, de una obra que, partiendo de un simbolismo establecido, pero introduciendo en dicho simbolismo una ruptura (una quiebra), consigue captar la primeridad. Ese ejemplo es una obra de Humberto Chávez Mayol, con el título *Sistema seccionado* (realizada en 1981):

1. Simbolismo establecido

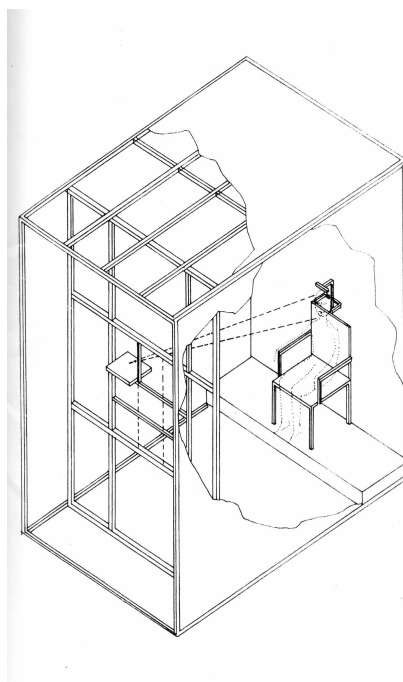
Esa obra parte de un código cultural y técnico establecido, el de la foto de identidad. Sabemos que ese tipo de foto consiste en un primer plano del rostro de una persona. Sirve para representar oficialmente (por ejemplo en un pasaporte) la totalidad permanente de una persona. Funciona como un signo que resume a un individuo. Ese tipo de foto se saca habitualmente mediante un aparato automático. Quien quiere tomarse la foto de identidad entra en una cabina, llamada en francés "photomaton", corre una cortina para aislarse, se sienta, introduce monedas y pulsa un botón, cuando está listo, para que se saque

la foto. Esas cabinas se encuentran en lugares públicos tales como estaciones de ferrocarriles y centros comerciales:



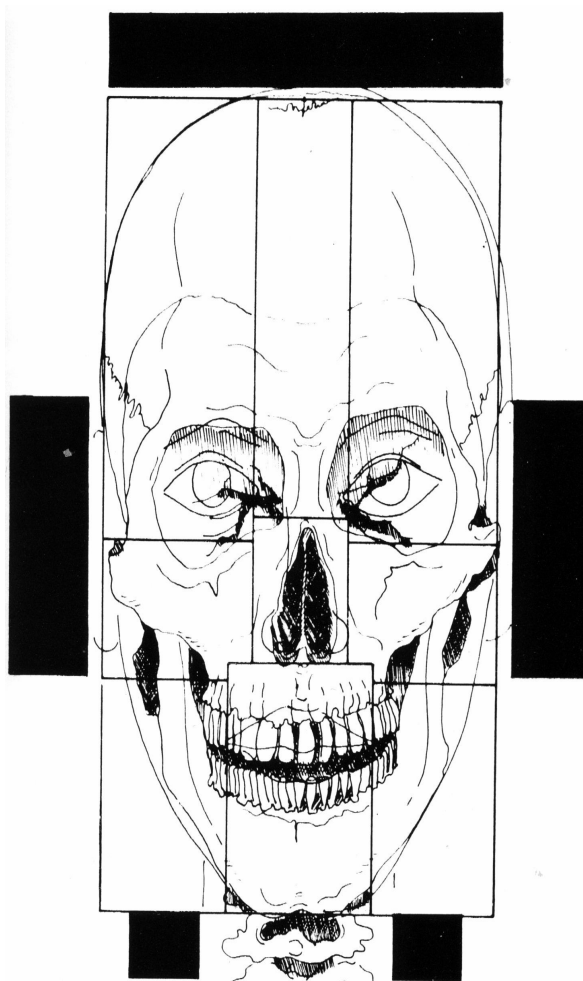
2. Ruptura del simbolismo

Humberto Chávez construyó una cabina de ese tipo, pero con algunas modificaciones:



Produjo una ruptura en el código, introduciendo en el sistema una fragmentación espacial y temporal.

De hecho, en vez de realizar una toma del rostro entero, el aparato está diseñado para tomar sucesivamente nueve partes del rostro: ojo izquierdo, ojo derecho, entrecejo, nariz, mejilla izquierda, mejilla derecha, mentón izquierdo, mentón derecho y boca:

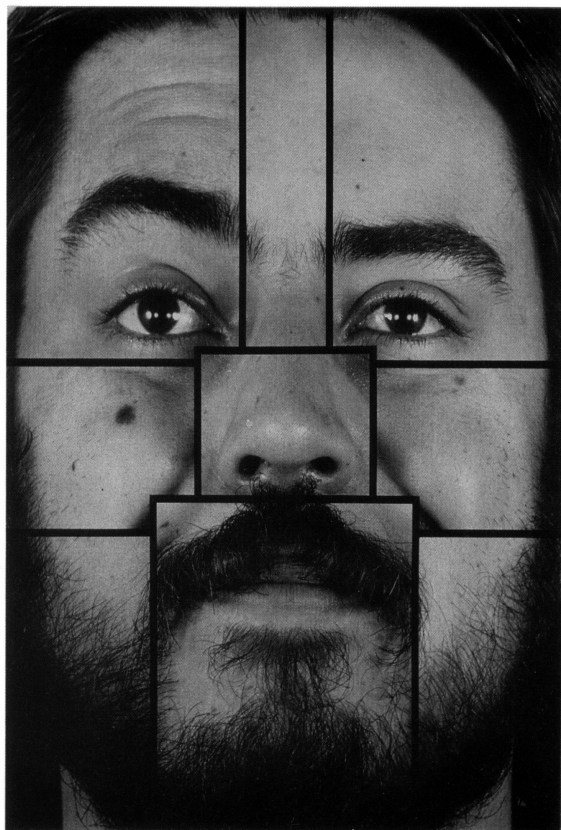


El rostro viene pues seccionado en nueve partes, fotografiadas en nueve tomas, cada una cuando lo decide el retratado manipulando un botón. Luego, las nueve tomas serán conjugadas en una sola imagen.

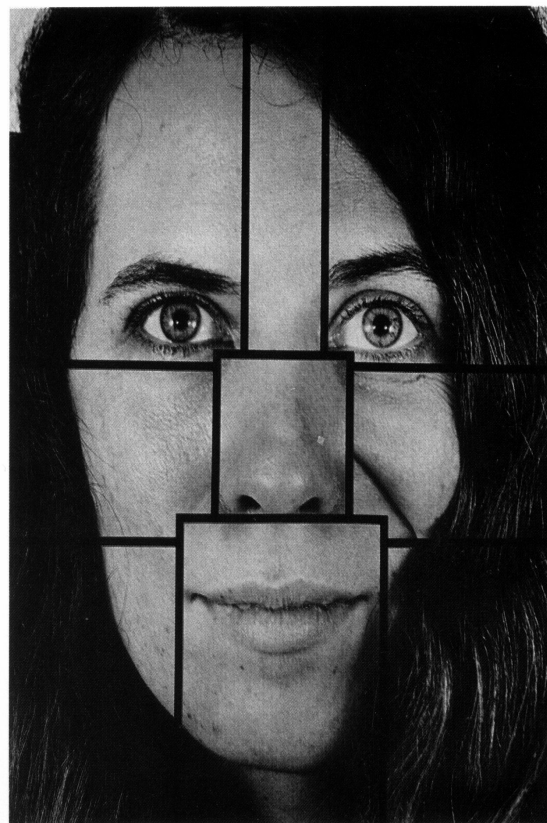
Claro que, para conseguir con toda precisión las nueve partes del rostro, el sujeto fotografiado no se puede mover para nada durante las nueve tomas. Por lo tanto el aparato le sostiene la cabeza y correas le sujetan los miembros y el tórax. Sólo puede pulsar el botón que está al alcance de su mano. El hecho de que el sujeto fotografiado esté atado puede hacer pensar en una silla eléctrica. Y entre los autores que presentaron esa obra en *Dispositivos imaginarios*, un ensayo crítico a propósito de las series fotográficas de Humberto Chávez (publicado en 1995), hay quien insistió sobre el aspecto de "silla eléctrica" del aparato hablando del "sujeto que va a morir atado a una silla eléctrica"⁴. Pero, esta connotación de silla eléctrica me parece secundaria con respecto a la de cabina de foto de identidad.

3. Resultado: primeridad captada

El resultado del aparato es una serie de retratos en los que la permanencia y la estabilidad de la foto de identidad son quebradas:



Armando /81



Elen /81

Esas imágenes plantean la cuestión de la identidad, la ponen en tela de juicio. En las fracturas de la imagen se introduce algo movido, inestable, incierto que hace vacilar la identidad. Con la fragmentación, el rostro pasa de un todo establecido, fijo, a un todo diferente, que integra algo desconocido, habitualmente desapercibido, esto es el tiempo.

Las fotos del *Sistema seccionado* muestran que el individuo no es un todo uniforme, sino un ser en "devenir", en metamorfosis continua, atravesado por las fuerzas del flujo temporal.

El flujo temporal es de hecho la primeridad que esa obra consigue captar, y se ve bien que lo consigue, no directamente (como intentó hacer Weston), sino mediante un aparato simbólico establecido y modificado, subvertido.

Mi modelo, hasta aquí, se sitúa en el momento en que el artista ya ha encontrado su sistema simbólico para captar la primeridad. Es el momento de la comunicación artística.

Pero, todavía no hemos explicado cómo el artista encuentra su sistema simbólico, es decir, el proceso de la creatividad artística. Ahora, vamos a tratar de entender cómo el artista procede para dejar que las fuerzas de la primeridad se infiltren en la terceridad. Vamos a ver, siempre a la luz del pensamiento de Peirce, cómo funciona la producción de una obra de arte. Luego, pasaremos al lado de la recepción de la obra de arte y plantaremos la cuestión del efecto que produce sobre el receptor.

PRODUCCIÓN DE UNA OBRA DE ARTE: DE LAS CUALIDADES DE SENTIMIENTO AL HIPOICONO

Peirce escribió relativamente poco sobre el arte. Sin embargo, como muestra Douglas Anderson⁵, se puede encontrar en el sistema peirceano una teoría implícita de la creatividad artística, o de la producción

de una obra de arte, estableciendo un doble paralelismo, por una parte con la creatividad científica, y por otra con la evolución creativa divina, con la evolución del universo.

A. La creatividad artística y la investigación científica

El primer paralelismo nos lleva a describir la producción de una obra de arte como un proceso cognitivo, en el cual la abducción desempeña un papel central.

Peirce estudió muy precisamente el mecanismo lógico de la abducción. Según él, podemos descomponer en cuatro pasos el proceso de la investigación científica:

- El primer paso es un asombro: el investigador se encuentra frente a una anomalía que perturba su estado de creencia. Se trata de un hecho sorprendente que no se puede explicar en el marco de la teoría existente.
- Entonces -segundo paso-, el investigador hace una abducción, esto es, formula una hipótesis que podría explicar ese hecho sorprendente.
- Luego -tercer paso-, el investigador aplica esa hipótesis por deducción, esto es, saca de ella las consecuencias necesarias, que serán sometidas a una prueba.
- Finalmente -cuarto paso-, mediante un tipo de inducción, esto es, una generalización a partir de cierto número de pruebas positivas, el investigador concluye que los resultados comprueban la hipótesis -por lo menos provisionalmente-.

Ahora bien, podemos adaptar el proceso de la investigación científica a la producción de una obra de arte. Volveremos a encontrar los mismos pasos:

- Al principio el artista experimenta una turbación provocada, no por un hecho sorprendente, sino por un sentimiento inquietante o por un vacío. Se encuentra sumergido en la primeridad, esto es, en un caos de cualidades de sentimiento (*qualities of feeling*, CP 1.43⁶); experimenta "un sentimiento que parece apropiado, pero no hay objeto al cual le sea apropiado"⁷. Sucede como en el caso de un sentimiento de "algo ya visto", explica Peirce: "Lo que pasa en lo *ya visto*, es que tenemos un sentimiento que es autónomo, mientras que lo experimentamos como parecido a algo anterior"⁸.

Es como cuando encontramos a una persona y tenemos la impresión de haberla encontrado antes, pero no sabemos dónde, ni cuándo, ni quién es esa persona. Entonces, el sentimiento de reconocimiento que experimentamos nos parece apropiado, sin tener un objeto al cual le sea apropiado. Esa turbación es el estado inicial que puede provocar la producción de una obra de arte.

- La producción de la obra empieza por una abducción. Pero, mientras la abducción científica consiste en formular una hipótesis como solución a un problema conceptual, la abducción o hipótesis artística consiste más bien en tratar de plantear el problema, en "dejar venir" cualidades de sentimiento, intentar captarlas, "pensarlas", considerarlas como *apropiadas*:

Un artista no hace una hipótesis de soluciones a un problema conceptual; su hipótesis consiste más bien en tratar de expresar el problema, en colmar el vacío. Así es como domina su sentimiento de turbación⁹.

- "Luego, mediante un tipo de deducción, el artista proyecta su hipótesis en su obra, es decir, va a presentar las cualidades de sentimiento dándoles forma, encarnándolas en un objeto al cual 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, es autoreferencial.

La proyección puede hacerse en un boceto, una maqueta o directamente en la obra conforme se construye.

La proyección permite aclarar la hipótesis, que es vaga al principio; permite precisarla, para que pueda ser "probada", por inducción, en el último paso de la creación: el juicio del artista sobre su obra¹⁰.

- "El último paso de la creación de una obra de arte es pues una inducción. Pero, ¿cómo puede el artista probar el valor de su creación? De ninguna manera en relación a una realidad externa, puesto que una obra de arte es autoreferencial, sino más bien en relación a ella misma:

Al contrario del científico, el artista no dispone de un correspondiente (en la realidad), con relación al cual comprobar la exactitud o el valor de su creación. El artista no busca la verdad como correspondencia (con algo real), sino más bien como autoadecuación¹¹.

Una obra es autoadecuada -adecuada en sí misma, *apropiada* en sí misma- cuando se presenta como un sentimiento razonable, cuando vuelve inteligible una cualidad de sentimiento (CP 5.114, 5.132): "Una buena obra de arte es la expresión inteligible de una cualidad de sentimiento sintetizada bajo la forma de un signo"¹².

Es decir, la obra de arte hace pasar la *primeridad* (una cualidad de sentimiento) a la *terceridad* (un signo).

Si el artista comprueba que la obra encarna un sentimiento vuelto inteligible, juzga que terminó su trabajo.

No es preciso que una obra de arte sea "bella" en el sentido tradicional. Para definir lo ideal artístico, Peirce reemplaza la noción de "belleza" por el término griego "kalos", es decir lo admirable en sí mismo. Y lo admirable en sí mismo corresponde, según Peirce, a la presentación de un sentimiento razonable:

No veo cómo se puede tener un ideal de lo admirable más satisfactorio que el desarrollo de la Razón así entendida (como la encarnación de posibilidades que evoluciona de manera creativa) (CP 1.615).

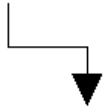
Así pues, lo admirable, lo ideal artístico según Peirce es la presentación de un sentimiento razonable, o el desarrollo de la razón (terceridad) a partir de cualidades de sentimiento, de posibilidades (primeridad).

- "El resultado del proceso, la obra realizada, es un signo icónico o un hipoicono. De hecho, la función de una obra de arte es, como ya hemos dicho, volver inteligibles cualidades de sentimiento. Volver inteligible algo requiere la intervención de la terceridad, esto es, el uso de *signos*. Pero, puesto que las cualidades de sentimiento se encuentran en un nivel de primeridad, no pueden venir expresadas sino por medio de signos icónicos¹³, esto es, de signos que remiten a su objeto en un nivel de primeridad: "El icono es el único tipo de signo adecuado para comunicar sentimientos"¹⁴.

Resumamos en el cuadro siguiente el proceso de producción de una obra de arte:

Producción de la obra

Primeridad : caos de cualidades de sentimiento



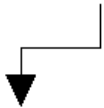
Abducción : **captar**, « pensar » esas cualidades de sentimiento, considerarlas como *apropiadas*.



Deducción : **proyectar** esas cualidades de sentimiento en un objeto al cual le podrían ser *apropiadas*.



Inducción : **probar** : este objeto (la obra) presenta esas cualidades de sentimiento, las vuelve inteligibles ; las cualidades de sentimiento son *apropiadas* a este objeto.



Terceridad : signo icónico o hypoicono.

Así pues, una obra de arte es un signo icónico que vuelve inteligibles cualidades de sentimiento. Sin embargo, la encarnación de las cualidades de sentimiento en una obra nunca es total, la inteligibilidad -o razonabilidad- nunca se acaba. No más que la evolución del universo. Aquí es donde interviene el segundo paralelismo: entre la creatividad artística y la evolución creativa divina.

B. La creatividad artística y la evolución del universo

Aunque critica el dogmatismo religioso que obstaculiza la investigación científica, Peirce afirma su fe en la realidad de un Dios Creador (CP 1.362).

Peirce presenta a Dios como a un artista, y presenta el universo como una obra de arte. La descripción que hace Peirce de la actividad creadora de Dios podría aplicarse, *mutatis mutandis*, a la actividad del artista.

Peirce considera que Dios no sabe precisamente qué va a crear antes de crearlo. Su objetivo (su “telos”) es indeterminado. Al principio, frente al caos inicial, Dios se abre a la variedad de las cualidades. Busca una posibilidad que corresponda potencialmente a su objetivo de crear un “universo”. Su actividad consiste en materializar, en encarnar ciertas cualidades, esto es, transforma la *primeridad* (las cualidades, la posibilidad) en *segundidad* (cosa concreta) mediante la *terceridad* (su telos, su razón). La actividad de Dios se caracteriza por el *azar* y el *ágape*:

- Primero, en la elección de las cualidades, interviene un factor de azar: Dios realiza o encarna ciertas cualidades atractivas, pero podría haber sido atraído por otras posibilidades, o en otro orden.

- Luego, la actitud de Dios que controla su creación se caracteriza por el *ágape*, esto es, el amor evolutivo, el amor del creador por su creación: Dios deja que su creación evolucione, que las cualidades atractivas que actualiza desarrollen su propia terceridad. Es decir que, en su *ágape*, Dios crea a los hombres como seres libres de crear a su vez, y por lo tanto de participar en el desarrollo de la mente (*mind*) universal.

El hombre crea como Dios. Así como Dios encarna cualidades de sentimiento volviéndolas actuales, materializadas en el universo, asimismo, el artista encarna cualidades de sentimiento en obras de arte.

- En el paralelismo con la investigación científica, hemos visto que la creatividad artística empieza con una abducción, por la que el artista se abre a las posibilidades. Ejerce un control cognitivo sobre las cualidades de sentimiento. Ese paralelismo que hicimos con la ciencia se encuentra ahora fortalecido por el paralelismo con la creatividad divina. Como Dios, el artista empieza su creación con un objetivo indeterminado: quiere crear algo sin saber precisamente qué será. Su proyecto viene desencadenado por la aparición espontánea de una cualidad de sentimiento. El proceso creativo empieza pues en la espontaneidad, en el *azar*. Ese factor de *azar* corresponde al paso de la abducción, en la que la hipótesis llega también de forma azarosa.
- Luego, el proceso de creación sigue bajo el control del artista, en el *ágape*, esto es, en el amor del artista por su obra. En ese tipo de amor, el artista deja que su obra se desarrolle hasta su propia perfección. Esa actitud de *ágape* corresponde al paso de la deducción, en el que el artista deja que su obra se construya siguiendo sus propias reglas internas.
- Cuando el artista juzga que terminó su trabajo (en el paso de la inducción), la obra de arte está terminada, pero no está, sin embargo, completa. Su incompletitud -su carácter de ser incompleta-sobresale de nuestros dos paralelismos.

De hecho, por una parte, en la investigación científica, la inducción resulta siempre incompleta en dos sentidos. Primero, es falible: siempre se puede encontrar un hecho que muestre la falsedad de la hipótesis. Segundo, la hipótesis puede desarrollarse para dar cuenta de los nuevos hechos que podrían ser descubiertos.

Por otra parte, la creación de Dios siempre estará incompleta: Dios no creó el universo en una semana, sino que lo está creando aún. El universo está todavía en desarrollo.

Asimismo, una obra de arte siempre estará incompleta: cuando el artista termina su trabajo la obra queda abierta, capaz de crecimiento; continúa desarrollándose al abrirse a las interpretaciones.

A los pasos de la producción de la obra que hemos podido distinguir por el paralelismo con la creatividad científica, corresponden pues tres características que se desprenden del paralelismo con la creatividad divina:

abducción//azar
deducción//ágape
inducción//apertura

INTERPRETACIÓN DE UNA OBRA DE ARTE: DEL HIPOICONO AL PENSAMIENTO ICÓNICO

Hasta aquí, hemos considerado la creación o producción de una obra de arte. Ahora podemos pasar al lado de su recepción. Como signo, la obra debe ser interpretada, y esta interpretación necesita, dice Peirce, simpatía intelectual.

La recepción artística no es una percepción espontánea de una cualidad de la obra, sino una cognición, un proceso cognitivo. En la actividad cognitiva es donde se encuentra el placer de la recepción artística: es el placer de sentir que hay algo por entender, que se está a punto de entenderlo, que algo del todo nuevo está a punto de volverse inteligible, que se va a descubrir lo posible.

Propongo distinguir el placer artístico y el estético. El placer estético se relaciona con el juicio de lo *bello*, puede ser provocado por una obra de arte o por cualquier otra cosa sin intención artística (un paisaje, por ejemplo, o una persona con una facha agradable); mientras que el placer artístico no concierne a lo bello, sino a lo *kalos*, esto es, a lo admirable en sí, que corresponde, según Peirce (CP 1.615) al desarrollo de la Razón, al crecimiento de inteligibilidad de la primeridad. Lo más admirable, dice Peirce, es cuando la primeridad se vuelve inteligible. Lo importante no es el resultado inteligible, sino el movimiento de volverse inteligible, el crecimiento de razonabilidad a partir de la primeridad.

La interpretación artística es del orden de la terceridad, del pensamiento. Pero se trata de un pensamiento distinto del pensamiento científico; se trata de un pensamiento a un nivel de primeridad. Peirce buscaba un término para nombrar la primeridad del pensamiento. Se quedó con el término de "mentalidad" (CP 1.533), aunque no estaba muy satisfecho con ese término.

Yo propongo llamar a este tipo de pensamiento en su primeridad pensamiento icónico, es decir, un pensamiento capaz de considerar una cualidad infinita, que es real sin poder ser realizada (dice Peirce).

André De Tienne¹⁵ explica esta concepción de una *cualidad infinita* por medio de un ejemplo, aquel del "durazno perfecto pero incomible". Si tenemos la experiencia de un durazno jugoso, diremos que la cualidad de jugosidad se encuentra "realizada" en ese durazno. Para ser realizada, una cualidad debe cumplir con dos condiciones: ser positiva y finita. Una cualidad es negativa cuando su positividad no está realizada (así, la cualidad de sequedad no está realizada en el durazno de nuestro ejemplo). Y una cualidad es infinita cuando su limitación esencial no está realizada. Imaginemos que la jugosidad del durazno alcance un grado infinito; destruiría entonces la sustancia misma de la fruta, impidiéndole conservar la cualidad de jugosidad. Una cualidad infinita no puede quedar confinada en un fenómeno (por ejemplo, en un durazno), por lo tanto, no puede ser realizada, y por consecuencia niega su propia positividad. Una cualidad infinita es, pues, real sin poder ser realizada. Pero puede ser pensada, contemplada.

Así pues, propongo llamar "pensamiento icónico" al pensamiento de una cualidad infinita. La obra de arte, por medio de una construcción de signos icónicos, conduce al receptor al pensamiento icónico.

Hemos dicho que la obra queda abierta a las interpretaciones. Sin embargo, considerar una obra como abierta no significa por lo tanto que los receptores puedan completarla con cualquier cosa ni de cualquier modo. Todas las interpretaciones no son equivalentes.

Hemos visto que el artista es el primer intérprete de su obra en el último paso del proceso de producción. Una interpretación contraria a la del artista no es relevante. A lo mejor será una proyección psicológica, o un ejercicio de virtuosidad intelectual, o un no sé qué, pero no será una "interpretación artística", entendida como una interpretación susceptible de llevar al receptor al pensamiento icónico, esto es, el pensamiento de la primeridad que se encuentra captada en la obra.

El receptor que considero es un receptor modelo que entra, con atención y simpatía, en la lógica de la obra. Entonces, con esa condición, la recepción puede reactivar y proseguir el movimiento de la producción, esto es, el movimiento de crecimiento de inteligibilidad de la primeridad.

El proceso de recepción de una obra viene determinado por el proceso de concepción. Ambos puntos de vista se relacionan: mientras que una obra se construye, construye al mismo tiempo su receptor modelo. Pude mostrar ese paralelismo entre la producción y la recepción en mi análisis de la obra de René Magritte y también en una instalación de Humberto Chávez Mayol con el título *Fantasma*¹⁶. Humberto Chávez escribió un texto de una cuartilla sobre la elaboración de dicha instalación. En su texto, pude muy fácilmente evidenciar los pasos del proceso de producción: turbación inicial causada por la primeridad; y luego abducción, deducción e inducción final. En el paso de la deducción, el artista aplicó sistemáticamente, en esa instalación, un doble sistema simbólico (el juego japonés Go y un sistema de espejos), y esos dos sistemas determinaban dos momentos en el recorrido del visitante (esto es, la recepción).

Sin embargo, los receptores pueden entrar de diferentes maneras en el proceso interpretativo de una obra de arte. Para interpretarla, primero hay que encontrarla. El caso del visitante que acude a un museo o una galería para ver allí una exposición es distinto del caso de un paseante que descubre por casualidad en el espacio público un objeto o un suceso, del que desconoce por completo el estatuto artístico. Si dicho objeto o suceso llama su atención, se detendrá con interés y, a partir de ciertos indicios, hará la hipótesis de que se trata de una obra de arte. La hipótesis del estatuto artístico provoca, a su vez, una hipótesis interpretativa, según la cual, ese objeto o suceso, siendo una obra de arte, debe tener una significación que vale la pena buscar, y el receptor espera descubrir.

Entonces, el receptor reconstruye la obra a lo largo de su interpretación: advierte las características relevantes y las organiza. Informaciones colaterales (como dice Peirce) enriquecen su interpretación: por ejemplo, conocimientos históricos (ya que no todo es posible en cualquier momento de la historia del arte¹⁷, conocimiento de datos técnicos, conocimiento acerca del conjunto de la obra de un artista y varios conocimientos culturales (para entender, por ejemplo, la intertextualidad).

Una interpretación puede ser más o menos rica, más o menos atenta:

Hay por cierto en la relación a las obras de arte lo que llamo mal que bien niveles de recepción, que no es preciso colocar en una escala de valores, pero que se distinguen sin duda por grados cuantitativos en la consideración de datos perceptuales (atención primaria) y conceptuales (atención secundaria) propios de cada obra¹⁸.

CONCLUSIÓN

Muchos autores plantearon la cuestión: "¿Qué es una obra de arte?" o "¿Cuándo hay obra de arte?" (en la formulación de N. Goodman). La cuestión se planteó aún más acerca del arte contemporáneo, porque ya no correspondía a los criterios de reconocimiento del arte clásico o moderno.

Las respuestas que he encontrado me parecen circulares y poco convincentes, por ejemplo: una obra de arte es un artefacto que manifiesta una intención artística. Está bien, pero ¿en qué consiste una intención artística?

Ahora, a la luz de Peirce, puedo contestar: la intención artística es la intención de volver inteligible la primeridad. Una obra de arte es un objeto o un suceso (por tanto del orden de la *segundidad*) en el que una cualidad de sentimiento (*primeridad*) se vuelve inteligible (entra en la *terceridad*).

Desde la perspectiva pragmática de Peirce, la mejor formulación de la cuestión es sin duda: ¿Qué hace una obra de arte? Puedo contestar esa cuestión en los términos que Peirce utiliza cuando distingue tres tipos de primeridad:

(...) Tres tipos de primeridad :la posibilidad cualitativa, la existencia y la mentalidad -que se consigue aplicando la primeridad a las tres categorías (CP 1.533).

He aquí mi contestación: una obra de arte hace circular la primeridad, la hace pasar de la *posibilidad cualitativa* a la *mentalidad* mediante la *existencia*. De hecho, en el proceso de producción de la obra, el

artista efectúa el paso de la *posibilidad cualitativa* (es decir, del caos de cualidades de sentimientos) a la *existencia* (es decir, el hipoicono realizado), y, en el proceso de interpretación, el receptor pasa de la *existencia* (el hipoicono, es decir, la obra) a la *mentalidad* (es decir, eso que he llamado el pensamiento icónico).

Todos los análisis de obras concretas que he realizado¹⁹ consistieron en explicar cómo cada una, por medios diferentes y específicos, lleva al receptor al pensamiento icónico.

Notas

1. El contenido de dicho artículo se encuentra también, resumido y con algunas variaciones, en <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html>
2. DELEUZE, G (1981). "Peindre le cri", en *Critique*, 408.
3. SCHAEFFER, J. M (1987). *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Seuil, París, p. 182.
4. CHÁVEZ, H y otros (1995). *Dispositivos imaginarios*. Praxis, México, p. 22.
5. ANDERSON, D (1987). *Creativity and the Philosophy of C. S. Peirce*. Martinus Nijhoff, Dordrecht.
6. A partir de ahora las referencias a PEIRCE, C. S (1931-1935), *Collected Papers*, Vol. 1-6; (1958) *Collected Papers*, Vol. 7-8, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, se harán en el cuerpo del texto con la abreviatura *CP*, seguida del número de volumen y de párrafo.
7. ANDERSON, D (1987). *Creativity and the Philosophy of C. S. Peirce*. Martinus Nijhoff, Dordrecht, p. 73.
8. PEIRCE, C. S., MS 517, citado por ANDERSON, D (1987). *Creativity and the Philosophy of C. S. Peirce*. Martinus Nijhoff, Dordrecht, p. 73.
9. ANDERSON, D (1987). *Creativity and the Philosophy of C. S. Peirce*. Martinus Nijhoff, Dordrecht, p. 63.
10. Más precisamente, los pasos que describo aquí de manera lineal pueden intervenir de manera recurrente en el transcurso de la elaboración de una obra. La hipótesis de partida se precisa progresivamente, hasta el juicio final del artista.
11. ANDERSON, D (1987). *Creativity and the Philosophy of C. S. Peirce*. Martinus Nijhoff, Dordrecht, p. 73.
12. ANDERSON, D (1987). *Creativity and the Philosophy of C. S. Peirce*. Martinus Nijhoff, Dordrecht, p. 80.
13. Me refiero a la clasificación de los signos según las categorías de Peirce. Véanse EVERAERT-DESMEDT, N (1990). *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*. Mardaga, Liège y EVERAERT-DESMEDT, N (2004), "La sémiotique de Ch. S. Peirce", en *Signo*, Site Internet de théories sémiotiques; "Peirce's Semiotics", en *Signo*, Theoretical Semiotics on the Web, <http://www.signosemio.com>
14. ANDERSON, D (1987). *Creativity and the Philosophy of C. S. Peirce*. Martinus Nijhoff, Dordrecht, p. 66.

15. DE TIENNE, A (1996), *L'analytique de la représentation chez Peirce. La genèse de la théorie des catégories*. Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruselas, p. 76.
16. Esos análisis se encuentran en EVERAERT-DESMEDT, N (2000). "Magritte: de lo banal al misterio", en LAPOUJADE, M-N. (coordinadora), *Imagen, signo y símbolo*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México); EVERAERT-DESMEDT, N (2004), "Une pensée plus iconique qu'une image. À propos d'une installation photographique de Humberto Chávez", en *Visio*, vol. 9, n° 1-2; EVERAERT-DESMEDT, N (2006). *Interpréter l'art contemporain*, De Boeck, Bruselas.
17. Cf. DANTO, A (1989). *La transfiguration du banal*, Seuil, París, p. 90.
18. GENETTE, G (1997). *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique*. Seuil, París, p. 232.
19. Se encuentran varios ejemplos en EVERAERT-DESMEDT, N (2006). *Interpréter l'art contemporain*. De Boeck, Bruselas.
-

Bibliografía

- ANDERSON, D., 1987, *Creativity and the Philosophy of Ch. S. Peirce*, Dordrecht, Martinus Nijhoff Publishers.
- BARRENA, S., 2003, *La creatividad en Charles S. Peirce: abducción y razonabilidad*, Tesis doctoral, Pamplona, Universidad de Navarra
- CHÁVEZ, H. y otros, 1995, *Dispositivos imaginarios*, México, Editorial Praxis.
- DANTO, A., 1989, *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil.
- DELEUZE, G., 1981, "Peindre le cri", in *Critique*, n° 408.
- DE TIENNE, A., 1996, *L'analytique de la représentation chez Peirce. La genèse de la théorie des catégories*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 1990, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Mardaga.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2000, "Magritte: de lo banal al misterio", in LAPOUJADE, M-N. (coordinadora), *Imagen, signo y símbolo*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México).
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2001, "La comunicación artística : una interpretación peirceana", en <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html>.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2002, "La comunicación artística : subversión de las reglas y nuevo conocimiento", in *Acta Poetica*, n° 22, UNAM, Mexico, pp 27-45.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2004 a, "Une pensée plus iconique qu'une image. À propos d'une installation photographique de Humberto Chávez", in *VISIO*, vol. 9, n° 1-2.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2004 b, "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>

- EVERAERT-DESMEDT, N., 2006 a, "L'esthétique d'après Ch.S. Peirce", in *Signo*, Site Internet de théories sémiotiques ; "Peirce's Esthetics", in *Signo*, Theoretical Semiotics on the Web, <http://www.signosemio.com>
 - EVERAERT-DESMEDT, N., 2006 b, *Interpréter l'art contemporain*, Bruxelles, De Boeck.
 - GENETTE, G., 1997, *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Seuil.
 - PEIRCE, Ch.S., 1931-1935, *Collected Papers*, Vol. 1-6, 1958, *Collected Papers*, Vol. 7-8, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
 - SCHAEFFER, J.-M., 1987, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil.
-

Fecha de la página: 23 de junio 2008

Última actualización: 24 de junio 2008

[\[Página Principal\]](#) [\[Sugerencias\]](#)



Universidad
de Navarra