

Fenomenología del arte

Lauro Marques

Pontificia Universidad Católica de São Paulo

Traducción de César González Ochoa

*We find ourselves in the vestibule of
the labyrinth. Yes, The Labyrinth
—in the Vestibule only, but yet in
that tremendous, only Labyrinth.*
(CP 2.79)

1. Afinando conceptos, aclarando ideas

1.1. Fenomenología, tres modos de ser de los fenómenos y de la conciencia

Según Peirce (*Apud* Santaella 1997: 95), antes de emprenderse el estudio de cualquier ciencia, la primera tarea que el filósofo debe enfrentar es la de establecer el análisis más radical de todas las experiencias posibles. En función de eso, la primera publicación importante de Peirce, de 1867, se llamó “Acerca de una nueva lista de categorías” (CP 1.545-572). En este texto fundacional, Peirce llegó a la conclusión de que los elementos comunes a todos los fenómenos son de tres tipos, llamados allí “cualidad”, “relación” y “representación”. A partir de eso,

se usaron las categorías para distinguir: (1) tres especies de representaciones (o signos) —semejanza (posteriormente llamada ícono), índice y símbolo; (2) una tríada de ciencias concebi-

bles —gramática formal, lógica y retórica formal; (3) una división general de los símbolos, común a todas esas tres ciencias —términos, proposiciones y argumentos; (4) tres tipos de argumentos, distinguibles por sus relaciones entre las premisas y la conclusión —deducción (símbolo), inducción (índice) e hipótesis (semejanza). (Santaella 1997: 95-96).

Esta cita es importante, pues muestra que la base para entender todo el sistema peirceano está en la fenomenología, al mismo tiempo en que indica una ruta a seguir, en medio del enmarañado de definiciones, que esperamos ir desvelando poco a poco.

En la clasificación peirceana de las ciencias, la fenomenología es la ciencia cuyo estudio servirá de base para todo el resto de la filosofía: la estética, la ética, la lógica (o semiótica), y la metafísica. En la fenomenología se fundan tres categorías: Primeridad [*Firstness*], Segundidad [*Secondness*] y Terceridad [*Thirdness*], que son las categorías de elementos formales integrantes de todo y de cualquier “fenómeno” —todo aquello que pueda aparecer en nuestras conciencias, sea real o imaginario (CP 1.284), y que constituye para nosotros “experiencia” (Ibri 2001: 67). Esas categorías son, por tanto, también, “las más universales categorías de elementos de toda experiencia, natural o poética” (CP 1. 417). Tres modos de ser de los fenómenos y de la conciencia.

1.2. Fenómeno, tres facultades, tres modos de separar las ideas

El uso del término *fenómeno*, por Peirce, es bastante amplio para incluir, desde una nube hasta un teorema matemático (Santaella 1997: 99) y todo lo que debemos hacer, como estudiosos de fenomenología, según el autor (CP 5.41, énfasis nuestro),

is simply to open our mental eyes and look well at the phenomenon and say what are the characteristics that are never

wanting in it, whether that phenomenon be something that outward experience forces upon our attention, or whether it be the wildest of dreams, or whether it be the most abstract and general of the conclusions of science.¹ [... es simplemente abrir los ojos de nuestra mente y observar bien el fenómeno y decir cuáles son las características que nunca son deseadas en él, si ese fenómeno es algo que experimenta fuerzas externas hacia nuestra atención, o si es el más salvaje sueño, o si es la más abstracta y general de las conclusiones de la ciencia.]

Pero esta no es una tarea para cualquiera y de manera alguna es simple. En primer lugar, el fenomenólogo debe reunir en una sola persona tres facultades:

The first and foremost is that rare faculty, the faculty of seeing what stares one in the face, just as it presents itself, unreplaced by any interpretation, unsophisticated by any allowance for this or for that supposed modifying circumstance. This is the faculty of the artist who sees for example the apparent colors of nature as they appear (CP 5.42). [Antes que nada esa rara facultad, la facultad de ver lo que mira fijamente a uno en la cara, así como se presenta, no cambiado por cualquier interpretación, no alterado por cualquier concesión para esta o aquella circunstancia supuestamente modificante. Ésta es la facultad del artista que ve, por ejemplo, los aparentes colores de la naturaleza como aparecen.]*

Más adelante, Peirce (EP2: 150) afirma que el estado de humor poético [*poetic mood*] se asemeja al estado en que “el presente aparece como presente”. El presente es aquello que sim-

¹ De ese pasaje, de acuerdo con Ibri (2001: 68), podemos inferir que también el término “experiencia” se ha ampliado sobremedida. Regresamos a ello en la segunda parte de este trabajo.

* Las citas peirceanas del inglés al español han sido traducidas por César González Ochoa, salvo los casos en que se indica la edición de Armando Sercovich de los textos de Peirce, *Obra lógico-semiótica*, versión castellana de Ramón Alcalde y Mauricio Prelooker, Taurus, Madrid, 1987.

plemente es, independientemente de ausencia, de pasado y de futuro, que ignora profundamente todo lo demás.

Podríamos, no obstante, preguntar si, incluso para el artista, será posible separar lo que ve de lo que ya sabe, ignorando lo demás.² Por otro lado, abrir los ojos de la mente, es mucho más que simplemente ver, con perdón del juego de palabras involuntario. De cualquier modo, lo que importa, en esa facultad, que Peirce atribuye al artista, es una disposición para ciertos estados

² Continuemos analizando lo que dice Peirce (CP 5.42) enseguida, sobre esa “facultad del artista que ve, por ejemplo, los colores aparentes de la naturaleza como aparecen”. Como ilustración de esa frase, dice Peirce en el mismo párrafo: “When the ground is covered by snow on which the sun shines brightly except where shadows fall, if you ask any ordinary man what its color appears to be, he will tell you white, pure white, whiter in the sunlight, a little greyish in the shadow. But that is not what is before his eyes that he is describing; it is his theory of what ought to be seen. The artist will tell him that the shadows are not grey but a dull blue and that the snow in the sunshine is of a rich yellow. (CP 5.42, énfasis en el original). [Cuando el campo está cubierto con nieve sobre la cual el sol brilla con gran resplandor excepto donde caen las sombras, si se pregunta a cualquier hombre ordinario qué color parece haber, contestará blanco, blanco puro, más blanco a la luz del sol, un poco grisáceo en las sombras. Pero no es lo que está ante sus ojos lo que describe; es su teoría de lo que *debe* ser visto. El artista le dirá que las sombras no son grises sino de un azul apagado y que la nieve a la luz del sol es de un rico amarillo.] Es imposible no notar la semejanza de esta idea, proferida en 1903, con el credo impresionista de que “si confiamos en nuestros ojos, y no en nuestras ideas preconcebidas sobre cómo las cosas deben parecer, de acuerdo con las reglas académicas, haremos los más apasionantes descubrimientos” (Gombrich 1985: 406). Al menos dos veces Peirce utiliza ejemplos del impresionismo en los *Collected Papers*: CP 5.508, sobre Monet, y CP 5. 519, en que compara el universo, como un “símbolo” de Dios, a una “gran obra de arte”, “a una marina impresionista” —aquí, además, encontramos ecos de la filosofía del arte de Schelling (2001: 382), según la cual, “en Dios, el universo está formado en belleza absoluta, por consiguiente como obra de arte”. Pero regresemos al ejemplo anterior dado por Peirce: podía ser el de un pintor impresionista que describa la técnica de representar las sombras negras, más brillantes cuando los modelos son retirados del estudio y ‘tomados’ al aire libre, por modulaciones de azul. Esto ya constituye sin duda una mediación y no puede cegarnos del hecho de que, como dice Gombrich (1985: 446), es “imposible separar claramente lo que vemos de lo que conocemos (...) aquello que llamamos ‘vision’ es invariablemente coloreado y modelado por nuestro conocimiento de lo (o creencia en lo) que vemos”. Una afirmación que, al final, difícilmente el propio Peirce negaría (Cf. CP 5.185: “percibimos lo que estamos preparados para interpretar”).

de apertura, desprendimiento, una cierta ‘atención’ a los fenómenos, no darlos como terminados, aprisionados en la red de nuestros hábitos perceptivos, sino “dejar que el mundo hable” siempre otra vez. Nos parece que el ejemplo más refinado de ese “poder observacional del artista”, que es lo “más deseable en el estudio de la fenomenología” (EP2: 147), nos es dado por el poeta Rilke, a propósito de quien Lukács (*Apud* Campos, 2001) hace el siguiente comentario:

En tanto que poeta, acepta y traduce todo en palabras, incluso las cosas y acontecimientos más ínfimos e imperceptibles, aun lo horrible y lo terrible, tomando y expresando todo con un entusiasmo y una participación como pocos poetas hicieron antes de él.

Esta traducción —en palabras, pantallas, esculturas, gestos— es un segundo momento que sigue al ejercicio de la facultad de “sustraer a todo accidente”, “liberar de toda penumbra”, en suma, “dejar nacer las cosas”.³

Hay más para explorar en esas citas de Rilke, que apuntan hacia mundos nacientes concretados en obras de arte, por el trabajo paciente del artista, pero no nos detendremos en otras consideraciones que nos desviarían de la ruta en este momento. Pasemos entonces a las otras dos facultades, o habilidades, que

³ En una carta de agosto de 1903, apenas algunos meses después de la conferencia de Peirce en Harvard, que citamos, el 2 de abril del mismo año, Rilke (*Apud* Campos 2001: 30, énfasis en el original) escribe a Lou Salomé: “En el mundo, la cosa está determinada, en el arte lo debe ser todavía más: sustraída a todo accidente, liberada de toda penumbra, arrebatada al tiempo y entregada al espacio, [la cosa] se vuelve permanencia, alcanza la eternidad. Una *aparece*; la otra es; [el arte] sobrepasa indeciblemente su modelo, constituye la lenta y progresiva realización del querer ser, que se desprende de toda la naturaleza”. Y más adelante (*Ibid.*, énfasis añadido): “Quiero recogerme (...), pero oigo voces, (...) voces benevolentes, pasos que se aproximan y *mis puertas se abren*. (...) las cosas, sólo ellas me hablan, (...) las cosas de Rodin, las de las catedrales, las de la antigüedad. Todas las cosas que son perfectas. Ellas me apuntaron mis modelos: un mundo de movimiento y de vida, en la pura simplicidad de su designio, que es de *dejar nacer las cosas*”.

Peirce requiere del estudioso de la fenomenología (podíamos llamar a la primera “dejar nacer las cosas”, pero es una frase muy larga):

The second faculty we must strive to arm ourselves with is a resolute discrimination which fastens itself like a bulldog⁴ upon the particular feature that we are studying, follows it wherever it may lurk, and detects it beneath all its disguises.⁵ The third faculty we shall need is the generalizing power of the mathematician who produces the abstract formula that comprehends the very essence of the feature under examination purified from all admixture of extraneous and irrelevant accompaniments. (CP 5.42). [La segunda facultad con la que debemos armarnos es la resuelta discriminación que se ata a sí misma como un *bulldog* al rasgo particular que estamos estudiando, lo sigue donde quiera que se esconda y lo detecta bajo todos sus disfraces. La tercera facultad que necesitaremos es el poder generalizante del matemático, que produce la fórmula abstracta, que comprende la verdadera esencia del rasgo bajo examen, purificado de toda mezcla de acompañamientos extraños e improcedentes.]

Reunir tres características distintas, tres metamorfosis por las que debemos pasar, con el fin de que podamos ejecutar la tarea de la fenomenología, ésa es la primera de las dificultades. La segunda, es que las categorías son universales y omnipresentes. Están como barajadas en los fenómenos:

The universal categories (...) belong to every phenomenon, one being perhaps more prominent in one aspect of that phenomenon than another but *all* of them belonging to *every* phenomenon (CP 5.43, énfasis añadido). [Las categorías universales (...) pertenecen a cada fenómeno, tal vez una más prominente en un

⁴ Animal famoso por su huella fuerte.

⁵ La imagen todavía es la de un perro, obstinadamente tras la huella de su presa.

aspecto del fenómeno que otras, pero *todas* ellas pertenecen a *cada* fenómeno.]

La gran dificultad, sin embargo, cuando vamos a analizar esas categorías, es que, hecho común a casi todas las concepciones peirceanas, las categorías son ideas muy amplias y abarcadoras, que pueden ser consideradas más como “tonos” o “finas películas” de concepciones, conforme el propio autor advierte, en un fragmento de 1880 (CP 1.353). En el mismo fragmento, el autor revela el punto importante, y muchas veces despreciado, de que en su primera tentativa de trabajar las categorías,⁶ echó mano de tres grados de separabilidad de una idea en relación a otra: disociación, precisión y distinción:

1. Disociación: en primer lugar, cuando dos ideas están tan poco ligadas que una de ellas puede estar presente a la conciencia en una imagen que no contiene la otra de manera alguna, es decir, que podemos imaginar una sin imaginar la otra, ellas pueden ser disociadas. Por ejemplo: podemos imaginar rojo sin imaginar azul, y viceversa.
2. Precisión: En segundo lugar, incluso en los casos en que dos ideas o concepciones no puedan ser separadas en la imaginación, podemos aún con frecuencia suponer una sin la otra; o sea, podemos imaginar condiciones en las cuales seríamos llevados a creer en un estado de cosas en que una fuera separada de la otra. Así, podemos suponer un espacio incoloro, “como demuestra el hecho de que yo realmente *crea* en la existencia de un espacio incoloro entre mi rostro y la pared” (CP 1.550, énfasis añadido), aunque no podamos disociar el espacio del color.
3. Distinción: En tercer lugar, por distinción Peirce quiere decir simplemente el poder de discriminar entre dos ideas, incluso cuando un elemento no puede siquiera ser supuesto

⁶ En el ensayo de 1867, “Acerca de una nueva lista de categorías” (CP 1.545-572).

sin el otro, como por ejemplo lo más alto y lo más bajo. Esas ideas no pueden ser disociadas, ni siquiera prescindidas, porque son intrínsecamente relativas unas a las otras. No podemos ni imaginar ni suponer un más alto sin un más bajo, aunque podamos distinguir uno del otro.

Entonces, de acuerdo con Peirce (CP 1.353):

1. Las categorías pueden ser fácilmente distinguidas, pero no pueden ser disociadas, unas de las otras en la imaginación.
2. La categoría de lo Primero puede ser prescindida de lo Segundo y Tercero. Es decir, podemos suponer la categoría de lo Primero sin lo Segundo y lo Tercero.
3. Además de eso, lo Segundo puede ser prescindido de lo Tercero. Pero ninguna categoría puede ser prescindida de las que están encima. Lo Segundo no puede ser prescindido de lo Primero, ni lo Tercero de lo Segundo.

Con esas advertencias en mente, pasemos ahora al análisis de las categorías, procurando distinguir en ellas sus rasgos más característicos.

1.3. Primeridad, cualidad de sentimiento, * conciencia inmediata

Cuando cualquier cosa se presenta a nuestra mente, pregunta Peirce (EP2: 149), ¿cuál es el primero y más simple elemento

* "Sentimiento" se refiere al término *feeling* de Peirce que, en las obras peirceanas traducidas al español, se traduce como "sentimiento", "sentir" y/o "sensación". En *El hombre, un signo. El pragmatismo de Peirce*, traducido por José Vericat, Editorial Crítica, Barcelona, 1988, encontramos un uso indistinto de las tres maneras de traducir la noción peirceana. Raymundo Mier argumenta a favor de "sensación", en "Tiempo, incertidumbre y afección. Apuntes sobre las concepciones del tiempo en Ch. S. Peirce", "La inscripción del tiempo en los textos", *Tópicos del Seminario*, núm. 4, Universidad Autónoma de Puebla, 2000. También César González Ochoa traduce "sensación". Es una de las razones por las cuales se presentan las citas peirceanas tanto en el original en inglés como en la traducción al español. En mis propios trabajos he preferido usar "sentir" como traducción de *feeling*. [Nota de la editora del volumen]

que se nota en ella, en todos los casos, sin importar "cuán poco elevado" sea el objeto?

Imagine, if you please, a consciousness in which there is no comparison, no relation, no recognized multiplicity (since parts would be other than the whole), no change, *no imagination of any modification of what is positively there, no reflexion —nothing but a simple positive character*. Such a consciousness might be just an odour, say a smell of attar; or it might be one infinite dead ache; it might be the hearing of a piercing eternal whistle. In short, any simple and positive quality of feeling would be something which our description fits that it is such as it is quite regardless of anything else. The quality of feeling is the true psychical representative of the first category of the immediate as it is in its immediacy, of the present in its direct positive presentness (CP 5.44, énfasis añadido). [Imagine, por favor, una conciencia en la cual no hay comparación, ni relación, ni multiplicidad reconocida (puesto que las partes serían diferentes que el todo), ni cambio, *ni imaginación de cualquier modificación de lo que está positivamente allí, ni reflexión —nada sino un simple carácter positivo*. Tal conciencia podría ser sólo un olor, como de esencia de rosas; o podría ser un infinito dolor de cabeza; podría ser oír un penetrante eterno silbido. En breve, cualquier cualidad simple y positiva de sensación sería algo a lo cual nuestra descripción se ajusta y que es tal como es sin importar otra cosa. La cualidad de la sensación es el *verdadero* agente físico de la primera categoría de su inmediatez como es en su inmediatez, de lo presente en su categoría de presente positivo directo.]

En este pasaje podemos entender por qué el ejemplo del pintor impresionista, que "ve los colores aparentes de la naturaleza, tal como aparecen" no encaja, y por qué el estado de humor poético se asemeja [*approaches*], pero no es igual a una conciencia de ese tipo, que no involucra ninguna imaginación. Además, si somos capaces de situarnos "bajo el domo azul del cie-

lo”, y ver ese azul “como aparece al ojo del artista”, del modo que Peirce (EP2:149) sugiere que hagamos, la operación de colocarse en ese estado de disposición del poeta involucra algún autocontrol y sin embargo no puede ser igual a una conciencia inmediata. Peirce podría estar sólo intentando buscar ejemplos para la primera categoría, libre de mezclas, que finalmente va a encontrar en la cualidad del sentimiento.

En términos de nuestra interioridad, un estado de Primeridad pura, es una conciencia inmediata, sin ningún sentido de temporalidad, nueva, fresca, *in totum* (sin partes, esto es, indivisible), como un olor de un perfume, sin atribuir el olor a cualquier cosa que sea, sin ninguna autoconciencia. Una conciencia inmediata, sin partes, sin cambio, continua, fuera del tiempo, indivisible e inanalizable (MS L75.134-139), tal como es toda cualidad de sentimiento.

Otros ejemplos de cualidades de sentimiento dados por Peirce son: el color magenta, el sabor de la quinina, la cualidad de emoción al contemplarse una demostración matemática perfecta, la cualidad de sentimiento del amor, etc. (CP 1.304). Nótese que Peirce no se refiere al sentido de realmente experimentar esos sentimientos, sino a las cualidades en sí mismas, que en sí mismas son meras potencialidades no realizadas.

Pero, ¿que entendía finalmente Peirce por sentimiento?

1.4. Sentimiento, sensación

Son varias las definiciones que Peirce da a este término. No se trata, en primer lugar, de aquello que estamos acostumbrados a llamar sentimiento. En segundo lugar, no es la misma cosa que sensación. La definición más simple que encontramos de sentimiento, para Peirce, es la de que sentimiento es la sensación “menos” la atribución de esa sensación a cualquier objeto particular (CP 1.332). En esa dirección, sentimiento es un mero “sentido de cualidad”, y sensación es un “sentido de choque”:

If we imagine that feeling retains its positive character but absolutely loses all relation, (and thereby all *vividness*, which is only the sense of shock), it no longer is exactly what we call feeling. It is a mere sense of quality. It is the sort of element that makes *red* to be such as it is, whatever anything else may be. I do not see how that can be described except as being such as it is, positively, of itself (CP 8.267, énfasis en el original). [Si imaginamos que las sensaciones retienen su carácter positivo pero pierden absolutamente toda relación, (y por tanto todo lo *vivo*, que es solamente el sentido de choque), ya no será exactamente lo que llamo sensación. Es un mero sentido de cualidad. Es la clase de elemento que hace del rojo ser tal como es, cualquier otra cosa que pueda ser. No veo cómo eso puede ser descrito excepto como siendo tal como es, positivamente, de sí mismo.]

En pasaje posterior, de 1907, Peirce (CP 1.306) señala que por sentimiento, quiere decir:

an instance of that kind of consciousness which involves no analysis, comparison or any process whatsoever, nor consists in whole or in part of any act by which one stretch of consciousness is distinguished from another, which has its own positive quality which consists in nothing else, and which is of itself all that it is, however it may have been brought about; so that if this feeling is present during a lapse of time, it is wholly and equally present at every moment of that time. [... un caso de esa clase de conciencia que no involucra análisis, comparación o cualquier otro proceso, no consiste en todo o en parte de cualquier acto por el cual una expansión de la conciencia se distingue de otra, la cual tiene su propia cualidad positiva que consiste en nada más, y que es de sí misma todo lo que es, no obstante que pudo haber sido producida; así que si esta sensación está presente durante un lapso de tiempo, está total e igualmente presente en cada momento de ese tiempo.]

La forma como llega, entonces, a la conclusión de que “sentimiento es una simple cualidad de conciencia inmediata” es, en síntesis, como sigue:

A feeling is a state, which is in its entirety in every moment of time as long as it endures. (...) Thus, any feeling must be identical with any exact duplicate of it, which is as much as to say that the feeling is simply a quality of immediate consciousness (CP 1.307). [Una sensación es un estado, el cual está en su integridad en cada momento de tiempo en tanto que perdura. (...) Entonces, cualquier sensación debe ser idéntica a cualquier duplicado exacto de ella, lo cual es tanto como decir que la sensación es simplemente una cualidad de la conciencia inmediata.]

Finalmente, y llegamos al término de esas citas, Peirce afirma que:

Every operation of the mind, however complex, has its absolutely simple feeling, the emotion of the *tout ensemble*. This is a *secondary feeling or sensation excited from within the mind*, just as the qualities of outward sense are excited by something *psychic without us*. (...) People wonder (...) how dead matter can excite feelings in the mind. For my part, instead of wondering how it can be. I feel much disposed to deny downright that it is possible. (...) I prefer to guess that it is a *psychic feeling of red without us* which arouses a sympathetic feeling of red in our senses (CP 1.311, énfasis añadido en el original, menos negritas). [Cada operación de la mente, aunque compleja, tiene su sensación absolutamente simple, la emoción del *tout ensemble*. Ésta es una *sensación secundaria o sensación estimulada desde dentro de la mente*, así como las cualidades de sentido hacia el exterior son estimuladas por algo psíquico *sin nosotros*. (...) La gente se pregunta (...) cómo la materia muerta puede producir sensaciones en la mente. Por mi parte, en lugar de preguntarme cómo puede ser, me siento mucho más dispuesto a negar que eso sea posible. (...) Prefiero especular que

eso es una *sensación psíquica de rojo sin nosotros* lo que suscita una sensación comprensiva de rojo en nuestros sentidos.]

No intentaremos una explicación completa de esas definiciones. No obstante, un resumen de las definiciones de *sentimiento*, *cualidad de sentimiento* y *conciencia inmediata*, puede ahora formularse:

1. Sentimiento, cualidad de sentimiento y conciencia inmediata, son términos estrechamente correlacionados y pueden ser subsumidos a la categoría de la cualidad, o Primeridad pura. Pero la sensación, como la atribución de un sentimiento a algo externo a la mente, esto es, como un sentido de choque, no pertenece a esa categoría.
2. Sentimiento es diferente de sensación. Sentimiento es una sensación no realizada. Es un mero sentido de cualidad, cerrado en sí mismo y “de” sí mismo [*of itself*] (CP 8.267), sin ninguna atribución a cualquier objeto e independiente de que alguien lo experimente o no. En este sentido es que podemos decir que, desde el punto de vista de la exterioridad, es una “conciencia” un “mero tono de conciencia” (CP 7.530) fuera de nuestra conciencia.⁷
3. Sentimiento es una simple cualidad (de sentimiento) de conciencia inmediata, siendo esa la definición que debemos guardar cuando nos refiramos a sentimiento de aquí en adelante.

Todo esto quedó un poco más claro sólo con cierta ayuda del concepto de cualidad, cuyo estudio resumiremos enseguida.

⁷ La materia puede tener “sentimientos psíquicos” por el hecho de que es “mente con hábitos bastante rígidos”, como dice Peirce (CP 6.158), y no materia muerta: “La materia retiene todavía el elemento de diversificación; y en esa diversificación hay vida” (CP 6.158). Donde hay sentimiento, hay vida. Eso tendrá implicaciones en la lectura de la obra de arte que haremos en la tercera parte de este ensayo.

Después nos detendremos brevemente en las otras dos categorías peirceanas y pasaremos entonces a la segunda parte de este ensayo, cuando ampliaremos algunos de los conceptos debatidos hasta entonces. Analizaremos las definiciones peirceanas de “especies de Primeridad” y “objeto estéticamente bueno”, aplicadas a la obra de arte.

1.5. Cualidad

Una cualidad o ‘talidad’ [*suchness*], en sí misma, no es una ocurrencia, como por ejemplo, el acto de ver un objeto rojo es una ocurrencia. *Rojo* es una pura cualidad antes de estar incorporada en cualquier cosa que sea. Una cualidad es una mera potencialidad abstracta. Existe aunque nadie, de hecho, la perciba. Su ser consiste en que es una posibilidad (CP 1.422).⁸

Red, sour, toothache are each *sui generis* and indescribable. In themselves, that is all there is to be said about them. Imagine at once a toothache, a splitting headache, a jammed finger, a corn on the foot, a burn, and a colic, not necessarily as existing at once —leave that vague— and attend not to the parts of the imagination but to the *resultant impression*. That will give an idea of a general quality of pain. We see that the idea of a quality is the idea of a phenomenon or partial phenomenon considered as a monad, without reference to its parts or components and without reference to anything else (CP 1.424, énfasis añadido). [Rojo, agrio, dolor de muelas son, cada una *sui generis* e indescriptibles. En sí, es todo lo que se puede

⁸ Una de las consecuencias del estudio de las categorías, para Peirce, fue justamente el descubrimiento de que la posibilidad es real. Peirce llegó, a través de la lógica de los relativos indicadora de las varias formas de posibilidades a la conclusión de que su primera categoría podía ser indicada cuantitativamente por una variable, esto es, de que había posibilidades reales. O sea, posibilidades que podían no realizarse nunca. La filosofía no está limitada a la realidad de existencia actual [*actual*], bruta, sino que incluye en sus estudios la realidad del Ser “en potencia” (Kent 1987: 146). Éste es un rasgo del realismo peirceano, tema de la metafísica, lo cual será preciso retomar más tarde en otro trabajo.

decir sobre las mismas. Imaginemos en seguida un dolor de muelas, un dolor de cabeza agudo, un dedo machucado, un callo en un pie, una quemadura y un cólico, no necesariamente como si existieran ya —dejemos eso en términos vagos— y prestemos atención no a las partes de la imaginación, sino a la impresión resultante. Eso brindará una idea de la cualidad general de dolor. Vemos que la idea de una cualidad es la idea de un fenómeno o de un fenómeno parcial considerado como una mónada, sin referencia a sus partes o componentes y sin referencia a ninguna otra cosa. (Peirce, *Obra lógico-semiótica*, 1987: 206)]

De acuerdo con Peirce, en la consideración de la cualidad en sí misma, no cabe ni siquiera la distinción entre si el fenómeno existe realmente o si es imaginario. Debemos considerar lo total como una unidad. A ese aspecto del fenómeno el autor lo llama su aspecto monádico. La cualidad es lo que presenta a sí misma en su aspecto monádico (CP 1.424).

El fenómeno no requiere ser simple, sino poder ser, del mismo modo, heterogéneo y complejo. Esa circunstancia no modificará la cualidad, sólo la hace más general. El “efecto resultante” no tiene partes. La cualidad en sí misma es indescomponible y *sui generis* (CP 1.425).

La cualidad, en sí misma, es inanalizable, indescomponible. Cuando pasamos a analizarla, dejamos el aspecto puramente monádico de la experiencia. Es esto lo que se desprende del siguiente pasaje:

When we say that qualities are general (...), are mere potentialities, etc., all that is true of qualities reflected upon;⁹ *but these things do not belong to the quality-element of experience*. (CP 1.425, énfasis añadido). [Cuando decimos que las cualidades son generales (...), que son simples potencialidades, etcétera,

⁹ *I.e.*, forma parte de la reflexión sobre la cualidad, decir que ella es general, potencial, etc.

todo eso es cierto de las cualidades pensadas, pero estas cosas no pertenecen al elemento de la cualidad de la experiencia. (Peirce, *Obra lógico-semiótica*, 1987: 207)]

Y del siguiente:

Anything whatever, however complex and heterogeneous, has its quality *sui generis*, its *possibility of sensation*, would our senses only respond to it (CP 1.426, énfasis añadido). [Cualquier cosa, por compleja y heterogénea que sea, tiene su cualidad *sui generis*, su posibilidad de sensación si tan sólo nuestros sentidos le respondieran. (Peirce, *Obra lógico-semiótica*, 1987: 207)]

Pero cuando pasamos a especular sobre reacción, nos estamos desviando del dominio de la mónada o “Primeridad pura” y nos adentramos a la dimensión de la díada o segunda categoría.

1.6. *Segundidad, reacción, conciencia de reacción*

De la idea de Primero, se desprende que no hay otro (Ibri 1992:9). La no existencia de un otro garantiza a la Primeridad un estatuto de libertad singular. “Libre es aquello que no tiene otro atrás de sí determinando sus acciones” (CP 1.324). Esa particularidad de la Primeridad, su carácter de libertad, se pone en evidencia cuando la contraponemos a la Segundidad, pues lo que prevalece en la segunda categoría es la idea de alteridad.

Dejando la inmediatez de la primera categoría, la Segundidad inserta la experiencia en un tiempo y espacio delimitados, en un mundo que se impone a la experiencia humana, revelando al sujeto que hay hechos que escapan a su voluntad.

Conciencia doble, bipolar. Nos hacemos conscientes de nosotros mismos al hacernos conscientes del no yo (...) oposición o confrontación que aparece incluso hasta en el sentido de exter-

nalidad (...) que acompaña toda percepción (Santaella 1994: 48).

Esa es la categoría de lo existente, de lo actual [*actual*]. Es en esa categoría que la experiencia, de manera más marcada, como una compulsión, se esfuerza sobre nosotros. De manera conflictiva, oponiéndose a nosotros, no presentándose ya como totalidad, alterando nuestros hábitos y nuestra manera de pensar. El segundo modo de ser de la experiencia es, así, marcado por la idea de otro, fuerza bruta, que se impone a un sujeto, forzándolo a pensar. Algunos conceptos que se asocian a la segunda categoría son: alteridad, resistencia, duda, conflicto, acción y reacción, hecho, realidad.

Take for illustration the sensation undergone by a child that puts its forefinger into a flame with the acquisition of a habit of keeping all its members out of all flames. A compulsion is “Brute,” whose immediate efficacy nowise consists in conformity to rule or reason (CP 6.454). [Tomemos como ilustración la sensación sufrida por un niño que pone su dedo índice en una flama con la adquisición de un hábito de alejarse de toda flama. La compulsión es “Bruta,” cuya inmediata eficacia de ninguna manera consiste en conformidad con la regla o la razón.]

1.7. *Terceridad, mediación, conciencia de síntesis*

Al hablar de hábito nos adentramos en el reino de la ley, de la regularidad real, de la continuidad del pensamiento, donde se procesa la experiencia de mediación entre un Primero y un Segundo, extendida en el tiempo y que mantiene un vínculo con el pasado y el futuro, que caracteriza la Terceridad. Terceridad es aquello que es habitual para nosotros y que va a condicionar el futuro.

Esa es la categoría del conocimiento, del aprendizaje, del crecimiento y de la mediación, donde el fenómeno puede hacer-

se inteligible. Se trata de una concepción, y no de una cualidad o de una reacción. Conciencia de síntesis, al contrario de la conciencia inmediata y de la conciencia de reacción. Algo aparece a la conciencia primariamente como cualidad, el reconocimiento del fenómeno se da en la Segundidad, cuando algo extraño se interpone a nosotros; la mediación, o interpretación, es Terceridad.

Así es que las categorías, en sus rasgos más generales pueden ser entendidas como: 1) cualidad, 2) reacción y 3) mediación.

2. Ampliando conceptos (aplicando la teoría)

¿Puede haber experiencia de Primeridad pura? En este punto no pretendemos ser exhaustivos, ni agotar la cuestión, sino sólo plantear que cabe aquí preguntar si puede realmente haber “experiencia monádica”, como a veces Peirce (CP 7.528) se refiere a la experiencia de Primeridad pura, esto es, sin ninguna reacción en la conciencia y sin ninguna mediación que sea. Se trata, en la noción de experimentar una Primeridad pura, de una experiencia paradójica. No podemos tener ninguna autoconciencia de esa experiencia, no involucra ninguna cognición.

Ibri (2001: 71) afirma que para la conciencia que experimenta una cualidad de sentimiento,

sin ninguna mediación, en estado meramente contemplativo, no hay flujo del tiempo. En ella el pasado no se interpone como recuerdo, necesario para el juicio de reconocimiento de la experiencia (...). Éste es un estado de conciencia absolutamente sumergido en el presente.

Ya vimos que la noción de experiencia, para Peirce, es amplia. “Experiencia es el curso de la vida”, dice muy simplemente el autor (CP 1.426). “El mundo es aquello que la experiencia inculca” (CP 1.426). ¿Qué queda de esa experiencia monádica, qué es ese mundo que la Primeridad pura presenta?

La única cosa que podemos decir de un estado monádico, en toda su pureza, es que es una simple cualidad de conciencia inmediata. Y de acuerdo con los grados de separabilidad de ideas que mencionamos anteriormente, podemos apenas suponer una conciencia de ese tipo, aparte de todo elemento de Segundo y Tercero —algo análogo a un espacio incoloro, un estado de cosas que deberíamos ser “llevados a creer” (CP 1.353), aunque nuestra experiencia no nos permita imaginar uno separado del otro (Potter 1967: 9). No es sólo la noción de experiencia la que se amplía, como ya dijimos, sino que la propia fenomenología peirceana es suficientemente amplia para “describir todas las características que son comunes a cualquier cosa *experimentada* o que podría concebiblemente ser experimentada o volverse objeto de estudio sea de modo directo o indirecto” (EP2: 143, énfasis en el original).¹⁰ Tal vez por eso Peirce se refiere a la conciencia inmediata como “una pura ficción”.

El presente inmediato, en el caso de que pudiéramos detenerlo, no tendría otro carácter a no ser su Primeridad. No estoy

¹⁰ Y en verdad, la definición que Peirce da para las experiencias “monádicas” —o “simples”, por oposición a las experiencias “directas”, diádicas y triádicas— incluye el acto de presuponer elementos de una cierta naturaleza, de la cual se podría afirmar, consistentemente, que sería aquello que es, incluso si “no hubiera nada más en toda experiencia” (CP 7.528). Compárese aún el siguiente pasaje: “A quality of feeling, say for example of [a] certain purple color, might be imagined to constitute the whole of some being’s experience without any sense of beginning, ending, or continuance, without any self-consciousness distinct from the feeling of the color, without comparison with other feelings; and still it might be the very color we see. This is a conclusion which anybody can reach by comparing his different states of feeling; but we cannot actually observe a quality of feeling in its purity; it is always mixed with other elements which modify it greatly”. (CP 7.530, énfasis añadido). [Una cualidad de sensación, digamos por ejemplo [un] cierto color púrpura, podría ser imaginado que constituye el todo de la experiencia de algún ser sin cualquier sensación de principio, fin, o prolongación, sin cualquier autoconciencia distinta de la sensación de color, sin comparación con otras sensaciones; y aún podría ser que vemos el verdadero color. Ésta es una conclusión que cualquiera puede alcanzar comparando sus diferentes estados de sensación; pero no podemos realmente observar una cualidad de sensación en su pureza; está siempre mezclada con otros elementos que la modifican ampliamente.]

queriendo decir que la conciencia inmediata (una pura ficción, por cierto) sería Primeridad, sino que la cualidad de lo que estamos inmediatamente conscientes, la cual no es ninguna ficción, es Primeridad (CP 1.343, énfasis añadido).

Una cualidad de sentimiento no es inteligible. Se puede sentir, pero comprenderla o expresarla en una fórmula general está fuera de la cuestión (EP2: 153). “Todo lo que está inmediatamente presente para un hombre es lo que está en su mente en el instante presente. Toda su vida está en el presente” (CP 1.310). Pero no podemos detener ese instante. Cuando preguntamos cuál es el contenido del instante presente, nuestra cuestión siempre llega muy tarde. “El presente se fue y *lo que permanece de él* está acentuadamente metamorfoseado” (CP 1.310, énfasis nuestro).¹¹ La cualidad de lo que estamos inmediatamente conscientes es Primeridad pura. Cualesquiera otras consideraciones que hagamos respecto de la experiencia de Primeridad, será una consecuencia de mezclas de otras categorías.

2.1 “Especies” de Primeridad y objeto estéticamente bueno

Las cosas sólo comenzarán a quedar un poco más claras después de la siguiente cita de Peirce:

When you strive to get the purest conceptions you can of Firstness, Secondness and Thirdness, thinking of quality, reaction and mediation —what you are striving to apprehend is [:] [1] pure Firstness, [2] the Firstness of Secondness (...) and [3]

¹¹ Una vez más: el ejemplo del pintor impresionista no encaja: “el artista irá a decir que las sombras no son grises sino de un pálido azul y que la nieve bajo la luz del sol es de un rico amarillo”. Incluso que fuera posible para el artista ver las cosas como son, en el sentido de realmente percibir las sin ninguna modificación de lo que es positivamente dado, su descripción sería de todas formas inexacta. Podemos decir que Peirce vio la ciencia con la mirada del artista, para usar una expresión de Nietzsche (1999: 15), pero le faltó, en ese pasaje, por lo menos, ver el arte con la óptica del científico, lo que hará, sin embargo, otras veces. (Ver tópico “Razonabilidad, inteligibilidad”, al final de este artículo.)

the Firstness of Thirdness (CP 1.530). [Cuando nos esforzamos por lograr las concepciones más puras que podamos de la Primeridad, la Segundidad y la Terceridad, pensando en la cualidad, la reacción y la mediación, lo que nos esforzamos por aprehender es la pura Primeridad, la Primeridad de la Segundidad (...) y la Primeridad de la Terceridad. (Peirce, *Obra lógico-semiótica*, 1987: 216)]

Así, una Primeridad se ejemplifica en toda cualidad de un sentimiento total, según Peirce (CP 1.531). Cualquier cosa tiene su cualidad propia, perfectamente simple y sin partes. La tragedia de Shakespeare, *King Lear*, tiene su Primeridad, su sabor [*flavor*] *sui generis*. Aquello en que todas las cualidades se armonizan es “Primeridad universal”, el verdadero ser de la Primeridad. Peirce especula que la palabra “posibilidad” sería un nombre apropiado para esa categoría si no fuera por el hecho que “posibilidad” implica una relación con lo que existe, en cuanto que “Primeridad universal es el modo de ser *de sí mismo* [*of itself*]” (CP 1.531, énfasis añadido) indicando una vez más que, en la Primeridad pura, es hacia la cualidad en sí misma, a la que se dirige nuestra atención.

De esa forma podemos finalmente ahora entender el pasaje en que Peirce define un objeto estéticamente bueno:

In the light of the doctrine of the categories I should say that an object, to be esthetically good, must have a multitude of parts so related to one another as to impart a positive simple *immediate* quality to their totality; and whatever does this is, in so far, esthetically good, no matter what the particular quality of the total may be (EP 2: 201, énfasis añadido). [*A la luz de la doctrina de las categorías* debería decir que un objeto, para ser estéticamente bueno, debe tener una multitud de partes, tan relacionada una con otra que imparte una cualidad *inmediata* positiva simple a su totalidad; y cualquiera que éste sea, en tanto que estéticamente bueno, no importa cuál pueda ser la cualidad particular del total.]

Ahora bien, la definición de Peirce parece la más apropiada para muchas obras de arte modernas y contemporáneas, pues para ser estéticamente buena, no importa, en primer lugar, si una obra es figurativa o abstracta (pensemos en cualquier cuadro de Kandinsky o Klee). Lo que está en juego, para el concepto de estéticamente bueno, es una cualidad total. No importa ni siquiera si el “cuadro” es la “propia materia puesta en signo” (Argan 1999: 629), como en el *Saco B*, de Alberto Burri, serie de sacos unidos en una superficie plana (más tarde serán palos, piedras, papeles quemados, latas, plásticos, etc.). O puede incluso no haber cuadro alguno. Todo lo que podrá haber serán varias cualidades estéticas, simples cualidades de totalidades no capaces de total corporeización en las partes, cuyas cualidades pueden ser más fuertes y decididas en un caso que en otro. Pero la propia reducción de la intensidad será una cualidad estética (EP2: 201-202)

El modelo del uso, en arte, de esa reducción de la intensidad, cuyo efecto final es estético, sería Mondrian. Tómese la *Composición en rojo, amarillo y azul*, de 1927, que Peirce no vivió lo suficiente para apreciar:

Es una superficie “impresionada” con pocos colores: blanco, negro, rojo, amarillo y azul. Es el panel pictórico de los impresionistas, transformado por los cubistas en panel plástico: para Mondrian, el límite de uno y de otro es el carácter empírico. Para hacer una pintura que tenga el rigor y la dignidad de la ciencia, Mondrian propone transformar la superficie (empírica) en plano (entidad matemática). Subdividiendo la superficie por medio de las coordenadas verticales y horizontales, se resuelve en una “proporción” métrica todo lo que, en la naturaleza, se presenta como altura y anchura. Resta lo que se presenta en la tercera dimensión: y son las infinitas sensaciones variables según el color local, la distancia, la luz. Y es esa materia compleja la que debe ser reducida a los “términos mínimos”. De los ocho compartimentos formados por las líneas negras, cinco son variaciones del blanco (...). Son varia-

ciones de “cantidad” de luz, reducidas a cualidades diferentes de color (Argan 1999: 409-412).

En segundo lugar, la conceptualización dada por Peirce para el objeto estéticamente bueno, nos libra de cualquier especie de prejuicio o moralismo en arte. Pues, como destaca el autor, “toda abominación estética es meramente nuestra insensibilidad que resulta de obscurecimientos debidos a nuestras propias aberraciones morales e intelectuales” (MS 310.9).

Peirce afirma que un objeto estético es aquel que confiere una cualidad positiva, simple e inmediata a su multiplicidad de partes interrelacionadas, no importa si esa cualidad sea tal que nos deje asqueados, nos asuste, o de cualquier otro modo nos perturbe al punto de sacarnos de la “disposición de simplemente contemplar la materialización de esa cualidad” (EP2: 201). Incluso en los casos en que somos incapaces de una tranquila contemplación estética, el objeto permanece como estéticamente bueno.

Ese carácter libre, autónomo, de un objeto de ese tipo, es un aspecto de la Primeridad inherente a su construcción, y es lo que hace de él lo que es: estético. Hay aquí una relación con Schiller, que dejaremos para explorar en otra ocasión, aunque apuntamos la definición de belleza de este último como “nada más que libertad en el fenómeno” (Schiller 1995: 120).¹²

De vuelta a las diferentes “especies” de Primeridad, la Primeridad de la Segundidad, corresponde a la relación de una cualidad con la materia en que la cualidad es inherente. El modo de ser de la cualidad es el de la Primeridad, es una posibilidad. Se

¹² “Donde quiera que lo encontremos, este tratamiento espiritual y estéticamente libre de la realidad común es la señal de una alma noble. Debe ser dicha noble la mente que tenga el don de volver infinitos, por el modo de tratamiento, incluso el objeto más mezquino y la más limitada empresa. Es noble toda forma que imprime el sello de la autonomía a aquello que, por su naturaleza, apenas sirve (...). Un espíritu noble no basta con ser libre; necesita poner en libertad todo lo más a su alrededor, incluso lo inerte. Belleza, sin embargo, es la única expresión posible de la libertad en el fenómeno” (Schiller 1995: 120).

relaciona con la materia accidentalmente; y esa relación no modifica la cualidad, sino que meramente le confiere “existencia”. Su existencia es la propia relación de inherencia a la materia. Existencia es entonces la Primeridad de la Segundidad (CP 1.527-532).

Otra manera de explicar la Primeridad de la Segundidad se resume en decir de un objeto que posee una Primeridad, o cualidad, y que esa relación de realmente tener cualidades constituye su existencia. Peirce llama a esa relación Segundidad degenerada, por oposición a la Segundidad de la Segundidad o Segundidad genuina: una reacción, donde el Primero y el Segundo son Segundos genuinos, como ocurre, por ejemplo, en el hecho externo de la acción de una bola sobre otra, en un juego de billar. Esa distinción no afecta la Primeridad —una vez que sólo hay Primeridad genuina— pero, más allá de la Terceridad genuina, hay dos grados más de degeneración de la Terceridad: la Segundidad de la Terceridad (o Terceridad degenerada en menor grado) y la Primeridad de la Terceridad (o Terceridad degenerada en mayor grado) (CP 1.527-529, CP 1.535).

En cuanto a la Primeridad de la Terceridad, “o peculiar sabor o color de mediación” (CP 1.533), Peirce dice que no tiene ningún nombre realmente bueno, pero que “mentalidad” serviría. En la Primeridad de la Terceridad se involucran tres “especies” de “Primeridad”, que resultan de la aplicación de la Primeridad a cada una de las categorías:¹³ 1º) posibilidad cualitativa, 2º) existencia y 3º) mentalidad. Consecuentemente, podemos entonces deducir los elementos formales constituyentes de los tres tipos de conciencia citados anteriormente. Así, del punto de vista de la Primeridad de esas conciencias, tendremos las siguientes combinaciones:

¹³ Es importante notar que al hablar de tres “especies” de Primeridad, nos estamos refiriendo a la Primeridad en sí misma, la cual no comporta ningún grado de degeneración, y a la Primeridad como un elemento tanto de la Segundidad degenerada, como de la Terceridad degenerada en mayor grado.

1. Conciencia inmediata (como Primeridad pura)
Involucra sólo una “especie” de “Primeridad”:
1.1 posibilidad cualitativa
2. Conciencia de reacción (como Primeridad de la Segundidad)
Involucra dos “especies” de “Primeridad”:
2.1 posibilidad cualitativa
2.2 existencia
3. Conciencia de síntesis (como Primeridad de la Terceridad)
Involucra tres “especies” de “Primeridad”:
3.1 posibilidad cualitativa
3.2 existencia
3.3 mentalidad

Sólo hay un tipo de conciencia inmediata, pero hay dos tipos más de conciencia de reacción y tres tipos de conciencia de síntesis (CP 1.383). Eso porque hay un tipo de conciencia correlativo a la Segundidad degenerada, y un otro tipo correspondiente a la Segundidad genuina. Del mismo modo, como hay tres órdenes de Terceridad, hay tres tipos de conciencia de síntesis.

El tipo de conciencia que más nos importa aquí es la conciencia de síntesis degenerada en mayor grado, pues sería, a nuestro entender, una conciencia de ese tipo la que Peirce evoca cuando define la cualidad estética como “la impresión total inanalizable de una *razonabilidad* que se expresó en una creación” (MS 310.9, énfasis añadido).

Regresaremos más adelante a esta cita —fundamental para nuestro objetivo, de pensar una fenomenología (base para cualquier filosofía) peirceana del arte— recordando que el análisis completo de este fragmento requería una investigación de los tipos de signo que Peirce extrae de los tres tipos de Terceridad a saber: el “ícono” que corresponde a una Terceridad relativamente cualitativa (degenerada en mayor grado), el “índice”, a una Terceridad relativamente reaccional (degenerada

en menor grado), y el “símbolo” a una Terceridad genuina (EP2: 162-164).

3. Fenomenología del arte

En este punto queda clara la afirmación de Randell (1997: 22), de que si Peirce puede ser pensado como un fenomenólogo, debe quedar sobreentendido que la manera como Peirce concibe la fenomenología deja la mayor parte para ser hecho por otras ciencias de su filosofía, y que la gran mayoría de lo que dice el propio Peirce sobre fenomenología podría ser leído como parte de la semiótica.

Mientras tanto, como señala Randell (1997: 7), podemos acomodar sin error la fenomenología peirceana dentro de la tradición, considerando sólo el carácter esencialmente fenomenológico de la proposición atada a esa filosofía, de que el filósofo debe antes que nada considerar los fenómenos sólo como “fenoménicos”, sin oponerles ninguna aparente “trascendencia” que tengan o aparenten tener, y que sin embargo no involucre ninguna suposición *a priori* sobre su *status* físico o mental. Pero lo que podemos decir sobre cosas consideradas simplemente como fenómenos es que todas ellas tendrán tres tipos de propiedades. Las concepciones de esos tipos son, obviamente, las categorías.

¿Cuáles contribuciones podría traer el estudio de la fenomenología, o doctrina de las categorías, a la filosofía del arte? Según Shusterman (1998:24), “la tradicional exigencia filosófica de definir el arte como una categoría especial de objetos y de reflejar su esencia singular”, fue el desafío a que ninguna teoría del arte hasta hoy satisface: “ninguna llegó a ofrecer las condiciones necesarias y suficientes para justificar el status de obra de arte, distinta de un objeto común”. Y, de acuerdo con Haar (2000: 11), la “reflexión sobre la ontología de las obras”, la pregunta sobre su modo de ser, es lo que

caracteriza la “constitución de una verdadera filosofía del arte independiente”.

Lo que esperamos haber dejado claro es que la discusión sobre la naturaleza específica de la obra de arte en general no puede prescindir de un análisis de las categorías peirceanas. Si los elementos formales de todos los fenómenos son de tres categorías, como acabamos de ver, y todo el ser del fenómeno está dado en esas categorías,¹⁴ entonces, para descubrir la naturaleza específica de la obra de arte basta atender a lo que hay en la obra que pueda corresponder a cada una de esas categorías. ¿Qué en la obra de arte en general pertenece fenoménicamente 1º) a la categoría de la Primeridad; *i.e.*, de la misma categoría de la posibilidad, cualidad; 2º) a la Segundidad; *i.e.*, de la alteridad, reacción; y 3º) a la Terceridad, *i.e.*, del pensamiento, mediación?

No es el caso de explorar, en el espacio limitado de este artículo, detalladamente todas las implicaciones conceptuales involucradas en cada una de esas partes, como hacíamos con relación al aspecto cualitativo de la obra de arte.¹⁵ Al contrario de esto, procederemos al análisis de la cita de Peirce, que consideramos como clave para la fenomenología y filosofía del arte, donde se encuentran mezclados, de modo más o menos explícito, los aspectos 1º, 2º y 3º mencionados.

Sin embargo, antes de entrar directamente en la explicación de ese pasaje, precisamos volver una vez más al concepto de Terceridad degenerada.

¹⁴ Cf., Ibri (1992); (2001).

¹⁵ Aunque, obviamente, no hayamos explorado todo lo que podríamos de ese aspecto. Procuramos, primeramente, “limpiar el campo” de nuestras especulaciones, afinando conceptos que nos parecían oscuros, tales como “sentimiento”, “cualidad”, “conciencia inmediata” y de la primera categoría peirceana, que son de la mayor importancia para el abordaje filosófico del arte. Entre tanto, como las categorías son interdependientes, el aspecto 2º de la existencia de la obra de arte, es imprescindible para el análisis de la obra como un signo, que es el aspecto 3º.

3.1. Conciencia sintética degenerada en mayor grado

La categoría del Primero es la idea de aquello que es independiente de algo más. Es decir, es una cualidad de sentimiento. La categoría del Segundo es la idea de aquello que es como un Segundo para algún Primero, independiente de algo más, y en particular independiente de una ley. Lo que es lo mismo, es una reacción, como un elemento del fenómeno. La categoría del Tercero es la idea de aquello que es un Tercero, o *medium*, entre un Segundo y su Primero (una relación triádica). Es decir, es representación, como un elemento del fenómeno (EP2: 160).

En toda Terceceridad, como Peirce describe, en su forma más “universal”, como mediación, siempre hay tres elementos: el Primero es una cualidad positiva cualitativa; el Segundo es una cosa existente, sin ningún otro modo de ser sino de existencia, pero determinada por aquel Primero; el Tercero tiene un modo de ser que consiste en la Segundidad o en la “relación entre lo primero y lo segundo” (Potter 1966: 17) que él determina, y que por tanto tiene la naturaleza de una ley, o concepto (CP 1.536).

La Terceceridad tiene una forma genuina y dos degeneradas. En la Terceceridad genuina, todos los elementos de la tríada tienen la naturaleza de terceros o pensamiento. Relativamente unos a los otros, ellos son sólo Primero, Segundo y Tercero. Lo primero es pensamiento en su capacidad como mera posibilidad (mera mente capaz de pensamiento, o una mera idea vaga); lo segundo es pensamiento que desempeña el papel de una Segundidad, o evento (experiencia o información); lo tercero es pensamiento en su papel de gobernar una Segundidad, trae la información hacia la mente, o determina la idea, le da cuerpo (cognición) (CP 1.537). Peirce ve en la Terceceridad genuina la operación de un signo¹⁶ y es en términos de los elementos de un signo que explica los dos grados degenerados de Terceceridad.

¹⁶ “Semiosis” es sólo otro nombre para acción del signo. Cf., CP 5.48 (énfasis añadido): “by ‘semiosis’ I mean (...), an action, or influence, which is, or involves,

Todo signo representa, o está para algo independiente de sí mismo, su objeto. Entre las varias definiciones posibles de signo a veces llamado también *representamen*, cuando indica el primer término de la relación triádica dadas por Peirce, tenemos las siguientes:

A *Sign*, or *Representamen*, is a First which stands in such a genuine triadic relation to a Second, called its *Object*, as to be capable of determining a Third, called its *Interpretant*, to assume the same triadic relation to its Object in which it stands itself to the same Object. The triadic relation is *genuine*, that is its three members are bound together by it in a way that does not consist in any complexus of dyadic relations (CP 2.274). [Un *Signo* o *Representamen* es un Primero que está en una relación triádica genuina tal con un Segundo, llamado su *Objeto*, que es capaz de determinar un Tercero, llamado su *Interpretante*, para que asuma la misma relación triádica con su Objeto que aquella en la que se encuentra él mismo respecto del mismo Objeto. La relación triádica es *genuina*, es decir, sus tres miembros están ligados por ella de manera tal que no consiste en ningún complejo de relaciones diádicas. (Peirce, *Obra lógico-semiótica*, 1987: 261)]

A *Representamen* is a subject of a triadic relation to a second, called its *Object*, for a third, called its *Interpretant*, this triadic relation being such that the *Representamen* determines its interpretant to stand in the same triadic relation to the same

a coöperation of *three* subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs. {*Sêmeiösis*} in Greek of the Roman period, as early as Cicero's time, if I remember rightly, meant *the action of almost any kind of sign*; and my definition confers on anything that so acts the title of a 'sign'." [... por 'semiosis' entiendo (...), una acción, o influencia, la cual es, o involucra, una cooperación de tres sujetos, tal como un signo, su objeto, y su interpretante, no siendo esta influencia trirrelativa en cualquier manera resoluble en acciones entre pares. {*Sêmeiösis*} en griego del periodo romano, tan temprano como la época de Cicerón, si recuerdo correctamente, significaba *la acción de casi cualquier clase de signo*; y mi definición atribuye a todo lo que así actúe el título de un 'signo'.]

object for some interpretant [Un *Representamen* es un sujeto de una relación triádica *con* un segundo, llamado su *Objeto*, siendo esta relación triádica *para* un tercero, llamado su *Interpretante*, tal que el *Representamen* determina que su interpretante se encuentra en la misma relación triádica con el mismo objeto para algún interpretante. (CP 1.541). (Peirce, *Obra lógico-semiótica*, 1987: 220)]

En el caso en que la Terceridad es genuina, el objeto debe ser capaz de transportar pensamiento, de modo que él también es de naturaleza de un pensamiento o signo. En el primer grado de degeneración, con todo, la Terceridad afecta el objeto, de modo que éste no puede ser de naturaleza de una Terceridad genuina. Eso se da porque el Tercero determina una Segundidad que considera únicamente como un hecho. Peirce denomina esto la operación de ejecutar una “intención” (CP 1.538).

En el último grado de degeneración de la Terceridad, según Peirce, “hay pensamiento, mas ninguna transmisión o corporeización de pensamiento” (CP 1.538). No obstante, lo que pasa en ese tipo de relación triádica es meramente que un hecho, del cual algún conocimiento se presupone haber, es aprehendido de acuerdo con una posible idea. Peirce llama a esto “instigación sin causa” (CP 1.538). Por ejemplo, cuando alguien ve algo y dice: “es rojo”. Si se preguntara a ese alguien cuál es la razón de ese juicio, podría decir: “vi que era rojo”. Pero lo que fue visto fue una simple imagen, sin ningún sujeto o predicado en ella. Esa imagen no hace declaraciones de ningún tipo, esencialmente no incorpora intenciones de ningún tipo, ni está para ninguna otra cosa. Ella simplemente toca a nuestra puerta, forzándose a sí misma en dirección de nuestro mirar (CP 7.619). Esa imagen “instiga” el juicio debido a una “posibilidad de pensamiento”. Y Peirce afirma todavía que “*en toda imaginación y percepción*, hay una operación de ese tipo a través de la cual el pensamiento brota”; y su única justificación es que se ha mostrado subsecuentemente útil (CP 1.538, énfasis añadido).

La conciencia sintética degenerada en mayor grado corresponde a la última relación triádica descrita, efectuada por lo que Peirce llamó un género “intermedio” de Tercero (el cual puede ser pensado en términos del signo icónico):

Synthetical consciousness, degenerate in the second degree, corresponding to intermediate thirds, *is where we think different feelings to be alike or different*, which, since feelings in themselves cannot be compared and therefore cannot be alike, so that *to say they are alike is merely to say that the synthetical consciousness regards them so*, comes to this, *that we are internally compelled to synthesize them or to sunder them*. This kind of synthesis appears in a secondary form in association by resemblance. (CP 1.383, énfasis añadido). [La conciencia sintética, degenerada en segundo grado, y que corresponde a terceros intermedios, está donde pensamos qué sensaciones diferentes son semejantes o distintas, lo cual, dado que las sensaciones, en sí mismas, no se pueden comparar y, por lo tanto, no pueden ser similares, de tal modo que decir que son similares significa simplemente decir que la conciencia sintética las considera tales, equivale a afirmar que nos vemos compelidos internamente a sintetizarlas o separarlas. Este tipo de síntesis aparece en una forma secundaria en la asociación por semejanza. (Peirce, *Obra lógico-semiótica*, 1987: 180)]

Entonces, volviendo al ejemplo dado por Peirce para la Terceridad degenerada, la operación del signo a través de la cual el “pensamiento brota” —y que hace posible el juicio de que alguna cosa es roja— se da a partir de un estado de conciencia en el cual somos internamente compelidos a sintetizar un “sentimiento de rojo” presente internamente, como una memoria de percepciones previas, y un sentimiento de rojo “fuera de nosotros”.¹⁷

¹⁷ Lo que está en una continuidad lógica con la suposición de Peirce, anteriormente citada, de que “es un sentimiento psíquico de rojo fuera de nosotros que excita un sentimiento concordante de rojo en nuestros sentidos” (CP 1.311). Aun-

Para que podamos proferir un juicio respecto de cualidades, como colores, que nos son dadas en la percepción, tenemos que comparar, sintetizar sentimientos, y cuando hacemos eso comenzamos a pensar.

3.2 *Cualidad estética*

Apliquemos eso al arte. Si a partir de un simple mirar hacia un objeto cualquiera, ya es posible derivar alguna información alguna cosa que podría ser expresada en una proposición, como en el ejemplo citado, de que algo “es rojo”, no tomando en cuenta si esa afirmación es verdadera o falsa ¿que diremos de la observación de una obra de arte?

Según Peirce (EP2: 261), el artista, el poeta, el novelista, el pintor, al crear, “introduce una ficción”, pero no es una ficción arbitraria sino que “exhibe afinidades con lo que la mente otorga una cierta aprobación, llamándola bella” o “satisfactoria” (CP 2.281). Lo que “si no es lo mismo que decir que la síntesis es verdadera, es algo del mismo tipo general”. Ahora para llegar a ese juicio, el artista precisa efectuar la síntesis de dos sentimientos: un sentimiento de satisfacción, o “excelencia estética”, que le es interno, como una memoria de otras percepciones y cogniciones —digamos que es la “idea” de que algo “está bien de ese modo”, algo “salió bien”— y el sentimiento que es la cualidad que la obra exhibe en sí misma y que se fuerza a su reconocimiento. (Así como la cualidad de sentimiento de rojo es algo que se fuerza a reconocimiento). Para el artista llegar al juicio que hace sobre la obra, sólo puede hacerlo porque está pensando como iguales dos sentimientos los cuales, como sentimientos, en verdad no pueden ser comparados, sino que son pensados así porque “algo” en ellos lo compele a sentirlos juntos.

que esa síntesis pueda ser pasible de error: el objeto puede revelarse, a una segunda mirada, en color de rosa o de un amarillo anaranjado. Por otro lado podemos hacer nuestros juicios sobre cualidades más exactos a través de la observación y el entrenamiento.

La obra de arte, a su vez, es el resultado del proceso del artista que dio forma a una cualidad. Es decir, es un existente, singular, individual, pero que tiene su existencia determinada por la Primeridad, la cualidad de “excelencia estética”, que “incorpora”. El modo de ser de una Segundidad degenerada. Sin embargo, la cualidad que la hace ser lo que es, es una cualidad que comparte con otros objetos que son también “estéticamente buenos”:

the total unanalyzable impression of a reasonableness that has expressed itself in a creation. It is a pure Feeling but a Feeling that is the Impress of a Reasonableness that Creates. It is the Firstness that truly belongs to a Thirdness in its achievement of Secondness (MS 310.9). [La impresión total inanalizable de una sensatez que se ha expresado a sí misma en una creación. Es una Sensación pura pero una Sensación que es la marca de la Razonabilidad que Crea. Es la Primeridad que realmente pertenece a una Terceridad en su realización de la Segundidad.]

De modo que el placer estético resulta del reconocimiento de la corporeización de esa cualidad en una Segundidad, a menos que nuestra sensibilidad no haya sido obscurecida por nuestras propias aberraciones morales e intelectuales; esto es, cuando nuestra mente está “despierta para la Terceridad” que se expresó a sí misma en una creación —como los Alpes, “que tanto elevan nuestros espíritus hacia un sublime sentido de Terceridad operativa”, que pocas generaciones antes “habían sido vistos por todo hombre que sobre ellos lanzó una mirada, incluso para los moradores de aquellos valles, como terrores de pesadilla. El opresivo sentido de Segundidad estaba allá, al paso que sus mentes no estaban despiertas para la Terceridad” (MS 310.10).

El placer estético es un “peculiar modo de conciencia de hacer una generalización, en que el principal constituyente no es el sentimiento, sino la cognición” (CP 5.113). Nuevamente, para aquel que contempla, ése es un estado de conciencia en que

se es compelido a pensar dos sentimientos como iguales. Y aunque en el placer estético “atendamos a la totalidad del sentimiento —y especialmente hacia la cualidad de sentimiento total resultante que se presenta en la obra de arte que estamos contemplando”, aún así, es un tipo de “simpatía intelectual, un sentido que aquí está un sentimiento que alguien puede comprender, un sentimiento razonable” (CP 5.113). Algo que no sabemos explicar bien qué es, pero que es “una conciencia que pertenece a la categoría de la representación, aunque represente algo en la categoría de la cualidad de sentimiento”. Y que podríamos tentativamente describir como “un sentimiento que tiene el instinto oscuro de ser un pensamiento” (EP2: 161). Y esto hace de la cualidad estética algo tan luminoso como el sol.

Como dice Gadamer brillantemente:

Así ocurre con la lectura de una obra poética; (...) cuando vamos leyendo sucesivamente un verso tras otro, una página tras otra. (...) Cuando leemos, vamos acompañando. Estamos imbuidos, y al final, se ahonda cada vez más la impresión de que “así es”. Es como una fascinación creciente, que no cesa, y que incluso deslumbra con pasajeras turbaciones, porque la armonía del todo va aumentando y exige nuestro asentimiento. Conocemos esto de modo particularmente intuitivo cuando escuchamos música. Dilthey solía ilustrar por medio de la música la ley estructural de toda comprensión. (...) Para el que crea, se trata que la obra salga bien. Para el que recibe, no se sabría decir de qué se trata. (...) Pero ha salido bien, y tiene una corrección imposible de conceptualizar. Y así, cuando se trata de arte, resulta absurdo preguntar al creador qué es lo que quiere decir con su obra, como asimismo absurdo preguntar al receptor qué es propiamente lo que la obra dice. (...) Cuando decimos “eso está bien”, queda sobrepasado todo opinar, todo querer decir, y todo saber. En ambos casos, significa que “algo” ha emergido. Así, la experiencia de la obra de arte no sólo es el desvelamiento de lo oculto, sino que, a la vez, está realmente ahí dentro. Está dentro como en el recogimiento. La

obra de arte es una declaración que no constituye ninguna frase enunciativa, pero es lo que más dice (Gadamer 1996: 295).

3.3. Razonabilidad, inteligibilidad: comprender la obra de arte

Todavía una última palabra, antes de finalizar, que añada algo a la opinión reveladora de Gadamer transcrita antes, respecto de la razonabilidad expresada en la obra de arte. También Peirce, de forma parecida a la de Dilthey, intentó ilustrar “la ley estructural de toda comprensión”, o del “crecimiento de toda comprensión”, por medio de una metáfora musical:

It shall be a drama in which numberless living caprices shall jostle and work themselves out in larger and stronger harmonies and antagonisms, and ultimately execute intelligent reasonableness of existence more and more intellectually stupendous and bring forth new designs still more admirable and prolific” (MS 310.9). [Sería un drama en el cual los innumerables caprichos vivientes se empujarían y trabajarían ellos mismos en armonías y antagonismos mayores y más fuertes y finalmente ejecutarían la inteligente razonabilidad de la existencia de una manera intelectualmente cada vez más admirable y pondría de manifiesto nuevos diseños aún más admirables y prolíficos.]

Peirce afirmaba que el grado más elevado de síntesis es la síntesis que la mente es compelida a hacer, no por las atracciones internas de los sentimientos o representaciones en sí mismas, ni por causa de una ley trascendental de necesidad, sino en el interés de la “inteligibilidad”. Es decir, “en el interés del ‘Yo pienso’ sintetizador, en sí mismo” (EP2: 261). La finalidad de la obra no es el placer provocado por el reconocimiento de un sentimiento de comprensión, sino contribuir a la comprensión en sí misma.

“El trabajo del poeta o del novelista no es tan visceralmente diferente de aquel del científico”, afirma Peirce (EP2: 261). El geómetra dibuja un diagrama, y por medio de la observación de ese diagrama, es capaz de sintetizar y mostrar relaciones entre elementos que antes parecían no tener ninguna conexión necesaria. El artista introduce una ficción, que no es, del mismo modo, una creación arbitraria, sino que es la impresión de que “algo” está siendo dicho; algo “salió bien”. Ésa es la “verdad” del arte, y eso es todo lo que basta para que el artista cree. Sin embargo, así como en el caso del diagrama, “a través de su observación directa, otras verdades relativas a su objeto pueden ser descubiertas, más allá de las que bastan para determinar su construcción” (CP 2.279).

The reasoning of mathematicians will be found to turn chiefly upon the use of likenesses, which are the very hinges of the gates of their science. The utility of likenesses to mathematicians consists in their suggesting in a very precise way, new aspects of supposed states of things (CP 2.281). [El razonamiento de los matemáticos gira principalmente sobre el uso de semejanzas, que son los goznes mismos de las puertas de su ciencia. La utilidad de semejanzas en matemáticas consiste en que sugieren de una manera muy precisa nuevos aspectos de supuestos estados de cosas. (Peirce, *Obra lógico-semiótica*, 1987: 264)]

Es en el uso de la semejanza para sugerir nuevos aspectos de un supuesto estado de cosas que el arte y la matemática se cruzan. Como dice D'orey (1996: 253- 255), las grandes obras de arte ejercitan la mirada o el oído, adiestran la perspicacia y la sensibilidad, aumentan nuestro repertorio categorial. Con ellas aprendemos a ver lo que no veíamos, a oír lo que no oíamos y a dar atención a aspectos que antes nos pasaban inadvertidos.

Así es que exhibiendo determinadas características, tales como formas, colores, ritmos texturas, volúmenes, compartibles por las cosas de nuestro mundo, instigan la reorganización

de éste, de acuerdo con esas características. Para los impresionistas todo es color y luz. Cézanne recomienda que veamos las cosas en términos de formas geométricas simples. Pollock nos hace ver el mundo como un tejido de fuerzas en expansión, una tela de líneas y colores en un torbellino de energía. Ya Mondrian nos lleva a aprehender la realidad como una combinación de líneas verticales y horizontales de los tres colores primarios, cuya racionalidad, orden y equilibrio son, en el fondo, matemáticas.

Referencias bibliográficas

- ARGAN, Giulio C. (1999). *A Arte Moderna*. São Paulo: Cia. Das Letras.
- CAMPOS, Augusto de (2001). *Coisas e Anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva.
- D'OREY, Carmo (1996). “A educação estética: vantagens de uma teoria simbólica da arte”. In: *Educação Estética e Utopia Política*. Lisboa: Edições Colibri, 239-257.
- GADAMER, Hans-Georg (1996). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- GOMBRICH, E. H. (1985). *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar.
- HAAR, Michel (2000). *A Obra de Arte. Ensaio sobre a Ontologia das Obras*. Rio de Janeiro: Difel.
- IBRI, Ivo A. (1992). *KósmosNoetós. A Arquitetura Metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Perspectiva e Hólon.
- (1997). O paciente Objeto da Semiótica. *Série Linguagem*, São Paulo, n° 2, 115-119.
- (2001). “Ser e aparecer na filosofia de Peirce: o estatuto de la Fenomenología”. *Cognitio. Revista de Filosofia*, São Paulo, n.° 2, 67-75.

- KENT, Beverly (1987). *Logic and the Classification of the Sciences*. Kingston y Montreal: McGill Queen's University Press.
- LORENTZ, Kuno (1994). "Pragmatics and Semiotics: The Peircean Version of Ontology and Epistemology". In: *Living Doubt. Essays Concerning the Epistemology of C. S. Peirce*. Dordrecht: Kluwer Academic publishers, 103-108.
- NIETZSCHE, F. (1999). *O Nascimento da Tragédia: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PEIRCE, C. S. (1931-58). *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Charles Hartshorne, Paul Weiss y Arthur Burks (eds.), 8 vols. Cambridge: Harvard University Press. [Citado como CP, seguido por el número del volumen y del parágrafo].
- (1998). *The Essential Peirce 2*. Nathan Houser et al. (eds.). The Peirce Edition Project. Bloomington: Indiana University Press. [Citado como EP2, seguido por el número de la página].
- (1993). *Manuscript L 75: Application to the Carnegie Institution*. J. Ransdell (ed.). Electronic text. Peirce Telecommunity Project. <http://www.door.net/arisbe/menu/library/bycsp/L75/Ver1/L75v1-03.htm>. Acceso en 17 de junio de 1998. [Citado como MS L75, seguido por el número del fragmento, tal como aparece en la versión electrónica. Los manuscritos inéditos se citan como MS, seguido por el número de la página, de acuerdo con la paginación establecida por el *Institute for Studies in Pragmaticism*, Lubbock].
- (1983). *Escritos Coligidos*. Col. "Os pensadores", vol. XXXVI. Trad. Armando Mora D'Oliveira. São Paulo: Abril Cultural.
- (1995). *Semiótica*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva.
- POTTER, Vincent G. (1967). *On Norms and Ideals*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- RANSDALL, Joseph (1997). Is Peirce a Phenomenologist? <http://members.door.net/arisbe/menu/library/aboutcsp/ransdell/phenom.htm>
- SANTAELLA, Lúcia (1994). *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense
- (1997). Roteiro para a Leitura de Peirce. *Série Linguagem*, São Paulo, n.º 2, 93-114.

- SHELLING, F.W.J. (2001). *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp.
- SCHILLER, Friedrich (1994). *Sobre a Educação Estética numa Série de Cartas e outros Textos*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa de la Moeda.
- (1995). *A educação Estética do Homem*. São Paulo: Iluminuras.
- SHUSTERMAN, Richard (1998). *Vivendo a Arte. O Pensamento Pragmatista e a Estética Popular*. São Paulo: Editora 34.