

An abstract composition of several wooden sticks and a curved piece, possibly a handle or a tool part, arranged diagonally across a dark blue background. The wood has a warm, reddish-brown tone with visible grain. Some sticks have small circular holes. The year '2013' is printed on one of the sticks. The title 'semiótica a kosice' is written in a large, white, sans-serif font, slanted to follow the diagonal of the composition. The author's name 'garcía mayoralz, jose e.' is written in a smaller, white, sans-serif font, also slanted. The publisher's name 'zer0' is at the bottom right.

semiótica a kosice

garcía mayoralz, jose e.

zer0

0010

es una iniciativa de **publicación** de contenidos: una iniciativa simple, actual, independiente y económica, de publicación *on-line* de formatos digitales y eventual impresión por demanda de libros electrónicos, para contenidos relegados del negocio/mercado/industria editorial.

El desarrollo de los sistemas teleinformáticos, de las tecnologías que posibilitan tanto el procesamiento automático de datos por medio de dispositivos electrónicos **digitales** como su telecomunicación cuasi instantánea, es la realización más acabada de la época de la reproducibilidad técnica.

Existe un documento, este se clona/mueve/comparte/borra, cuantas veces sea necesario. No hay original, ni pieza auténtica; mucho menos copia o falsificación.

Los ejemplares **múltiples** son todos legítimos.

Hoy están aquí, mañana allá, siempre en todas partes.

En esto radica la quintaesencia del mundo digital **ubicuo**, del **hiperabundante** mar de **bits** en el que estamos inmersos.

La **reproducibilidad infinita**

es intrínseca de la tecnología en cuestión.

Dispuesto el documento en el **ciberespacio**, ¿hay modo de retrotraer el estado de cosas, de limitar su **colosal fecundidad**?

0010

Como en **0010** estamos convencidos de que no, apoyamos el uso de redes *peer-to-peer* (P2P) para el **intercambio** de obras de acceso **libre y gratuito** ofrecidas por nuestro sitio web, y el de los servicios de alojamiento de archivos de obtención directa por medio de navegadores o gestores de descarga, a efectos de impulsar el modelo de **documentos que puedan ser compartidos de forma abierta.**

No hay publicación sin distribución.

No hay distribución eficaz para el siglo veintiuno sin **redistribución colaborativa**, irrestricta, viral, planetaria.

Consiguientemente,

nos oponemos a la aplicación de cerrojos mercantilistas,
llámense licencias, cánones, activaciones, protecciones anticopia...
en definitiva, arbitrarios controles para la administración de
restricciones digitales, bloqueos excluyentes opuestos
al espíritu global de diversificación de la red,
al interés común por el desarrollo artístico, cultural y educativo, en fin,
**al supremo derecho de acceso mayoritario a la
sociedad del conocimiento.**

Por tales motivos, el autor de la presente obra no solo autoriza
sino que **alienta** en forma expresa la **reproducción** y la **difusión**
electrónica de esta (por medios de telecomunicación e informáticos),
asimismo la **impresión** en el ámbito doméstico y educativo
de ejemplares para uso tanto comunitario como privado,
siempre que los ejecutores de estos procedimientos mantengan
clara la autoría de la obra, no persigan fines de lucro
y eviten efectuarle modificaciones.

semiótica a KOSICE

**JOSÉ EDUARDO
GARCÍA MAYORAZ**



0010

García Mayoraz, José Eduardo

Semiótica a Kosice. - 1a ed. - Buenos Aires : Aero, 2013.

221 p. : il. ; 20x13 cm.

ISBN 978-987-29866-0-5

1. Semiótica. I. Título

CDD 410

Fecha de catalogación: 13/08/2013

Diseño gráfico y fotografía: L. P. Győri

Primera edición

Aero

Av. F. Lacroze 3814 2do. 10, C1427EDQ

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

info@aeroedita.org / www.aeroedita.org

© 2013, José Eduardo García Mayoraz / Algunos Derechos Reservados

ISBN 978-987-29866-0-5



La presente obra incluye una **Licencia Creative Commons**

Atribución - No Comercial - Sin Obras Derivadas 2.5 Argentina

que permite: **compartir, copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra**, bajo las condiciones siguientes:



Atribución - Debe reconocer los créditos de esta obra de la manera especificada por el autor o el licenciante (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o que apoyan el uso que hace de su obra).



No Comercial - No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin Obras Derivadas - No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Al distribuir la obra, tiene que dejar muy en claro los términos de la licencia de esta obra.

Para obtener una copia del texto de esta licencia ingrese a:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

o solicítela por carta a:

Creative Commons

444 Castro Street, Suite 900

Mountain View, California, 94041, USA

Esta obra se encuentra disponible en formato digital para su descarga gratuita en el sitio web del editor.

CONTENIDOS

011 · Una impronta inalterable. *Ladislao Pablo Győri*

Semiótica a Kosice

- 023 · 01/ Vanguardia madí
037 · 02/ El Cualisigno en la pintura contemporánea
059 · 03/ La misión exploradora de los Sinsignos
075 · 04/ Las estructuras ya consumadas en los Legisignos
089 · 05/ Icono, Índice y Símbolo
103 · 06/ Graduación del *continuum* del agua
108 · El discurso del agua
119 · La graduación kosiceana
125 · 07/ Signos Remáticos, Dicénticos y Argumentales
138 · Análisis de la obra *Corazón planetario*
149 · 08/ Sintagma y Paradigma
165 · 09/ Una mirada a la obra literaria de Kosice
181 · 10/ Visión del mundo en Kosice - El hombre del 2000
193 · El cerebro artificial
209 · Apéndice (2013)
219 · Recursos en Internet
221 · Sobre el autor

! **Aclaración sobre criterios gráficos** / Las citas se transcriben entre comillas angulares. La tipografía en negrita que destaque ciertos términos de las citas pertenece al autor, así también los términos o frases encerrados entre corchetes que se incluyan en las citas para acotar lo que allí se expone. Las llamadas a notas o a referencias bibliográficas a pie de página se indican con triángulos. El editor.

UNA IMPRONTA INALTERABLE

Para prologar *Semiótica a Kosice* con bastante buen suceso y extensión, podría haberme dedicado a enumerar primero los libros que publicó el autor que nos convoca, haberme referido a la trascendencia de sus conceptos y teorías, que a mi juicio es grande... luego podría haber reseñado su trayectoria profesional y su actuación universitaria, identificado sus intervenciones en congresos y sus artículos periodísticos y divulgativos... aunque en este sentido, basta recurrir a la semblanza que aparece en una de las últimas hojas de esta obra para poder hacerse quien lea de una buenísima noción de gran parte de esos datos referidos a su figura; librado de tener que incluirlos aquí, enfilaré con rapidez —que es en realidad lo que deseo— a la presentación de un panorama más subjetivo, más restringido también, es cierto, de nuestra relación intelectual, o, mejor dicho, de la impronta que José E. García Mayoraz, el amigo, el interlocutor sagaz, el ingeniero, el semiólogo, el escritor multiversado, el investigador independiente, el incondicional de Charles S. Peirce... grabó de manera inalterable en mi persona, y por la que ¡a él tanto lo aprecio y le debo! —quede aquí pública constancia— incluso por encima de otros notables que tuve la suerte de conocer a lo largo de mi vida, bueno, a los que también supe acudir, a

veces de forma planificada, cumpliendo —como quien diría— esa recomendación paterna de arrimarse a seres más inteligentes y sensibles que uno mismo para poder ganar, con ese proceder tan elemental pero efectivo, justo en inteligencia y sensibilidad.

No pretendo registrar en este sitio (no es una biografía sino un simple prólogo) los innumerables pormenores de una relación personal o grupal (recuérdese que integramos TEVAT) que de seguro poco van a interesar tanto al curioso como al experto mismo en las materias que en esta obra se tratan: Gyula Kosice y la semiótica, la poesía madí, el hidrocinetismo, la filosofía porvenirista, etc., materias por las que precisamente se hallen iniciando su lectura. Como este es el primer, y también el último, ensayo de García Mayoraz que voy a prologar (no creo conveniente hacerlo más de una vez, ¡cosa de eludir cualquier acusación de “prologuista oficial”!), aprovecharé para comunicarles algunas certidumbres que hace varios lustros rondan mi cabeza, y que hoy encuentran en este sencillo discurso introductorio una buena ocasión para despegar y difundirse.

Declarar de la obra de García Mayoraz en su conjunto que suele ser compleja o profunda o sumamente interdisciplinaria o que no hace demasiadas concesiones a sus lectores eventuales —como en alguna oportunidad hasta él mismo lo reconoció— no es venir a declarar nada novedoso; aunque quizá de esta *Semiótica a Kosice* difícilmente pueda sostenerse que sea poco concesiva, dado que, al contrario, si algo la destaca, además del obvio propósito de procurar —como ya lo expone su título— someter a parte de la producción de Kosice a un análisis de tipo semiótico, es su mayor sentido pedagógico

(sobre todo, con relación a la anterior *Semiótica y cerebro*), su intención de transmitir a un público más extendido ejemplos concretos de la conceptualización semiótica tal y como puede aplicársela, por su capacidad crítica superlativa, a las artes plásticas y literarias, entre otras. Lamento que García Mayoraz haya preferido suprimir el glosario que había compuesto inicialmente para que sirviese de complemento a la obra (considérese que la redacción de ésta data de fines de 1993-inicios de 1994, y que esa misma versión *original* es la que se ha decidido publicar, por lo que los agregados posteriores, que el autor ha necesitado efectuar durante su revisión —apéndice incluido—, van a presentarse destacados con claridad). No obstante, y en defensa de ese sentido pedagógico que en algún caso también suscitó la elaboración de esta obra, el editor ha insistido para que aquellos términos técnicos empleados sin mayor comentario en el cuerpo del texto posean, a pie de página, su correspondiente nota explicativa, confeccionada a partir de las definiciones que incluía el glosario referido.

Pero vayamos a lo que más me importa. Lo voy a expresar de un modo muy franco y conciso: García Mayoraz no es apto para desganados mentales, para esos sujetos que disfrutan locamente de las teorizaciones precocidas, o, mejor, de las premasticadas, o, mucho mejor todavía, de las predigeridas, todas las que brindan pronto marco a sus operaciones adoceadas, y que tantísimas veces van boqueando o garrapateando a repetición, *siempre a repetición*, dentro del sistema institucionalizado de las artes, es decir, en facultades e institutos, academias y fundaciones, despachos editoriales y de prensa, asimismo en galerías y museos, ferias y bienales... pero má-

xime durante los imprescriptibles *vernissages*, por medio de las “sesudas” observaciones que gustan lanzar entre canapé y copa, allí donde se dan cita esos estrafalarios algo afligidos y algo risueños que se autodenominan “artistas”, y que suelen sorprender al público maravillosamente bien aupados por la “crítica” de turno, esa que nada critica y es fiel ladera de las transacciones económicas de cuanto “José Mercado” (Carlos A. García Moreno *dixit*) pulule por los corrillos del “arte” en minúsculas, *muy en minúsculas*, y este sí en retroceso, en retirada plena, abrumado por el millón de toneladas de redundancia, tontería y desazón que esos ilustres farsantes no se cansan de excretar en él.

Muchísimo menos aún serían aptos nuestro autor y su texto para esos otros individuos derechamente alérgicos al pensamiento, quienes se fruncen ante una mínima fundamentación teórica, y que pareciera optan por ser impulsados por una especie de extraña “ventolina” que acomodaría las cosas a su capricho, mudando a todo creador en mero *juguetito* supeditado a las bondades e inclemencias de esa fuerza invisible y sopladora, que hoy nos tiraría para acá, mañana, para allá, sacudiéndonos gratuitamente como veleta o manga de viento. Esos individuos que yo querría llamar —abusando de una expresión italiana acuñada para el ámbito judicial— *mani pulite*... pues detestan oír hablar siquiera de aquello de “ensuciarse las manos” —¿o mejor decir “la mente”?— con los elementos más duros y pesados y categóricos del *devenir teó-rico* de las artes. Los *mani pulite* sienten que la factura estética se reduce apenas a una distracción ingenua *con gli strumenti*, o sea, con las pinturitas y los pincelitos y las telitas y los lapicitos y los papelitos y los tecladitos y las pantallitas...

¡y se acabó!... elenco que unos cuantos todavía celebran por creerlo provisto de sujetos *espontáneos*, ejem, que producen con liviandad, sin saber por qué, ni menos preguntárselo. ¡Bah!

Para mi fortuna —¡y, cuánto quisiera, para la de montones!—, en las antípodas del muy aciago “planetoide artístico” en que coexisten esos dos “prototipos” revisados... —y es lógico que a ellos les fastidie irremediablemente— vive García Mayoraz, quien se sitúa desafiante frente al mundo. Allí entonces recoge —bueno, lo de “recoge” es figurado; con un empeño casi absoluto se ocupa de hacerse de— cuanta herramienta haya disponible, sea artística, filosófica, psicológica, sociológica, lingüística, semiótica, epistemológica, científica, tecnológica... —y el que no me crea que se zambulla en su ejemplar *Entropía/Lenguajes*, e irá a comprobar que me estoy quedando corto—, las somete a mil exámenes, las compulsa con rigor ingenieril (adquirido durante su dilatada actuación profesional como químico), diseña y ensaya su propia maquinaria conceptual, la regula con infinidad de procedimientos sofisticados que él hace suceder sin respiro, y con singular facilidad —al menos, esta es mi impresión tras haberlo visto trabajar por veinte años— produce obras como la que hoy tanto me está complaciendo prologar... bueno, él dice que son los signos los que “le hablan”, los que se expresan solos, los que se engarzan unos con otros y así logran progresar, los que borbotan en su cerebro, en nuestros cerebros, en nuestros circuitos neuronales biológicos, próximamente también en los artificiales, y que, en consecuencia, no habría mucho de que jactarse... como tampoco le correspondería a él ningún mérito —deduzco— si fuésemos rigurosos con su tesis... aun-

que yo me permito dudar de esta deducción mía; perdón, estoy convencido de que un mérito grande sí le cabe a García Mayoraz, amén de la tremenda ductilidad de los signos, y de ser ellos mismos nada menos que nuestro primordial fundamento —por no escribir, alimento— como animales sígnicos que somos.

Lo cierto es que su discurrir, en este o en cualquiera de sus otros trabajos que llevo leídos, por lo habitual *sacude* de manera enérgica nuestras certezas más acomodadas, y las sacude provocando, con tanta frecuencia, ráfagas violentas de turbación, de revelamiento, ¡hasta de rebelión!, porque no es fácil desprenderse de aquello que nos ha venido dando sustento por años, décadas o siglos; no es nada fácil desasirse de aquello que hemos sentido o nos ha parecido esencial, o que nos han enseñado o hemos estudiado que lo era. Con mucho de ello arrasa García Mayoraz; y si no arrasa, porque en algún punto él no llegue a convencernos por completo, entonces nos dejará instalada una perplejidad extraordinaria que nos empujará con dureza, nos conminará más tarde o más temprano, sin demasiadas reservas, a volver a constatar aquello que creíamos bien fundado y, quizá, a advertir que con anterioridad habíamos sido presa de un engaño, de una confusión, o de algunas inferencias livianas con base más bien escasa, con lo cual allí ya le estaríamos agradecidos por el alumbramiento, como tantas veces me ha sucedido —tengo que ser el primero en admitirlo— recorriendo y volviendo a recorrer su prosa hipernutritiva.

Probablemente, en este texto pueda haber por ahí cierto dato erróneo que un lector avisado podría llegar a hacerle notar al autor o al editor; o alguna que otra inconsistencia,

por allá, en tal capítulo; o aquí cerca, uno de esos “pecados” que surgen del entusiasmo extremo que lo impulsa... García Mayoraz es humano, por lo tanto, es falible y limitado, tal como lo somos todos sus congéneres, sin excepción... bueno, tal vez, él lo sea bastante menos —creo advertirlo a propósito del trato periódico con su intelectualidad punzante—; y su *Cerebro Artificial*, que tanto promociona (respecto del cual nos veríamos infinitamente más falibles y limitados aún) y al que viene dedicándole desde hace dos décadas los mayores esfuerzos en la enorme tarea de concebir su arquitectura, y que podría auxiliarlo en esta empresa confiriéndole un grado de perfeccionamiento a todo el asunto que estamos presentando, se encuentra aún en su etapa proyectual. Por ende, debemos aceptar la obra, así, tal como está planteada por estos días, distante incluso de esa magnífica *crítica de arte en el ciberespacio* que nuestro autor imagina será la que el propio Cerebro Artificial vaya a conducir en un futuro no demasiado lejano, y de la que tuve el gusto de ensayar con él, hace varios años, una aproximación digital animada... debemos aceptar esta obra —repito— y animarnos a introducirnos en ella, si acaso nunca hayamos tomado contacto antes con ciertas nociones de la ciencia general de los signos: la semiótica y la teoría de la información, con el afán de descubrimiento intacto, con ese estado intelectual y emocional que los seguidores del género de la ciencia ficción designan con la expresión inglesa “*sense of wonder*”, es decir, con la posibilidad abierta de dejarnos maravillar por un universo inesperado y sorprendente, como es el propio universo que García Mayoraz ha sabido edificar a lo largo de su vida como literato y pensador aventajado.

Los invito a encaminarse por estas rutas estimulantes, ¿donde podrán encontrar dificultades de todo calibre?, no lo niego, mas ninguna insalvable con un poco de dedicación. Bien vale la entrega, lector, mayormente, por las llamativas conclusiones que se anuncian en el último capítulo y en el apéndice de reciente adición. Y es aquí donde me toca subrayar algo de real importancia en pos de justipreciar —¡y cómo se lo merece!— el cúmulo de ideas que García Mayoraz *adelanta* en esta obra que estoy terminando de prologar: debemos considerar detenidamente la fecha en que *Semiótica a Kosice* fue concebida, —como ya lo he mencionado más arriba— *inicios de 1994*. En lo que al contenido, sobre todo, de ese último capítulo se refiere —el que lleva por título: “Visión del mundo en Kosice - El hombre del 2000”—, este dato nos permitirá verificar el admirable grado de *anticipación* en cuanto al uso permanente y ubicuo, por parte de García Mayoraz, de la idea de *artificialidad* establecida *ya entonces*, ¡hace veinte años!, como principio motor de nuestro actual siglo veintiuno, con solo recordar que, por ejemplo, la que por esas épocas comenzaba a ser la publicación más influyente del orbe sobre cultura digital, y que había iniciado un primer proceso de divulgación global de estas cuestiones, contaba apenas con seis o siete números en la calle, me refiero a la revista *Wired* (ya convertida incluso en sitio web), a través de cuyas columnas mensuales nada menos que el profesor Nicholas Negroponte —cofundador del Media Lab en el Instituto de Tecnología de Massachusetts— se iría afianzando como altísimo exponente del universo “conectado”, en lo esencial, con argumentaciones análogas a varias de aquellas con las que operaba hacía tiempo nuestro autor; debiéndose remarcar, además,

que la obra con la que Negroponte lograría catapultar el flamante concepto de reemplazo de átomos por bits, del triunfo de la virtualidad por sobre la realidad material, su ineludible *Being Digital*, estaría empezando a cautivar al mundo recién *un año después*, en enero de 1995... lo que ilustra a todas luces el osado perfil intelectual del argentino.

Ya como dato algo menos relevante comparado con lo antes expuesto, tal vez como simple información anecdótica, no quiero dejar de mencionar que esta obra *Semiótica a Kosice* nos resultó extremadamente provechosa, como sostén conceptual, durante la posterior elaboración conjunta del *Manifiesto del Grupo TEVAT*, que lanzaríamos en Buenos Aires solo unos meses más tarde, a mediados de 1994.

Para finalizar: si hace más de sesenta años Alberto Hidalgo dejó escrito en el prólogo a un poemario de Kosice que las letras argentinas debían asirse al por entonces joven artista madí «como a una esperanza»[▷], entiendo que convendría renovar aquí esta aspiración pero apenas modificada, para poder así afirmar que en cuanto a reflexión teórica contemporánea de cara al siglo veintiuno, nuestro país y —por qué no decir— también el resto del mundo deben asirse hoy a José E. García Mayoraz como a una de sus más certeras y contundentes realidades. Que así sea.

L. P. Györi

▷ Hidalgo, Alberto. “Prólogo permanente”. En: Kosice, Gyula. *Golsé-se - Poemas madí - 1942-1952*. Buenos Aires, 1952, 11.

semiótica a KOSICE

En la década del cuarenta, aquellos jóvenes que formaron el movimiento Madí tenían perfectamente en claro lo que es el arte y les salía de adentro un tremendo furor por producirlo, y se inyectaban grandes dosis de definiciones, porque además tenían necesidad de transformar el medio que los rodeaba, y ese gran vacío que deseaban cubrir no era, como tampoco lo es hoy, atendido por la crítica de arte. Claro está que en ese entonces no se contaba con la herramienta semiótica que recién vino a poner en nuestras manos la providencial divulgación que hizo de ella el gran filósofo de nuestro siglo Umberto Eco. Sin embargo en la Argentina, por no mencionar tantos otros países, la crítica de arte prosigue obstinadamente reluctante al aprovechamiento de tan poderosos conocimientos. Por esa razón, las definiciones visionarias de aquellos inquietos artistas siguen teniendo vigencia en la misma forma en que las expresaron, sin que nadie haya hecho las debidas explicitaciones, que quedaron pendientes y que, desde luego, tenemos el serio compromiso de mostrar en toda su solidez.

Si escogemos las cuestiones medulares de esa tendencia —y digo mal, porque son cuestiones universales, no de simples tendencias— creo que haríamos esta síntesis:

i) No reflejar a la naturaleza

Por supuesto, esta fue la razón crucial por la que la pintura y todo el arte en general ya había sufrido una profunda y revolucionaria transformación, mucho antes de que estos jóvenes hubieran nacido, y particularmente puesta en condiciones de irrefutabilidad con la invención de la fotografía, con lo que quiero decir que no es el contenido literal de esta sentencia lo que llevaban adentro los madí, la cuestión semiótica va mucho más allá: fija un punto de referencia para el arte sobre la base del artista mismo, esto es, la naturaleza termina para el arte allí donde comienza el hombre, y a partir de ese hombre comienza a desarrollarse el arte, y *la naturaleza queda atrás*. Si aun así a alguien le parece todavía una perogrullada esta explicación, bástele pensar que hoy son muy escasos los artistas que pueden romper ese cordón umbilical eidético hacia la naturaleza, al punto de que no pueden desprenderse de la base del icono todavía, incluso en el caso de actuales abstractos e informalistas. Pero en el caso madí se presenta además algo muchísimo más avanzado, especialmente a partir de Gyula Kosice: nace la propuesta de actuar *sobre* la naturaleza, como lo sugiere claramente la *Ciudad hidroespacial*.

ii) Imitar a la naturaleza en la formación de sus propias leyes constructivas

El lector ya habrá pensado que me estoy contradiciendo con lo expuesto anteriormente. Pero no es así, ahora se trata de otra cosa, más precisamente relacionada con la graduación de un *continuum*▷ y la subsecuente operación *negentrópica*

▷ Cualquier cosa material o virtual que se extienda sin inte-

(aquella con disminución de la *entropía*, de la cantidad media de *información*► por símbolo de la fuente) cuando ya se ha establecido un mundo y le corresponde al hombre como especial partícipe de la gran obra seguir engrandeciéndola. Esto explica hasta cierto punto lo que sostenía Rhod Rothfuss —otro de los artistas madí originarios— de que el arte empieza y termina en sí mismo. Lo cual, a la vez, no puede dejar esclarecido cómo los productos de ese arte se trascienden y pasan a integrar en forma imprescindible la vida misma, puesto que forman parte del discurso que entraña hechos sociales. El artista es un obrero como lo es cualquier pensador, educador, científico, trabajador de cualquier especie. Lo que en verdad el artista imita de la naturaleza *es el propio sentido*

rrupción, que sea una totalidad uniforme en la que no se distingan partes, y posea su extensión sin especificar, que puede ser indefinida, infinita o finita en una dimensión utilitaria.

► Es la novedad que transmite un mensaje. Todo lo que no sea novedoso —informativo de un mensaje— es pura *redundancia*, es decir, repetición de los mismos signos o de los que acarrearán desgaste por su alta frecuencia de aparición en mensajes cercanos o de contextos o temáticas degradadas. Un mensaje no puede ser enteramente informativo porque en ese caso se vuelve ininteligible; por lo tanto, siempre hace falta algo de redundancia para hacer más claros a los mensajes. En la teoría del conocimiento siempre se encuentra más valioso el mensaje de mayor tenor informativo, por eso también las obras de arte —puesto que el arte entra en el dominio del conocimiento— son más valiosas según lo nuevo o informativo que aporten.

de fecundación permanente y de transformación, y si entonces nos parece extraño que si el hombre tiene en sí el poder de dominar a la naturaleza al mismo tiempo la imite, debemos pensar que al crear mediante los lenguajes —entre ellos, el artístico— no hacemos otra cosa que actuar “naturalmente” en la excavación del Caos[▷].

iii) La estética como un fenómeno de invención pura

Este es el aspecto que introducía Kosice y que tiene en su concepto la gran verdad del arte que siempre avanza, que no tiene ataduras, ni siquiera las que puedan surgir de su propio proceso en sus momentos más organizados. O sea que desde ese punto de vista la idea de Kosice no podía estar más acertada, no se trata de otra cosa que del reconocimiento del proceso de estructura y génesis^{▷▷} que vislumbró el *estructuralismo*, y que nadie en el mundo discute ya, excepto cuando

▷ Este constituye la instancia previa a toda significación —según Juan A. Magariños de Morentin (*Del caos al lenguaje*. Ediciones Tres Tiempos, Buenos Aires, 1984)—; es el mundo previo a toda forma de lenguaje. El Caos representa a la realidad antes de ser dicha o pensada por el hombre.

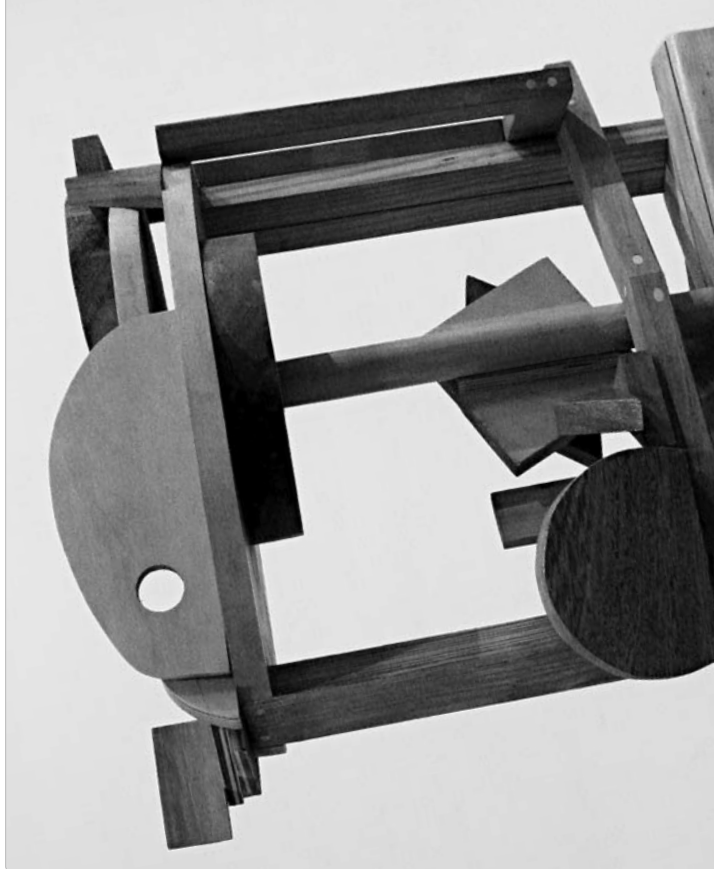
▷▷ Siempre que se gradúe un *continuum* se obtiene una estructura. Dicha estructura queda entonces constituida por signos, por cuanto *un no-signo no existe*. La estructura en sí pasa a ser reconocida como lenguaje. Mientras los fenómenos acontecidos en cualquier evolución observada no tengan su sentido congelado por un desiderátum de invariancia, la secuencia será indefectiblemente del tipo: momento estructural 1 > momento genético 1 > momento estructural 2 > momento

se ignora lo que es estructura y, por supuesto, cuando no se tiene idea de lo que es información. No obstante, esta cuestión de la invención la tendremos que ver más adelante bajo otra luz.

iv) Un arte presentativo y no un arte representativo

Este aspecto está relacionado con el de la invención en el sentido madí, puesto que con ello querían darle a la creación artística el sentido de una realidad interna que no necesita determinaciones de la realidad social, ni tiene que justificar sus emprendimientos íntimos en los aconteceres externos. O sea, una forma total de autonomía. La reducción del hecho artístico a los momentos de alumbramiento, la verdadera mayéutica. Y es absolutamente normal que ellos, como cualquier artista que se precie de tal, debían sentirlo así. La *institución*

genético 2... Una vez conformada una estructura, numerosos factores comienzan a actuar para provocar su desestructuración a efectos de ir generando una nueva estructura mediante un movimiento genético. Todos estos procesos son manifestaciones de un lenguaje que *jamás puede ser estático*, de lo contrario se paralizaría la información. Algunas veces estos procesos adquieren una magnitud tal que los momentos críticos de cambio se tornan verdaderamente drásticos, y entonces se habla de grandes cortes epistemológicos, tal como está sucediendo en la actualidad con nuestra realidad humana, que manifiesta un alto grado de *larsenización* (degradación que se produce en la comunicación cuando los mensajes se vuelven redundantes), del cual solo se puede salir promoviendo un cambio muy profundo.



PROYECTO ESCENOGRAFIA GIRABLE MADI



de código tiene que producirse de un modo parecido. Y obviamente, cuando un artista concretó su parición tiene que mostrarla, *presentarla*, *no representarla*, puesto que no hay códigos que puedan significar al código que él mismo ha inventado, ha descubierto.

Esta forma de ver las cosas habremos de aclararla como corresponde, semióticamente, porque presenta aristas que se pueden confundir fácilmente si uno no precisa bien el contexto en que se encuentran, y es así que si, por ejemplo, nos estamos refiriendo a la definición misma de lo que es un *signo*, tendremos que decir que es algo que está en lugar de una cosa para representarla, lo cual nos estaría diciendo que como todo es signo y, por lo tanto, también el arte es signo, no habría forma de hablar de un arte no representativo, o sea que nos estaríamos creando tontamente un sofisma. Pero antes deseo mencionar una consecuencia que en lo personal siempre me resultó molesta, aunque se trata de algo ciertamente banal, o quizá no tan banal si la consideramos desde el punto de vista del acto comunicativo: los artistas plásticos y los poetas se tornan despectivos ante aquellos que, si no participan de su misma condición, se atreven a meter las narices en sus obras; creen que el espectador sólo tiene que decir me gusta o no me gusta, pero guay de opinar sobre ellas. Esta es una forma extrema de tomarse a pecho lo del parto. Aunque francamente me resulta extraño que tantas veces acepten una “representación” de su creatura en el valor material, que además, creo que por lo general es una cosa que se concierta con el *marchand*, que no siempre conoce bien la mercadería.

Digamos, primeramente, que a pesar de que los madí se aferraban tanto a ese internismo de lo artístico, menciona-

ban, casi con categoría de algo que los fundamentaba, a los grandes descubrimientos científicos que modificaron drásticamente la visión histórica del hombre. En cierto modo, ellos querían implicar, en sus actitudes de rompimiento con el arte vigente, las mismas motivaciones que se derivaban del profundo corte epistemológico que acontecía en el mundo. Y en segundo lugar, nos preguntaremos si de todo esto se deriva que exista una coincidencia entre los momentos en que los científicos cambian los modelos de interpretación de los fenómenos y los momentos en que los artistas encuentran cosas nuevas. Entramos de ese modo en dos espacios de reflexiones: el de la invención, que aquí estamos iniciando pero que solo resolveremos en el capítulo 6, y el de la influencia directa de uno sobre otro, que también tendremos que dejarla pendiente hasta que lleguemos al capítulo 10, anticipando que ambas cosas son fundamentales en la obra de Kosice.

v) Una nueva realidad artística

Si, como lo decimos hasta el cansancio, *el arte es un fenómeno de permanente transformación*, es obvio que en cada momento en que uno ve que se ha producido alguna transformación, que se ha dado otro paso adelante en ese camino que no tiene límites, encuentre confirmada su creencia. Pero es más obvio que aquel grupo de jóvenes congregados en Madí, tan impregnados de la esencia de lo que es el arte, vieran en esos momentos que ellos vivían un cierto detenimiento, algo así como lo que expresaron de esta forma: «Una conciencia paralizada por sus contradicciones sin solución; impermeabilizada a la renovación permanente de la técnica y del estilo»⁹. Esta reacción estaba dirigida a todas las latitudes, no

era solo una reacción ante una situación local (y en esto hay que tener presente que ellos estaban bien informados de todo lo que pasaba en el mundo en materia de vanguardia), y en todos los sentidos (formularon pautas para la pintura, la escultura, la arquitectura, la novela, el cuento, la poesía, la música, la danza, el dibujo y el teatro), y con un carácter, hoy lo sabemos mejor, sorprendentemente visionario en la mayoría de sus aspectos.

vi) Esencialismo constructivo

Este estatuto de los madí no solo pretende establecer que el contenido de lo que busca la exploración madí no existe en ningún significante conocido y que, por consiguiente, hay que inventarlo, sino que pretende que el artista se desprenda definitivamente de su sujeción a la realidad, sea que la índole de tal sujeción fuera ontológica o fuera de apego mismo a las contingencias dramáticas emergentes de cualquier presente y de cualquier situación, vale decir, cualquier comprometimiento que pudiera parecer que exige el servilismo del arte.

En este punto es donde lo madí se pone en la cumbre de todas las teorías sobre el arte. No podían estar más acertados. La crítica de arte de ese entonces no podía explicar esto. Lo aceptaba tal como era formulado o lo rechazaba de plano, no cabía otra cosa, no se los podía comprender a estos artistas en su verdadera magnitud. Hoy día sí podemos hacerlo. Pero del mismo modo que, primero que nada, hay que estar convencidos de que toda noción de arte previa a esa noción

► Kosice, Gyula. "Manifiesto Madí". *Teoría sobre el arte y otros escritos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1987, 29.

que poseían los madí (aunque no solo ellos, otros también hemos pensado siempre de ese modo y, sin embargo, no hemos tenido vinculación con lo madí) no tiene ya ningún valor, no sirve para nada, del mismo modo digo que también hay que reconocer humildemente que *toda teoría sobre el arte anterior a la que hoy se basa en la semiótica y en la teoría de la información tampoco sirve ya para nada*, su único valor es histórico, e insistir en ella es retrogradatorio y, por lo tanto, muy perjudicial para el progreso de los hombres. Esto es válido universalmente para el arte, aunque justo es reconocer que sobre este fenómeno nuevo que era lo madí hubo, por cierto, muchísimos reconocimientos de su obra basados en medulosos análisis por parte de grandes críticos nacionales y extranjeros, cuyas interpretaciones ya se le aproximaban bastante, sin que todavía tuvieran la sustancia semiótica que ahora sí podemos volcar sobre él; particularmente debemos destacar el notable análisis que efectuó en 1976 Jorge B. Rivera, siendo que la mayoría de los otros tipos de críticas —y apartándonos de lo que solo concierne a Kosice—, que incomprensiblemente todavía perduran, solo se las puede justificar como producto de algo que, para ser justos, es una cosa bastante normal: *la fuerza tremenda de la resistencia al cambio*. Por lo demás, los críticos que perseveran en defender la autonomía del arte y la incesante búsqueda de la novedad, aunque están en lo cierto, la forma de defender esa teoría y de seguir explicando al arte y a los artistas que en cada ocasión examinan continúa pareciéndose a una competencia entre críticos a ver cuál hace mayores metáforas literarias; en verdad, que se han convertido ellos mismos en los verdaderos poetas de la plástica y, para ser franco, a veces da más gusto leer esas críticas que ver las obras.

vii) Transformación del hombre

En el primer apartado hemos dicho que el hombre marca un punto de referencia final para el tiempo de coparticipación comunicativa entre el lenguaje de la naturaleza y el lenguaje del hombre. A partir del alumbramiento madí, el hombre se emancipa totalmente de los signos con que se expresa la naturaleza y se dedica a explotar —en el terreno del arte, se entiende— sus propios signos, tanto naturales como convencionales, para sus creaciones. O sea, que comienza a dominar de otro modo a la naturaleza, en el modo de someterla a la representación de lo que el hombre quiere construir con ella, sin concederle otra intervención que la pasiva de material útil para que el hombre exprese lo que quiere ser y todavía no es. De lo cual cae de maduro que el hombre está deseando ser otra cosa. Y no porque se rebele contra nada sino porque el arte le está diciendo que ese es su destino, y que ha llegado el momento de su gran cambio.

Una vez más, tenemos que darles toda la razón a los madí, puesto que ellos hablaron de una transformación en la que el hombre representa su culminación pero que no se detiene en él. La única manera posible de entender esto es considerando que el hombre se halla sujeto a un cambio profundo. Ahora bien, aquí ha llegado el momento de advertir cuál fue la confusión madí, confusión que hoy Kosice no tiene, me consta, pero igual hay que aclararla porque existe mucha bibliografía valiosa que padece de esta contaminación de la que hay que apresurarse en depurarla. Los madí creyeron, como ya hemos visto, que la instancia superadora del momento crítico era la invención, y entonces inevitablemente tuvieron que caer en el error de creer que el hombre puede inventarse a sí mismo.

Eso puede ser una ilusión individual. De hecho que es un móvil muy fecundo románticamente para los poetas. Pero eso no tiene intervención en una ruptura como la propuesta.

Claro que también en eso que los madí decían de que la transformación no terminaba en el hombre podría interpretarse lo de una larga transformación que tiene como motor al arte, que ha tocado al hombre en algún momento y que ahora prosigue su curso transformando al mundo. Bueno, es la misma cosa, porque por empezar el arte no es una entelequia, es una particularidad del hombre, y para realizar una transformación del mundo según las condiciones que el lenguaje del arte provee, pues... de hecho que el propio hombre tiene que transformarse.

Los capítulos siguientes van a necesitar de un recordatorio de las clases de signos que Charles Sanders Peirce encontró y con los que levantó su monumental *semiótica*, absolutamente imprescindible para llegar a conocer cómo funciona el cerebro, cómo pensamos y cómo desarrollamos nuestros actos de creación. He leído a intelectuales de lastimosa soberbia decir que relacionar la semiótica con la actividad del cerebro era algo demencial, y también he escuchado a críticos de arte despotricando contra la semiótica porque la hacían culpable de los desvíos respecto de los verdaderos valores del arte. Hoy ya sabemos cuán equivocados estaban, pero con toda seguridad le hicieron algún daño a la cultura porque había gente que les creía, sobre todo jóvenes educandos que se confiaban en sus enseñanzas. Con ese objeto, entonces, ponemos a disposición el cuadro siguiente, teniendo presente que todo *Signo* consta de tres partes: *Medio*, *Objeto* e *Interpretante*.

CLASES DE SIGNOS

SEGÚN SU RELACIÓN CON EL...

●	medio	CUALISIGNO
		SINSIGNO
		LEGISIGNO
● ●	objeto	ICONO
		ÍNDICE
		SÍMBOLO
● ● ●	interpretante	REMA
		DICENTE
		ARGUMENTO



EL CUALISIGNO EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA

Al descubrir Peirce los *Cualisignos* quedaba automáticamente justificada la existencia de la pintura contemporánea. Antes de eso cualquiera yendo en contra de la corriente hubiera tenido derecho a decir que era todo un disparate de los artistas y que no iban a llegar muy lejos con ello. El Cualisigno, en cambio, que es esa clase de signo que está relacionada con el Medio, es decir, con la materia misma con que el artista trabaja —la pintura, los soportes, los instrumentos, etc., aunque, ya en lo profundo, con todos los fenómenos físicos, químicos, biológicos... que se involucren en determinada creación—, cumple con la misión de hacer que esa cosa que tiene un significado puramente natural, vale decir, que pertenece al lenguaje de la naturaleza, pase a constituirse en signo convencional de un lenguaje del hombre, esto es, del lenguaje de la pintura (o de la escultura o de la música o de la arquitectura o de cualquier otro arte).

El pintor tiene frente a sí una tela desnuda, vacía; toma con la espátula una porción del pigmento rojo al óleo que previamente ha dispuesto sobre su paleta presionando y desplazando el pomo, lleva esa porción de pintura bruta hacia un determinado sector de la tela, la adhiere a él, y ejecuta inmediatamente un movimiento con su mano y con el instrumen-

to, pero sobre todo conforme a como se lo indique su cerebro, y ya está, retira su mano y observa el primer signo que tendrá su obra. Ha nacido un Cualisigno, que es tal debido a su condición de *Primeridad*, es decir, de una de esas categorías que Peirce denominó *cenopitagóricas*, y que nos dice que esa mancha es signo que *tiene su modo de ser en sí mismo* sin relación con una segunda cosa. Tal vez el pintor se proponga llenar luego la tela de colores y de formas, pero de hecho que si deja esa primera marca roja allí extendida y no agrega nada ni le pone marco ni le busca ubicación estratégica en alguna pared, él ya tiene hecho un cuadro, una pintura, un mensaje pictórico, porque hay allí un solo signo que está expresando algo.

Mucho se habló en otro tiempo de los *no-signos*, de aquellas *señales*[▷] —si parecían responder a impulsos—, digitalizaciones o simples formas o cosas existentes, casuales o de intención ignota, o incluso partes de algún signo incompleto, como podría ser un fragmento de una palabra que sin totali-

- ▷ Signos provenientes de un código hipocodificado para el receptor de referencia (véase *hipocodificación/hipercodificación* en la tercera nota de la página 176). También puede decirse que la señal pertenece a un sistema sintáctico que se lo percibe más o menos estructurado, pero al que el cerebro, sin llegar todavía a catalogarlo, lo sigue procesando en un nivel no todavía consciente. Por ejemplo, si recibiéramos señales de comunicación desde otra galaxia, al principio el único signo conscientemente evaluado sería el de existencia de otros seres en el universo, pero aún estaríamos lejos de poder decodificar el mensaje.

zarla carece de significado (error grueso, porque cada letra del alfabeto y cada fonema ya es un signo), o el puntito de una “i” que perdió su grafía de abajo (en cuyo caso sería un punto perdido, lo cual es también signo), en fin, de significantes puros a los que la convención todavía no les ha asignado un significado para completar el carácter de signo conforme a la concepción saussureana. Y las cosas quedaban así, sin resolución, porque aún no se había tomado una determinación trascendental, como la de Peirce, que a su vez deviene en una nueva concepción del hombre como un *cerebro consumidor de signos*, lo cual representa la máxima del *pragmatismo*, filosofía también fundada por el mismo pensador. Esto permitió a Eco afirmar categóricamente que *el hombre es puro signo*, que el hombre es un signo; con eso Eco no hacía otra cosa que refrendar definitivamente la teoría de Sapir-Whorf. Aunque, en el momento de universalizar con su reconocida autoridad esa definición, Eco se hallaba cómodamente instalado en una semiótica que él mismo había enriquecido sobre la base de los signos que son convencionales (válido tanto para los humanos como para la zoosemiótica) pero que todavía no reconocía como signos a los signos naturales, que son signos que también consume el cerebro —justo es aclararlo, eso sí, en otro nivel, a saber, en el neurofisiológico—, cosa que no invalida para nada la teoría de la constitución sgnica del hombre, por el contrario, la refuerza, sin poder evitar que en materia de signos se tengan que separar las aguas: por un lado la de los signos *convencionales*, de los que da cuenta la semiótica, y por otro la de los signos *naturales*, de los que irá dando cuenta el estudio del cerebro, tan potenciado en esta Década del Cerebro (1990-1999), aunque siempre, por supuesto, bajo el

control de la semiótica. De cualquier modo, con un ligero desplazamiento de matices mediante, se ha podido llegar a reconciliar a dos viejos enemistados: Cratilo y Hermógenes. Pero todavía debemos intentar hacer justicia para con la tendencia greimasiana de la semiótica, que en algún momento propuso llamar *macrosemiótica* a los conjuntos significantes del mundo natural (comprendiendo tanto a los seres vivos como a los inanimados); ya veremos que con la artificialidad y las concepciones del *Cerebro Artificial* (nos ocuparemos de él en el capítulo 10) se podrá expandir esto a un Medio que abarque todo el universo.

De modo que nuestro pintor está en posesión de una mancha que él ha hecho, y que sabe que es un signo porque no puede ser otra cosa; si salió de él y si puede entrar en otro es un signo, por su cabeza no puede pasar otra cosa que no lo sea, pues bien sabe que el no-signo no existe, y si lo que llaman *realidad* estuviera constituida por no-signos, él jamás se enteraría. El mismo Ferdinand de Saussure ya nos había asegurado que si no existieran los signos, la realidad para nosotros sería una nebulosa. Las realidades son según cómo funcione nuestro cerebro. La realidad nuestra, dado que usamos tantos signos convencionales, es cognoscitivamente más amplia que la de los animales (no en todas las cosas, algunos nos aventajan en el olfato o en la vista) porque tenemos un cerebro muchísimo más desarrollado. Así y todo, nuestro pintor no se quiere hacer estos problemas metafísicos, él quiere expresar algo, enviar un mensaje, comunicar algo, lo cual quiere decir que prepara un mensaje para otro, pues por grande que sea la fruición con que lo esté haciendo, sabe que no tiene sentido hacerlo para sí mismo. No tiene sentido generar un

discurso solipsista. Si esa fuera su costumbre estaría enfermo, sería un autista. Además, no podría hacer nada porque su mensaje no evolucionaría, entraría en esa nebulosa de la que hemos hablado. Lo que sí, tiene que encontrar la forma de darle a su mensaje un alto contenido informativo; su mensaje debe tener mucha entropía. Allí es donde vemos que existe una cuestión de *actitud*, que donde primero se manifiesta es en el Cualisigno, y esa actitud mide el grado de creación y, por ende, la envergadura del creador.

La mancha roja que ha puesto en la tela nuestro pintor ya no es un significante solo, tiene un significado, por eso es un signo. Su significado no puede traducirse a otro lenguaje, pertenece exclusivamente al lenguaje pictórico, si bien es un signo que pertenece a un código más abarcador, que se llama *código icónico* y que es el que domina todas las artes plásticas y que tiene una inserción muy profunda en la arquitectura, donde se le suman códigos de esa disciplina específica. Nuestro pintor puede añadir otros signos que se irán combinando con el primero, hasta hacer un cuadro... ¿completo? No, no es ese el término. La obra está concluida cuando el pintor decide que ya ha confeccionado un mensaje, y en la pintura contemporánea, que utiliza tantos Cualisignos, no hay eso que llamábamos *idea preconcebida*, con lo cual no se sabe de antemano adónde se va a llegar. Por una sencilla razón: *la idea no existe. Solo existe el lenguaje, solo existen los signos que pasan por nuestra mente*. Lo que llamamos *idea* son signos que han constituido un determinado argumento, proposición, juicio o discurso que hemos hecho con el lenguaje, el hablado y escrito, o el lenguaje icónico. *Nosotros no pensamos, procesamos signos en un lenguaje u otro*. Entonces nos da lo mismo que lo haga-

mos sobre la tela o sobre esa pantalla de nuestra máquina cerebral que llamamos *imaginación*. El proceso no varía; varía el lugar. Y el tiempo y el espacio que se ocupa o el que vemos ya ocupado es el que sea suficiente como para que el cerebro procese esos signos y los plasme acompañado con una acción mecánica o corporal.

En la práctica de la pintura contemporánea se plantan algunos signos y se va dejando que desde ellos el lenguaje empiece a hablar por sí mismo. Esto que hasta antes de la semiótica parecía algo misterioso, ahora estamos en condiciones de explicarlo, incluso en esos trances en que las combinaciones de unos signos con otros van suscitando la generación de otros nuevos, hasta que el artista dice: “ya está, aquí es hasta donde debo llegar”. Aunque el artista además sabe que su obra, para que sea de verdadera calidad artística, debe ser una *obra abierta* a la libre interpretación del usuario, es decir, debe estar llena de *entropías a posteriori*[▷] que tendrán su origen causal en cada usuario, según cómo sus diferentes cerebros vayan estableciendo otras *semiosis* (procesos en los que se va a operar con signos, hacer sus combinaciones y llegar a nuevas combinaciones) que conducen a otras ideas.

- ▷ Representa la entropía remanente en un sistema luego de la ocurrencia de un suceso determinado. Es el grado de incertidumbre media *condicionado* por la ocurrencia de ese suceso. La entropía a posteriori está relacionada con la *probabilidad a posteriori*, que es la probabilidad de ocurrencia de un suceso determinado tras haberse constatado la ocurrencia de otro suceso anterior que lo condiciona porque de él depende.

Curiosa y misteriosamente, lo que acabamos de aclarar se convierte al mismo tiempo en lo que, justamente, la semiótica debe negar en forma rotunda: la existencia de lo que llamamos *interpretación*. En la medida en que todos los cerebros funcionan en forma diferente en alto grado, *nuestra única guía son los caprichos de los signos*; por eso, definitivamente, la interpretación no existe fuera de que sí constituye un signo de pura formalidad del que en nuestro discurrir corriente hasta el momento no podemos prescindir de él. Así se llega hasta el punto en que podemos invalidar la enfermiza postura de quien se sienta coronado por la virtud de ser juez de cualquier cosa.

Todos hablamos y escribimos y hacemos gestos (los sordomudos también tienen sus códigos propios, y los códigos que hacen las traducciones con los que no lo son) y con ello nos comunicamos mediante *mensajes*. Lo que llamamos *creación artística* es una característica de ciertos mensajes expresados con el código icónico, el código del lenguaje musical, etc., que se distingue por esa actitud que hemos mencionado. Esa actitud, principalmente, es el medio poderoso de *suministrar gran cantidad de información*, lo que equivale a decir, lisa y llanamente, gran cantidad de *novedad*.

Nuestro pintor con ese único signo, con esa mancha roja, podría ser un gran creador. ¿Por qué no? ¿Porque es muy poco lo puesto?... Tengamos en cuenta que los artistas contemporáneos no solo prescinden cada vez más de la temática que brinda la naturaleza o los acontecimientos del mundo, sino que en su afán de dejar hablar al lenguaje por sí mismo —lo que equivale a decir que hable el hombre, porque *nosotros los hombres somos lo que el lenguaje quiere que seamos*— han des-

cubierto que en estas cosas lo más importante, mejor dicho, lo primero que hay que hacer es *comenzar por la actitud frente al lenguaje*, con lo que se da oportunidad de que aparezca lo nuevo. Esa fue la actitud de los primeros informalistas, los que abandonaron decididamente lo figurativo y los que, como los madí, rechazaron de plano y airadamente lo figurativo y, con razón porque hoy, en un contraste planteado, se ve como muy forzada, muy impotente la intención de los neofigurativos. Y en cambio ahora se explica el motivo por la que los informalistas llegaron a actitudes extremas, como, por ejemplo, el caso de Barnett Newman, el de Robert Irwin, el de los *action-painters*, etc., que presentaron como obras acabadas telas pintadas con un color uniforme, sin ningún rasgo, o con solo un punto, o una raya, o la tela desnuda, o la tela u otro soporte intencionadamente desgarrados en algún lugar, o que se aplicaron con verdadera obsesión a desvincularse completamente de cuestiones tales como las de evocación, de asociación, de motivación tanto temáticas como psíquicas en los momentos de estar haciendo la obra, intentos de elusión que los llevaron al extremo de pintar con tanta rapidez que no se diera tiempo a que esas cosas actuaran, como fue el caso del automatista Georges Mathieu, quien llegó a hacerse tomar el tiempo y a batir récords públicamente durante la factura de sus obras, logrando de paso introducir otro aspecto del tiempo en la forma de ser expresado en la pintura. Y ellos fueron grandes de la pintura. ¿Por qué? *Por su actitud*.

En tren de valuar actitudes, sería también válido —no sé si alguien lo hizo ya, o sí lo sé, pero como no estoy en función de historiador prefiero no nombrarlo— mostrar un lugar donde no hay nada y decir “esta es mi gran obra de arte”,

aunque ciertamente esa postura encierra en sí la primera y la última causa de un tipo de actitud, pues todo proceso que de ello se derive o con ello culmine será una serie de etapas de un “arte dicho” —que posee en verdad algo del valor que Jenofonte le daba a la “ocurrencia”, para ponderar el arte, término que en algunos casos se aproxima mucho al de “novedad” y de allí a lo nuevo, que es ya un verdadero sello de la información, pero aquí ya casi es pura ocurrencia y con fuerte connotación de desopilante—, es decir, de rodear cualquier lugar o momento con decisignos de dudoso ingenio, hasta cuando pasados algunos segundos llegue el momento de retornar a la realidad no artística, la palpable en ese salón o en la calle o en cualquier otra parte de la ciudad o del campo, sin haber labrado pistas donde se hayan podido alojar novedades, excepto las propias de los cambios fisonómicos de un espacio de historia ineluctablemente —pese a esos cambios— repetitiva, recurrente y, por lo tanto, disvaliosa.

Todo mensaje artístico, cuando agotó su carga de información, pasa a constituir el mensaje permanente de la naturaleza —una vez que han sucedido, son cosas igualmente naturales la *Batalla de Waterloo*, un hombre que está orinando, la *Batalla de Samotracia*, las gaviotas en la playa o la *Estatua de la diosa Victoria*, e incluyendo también ciertas intituciones repetitivas y cansadoras como *naturaleza muerta*, por difícil que sea digerirlo para quien no piensa según la teoría de la información— y allí la axiología que cabe no es particularmente la del intelecto: un hermoso día primaveral es hermoso para todo ser humano de cualquier latitud (dejando de lado, claro está, que exista algún impedimento psicológico) y seguirá siéndolo pues su información natural solamente reco-

noce redundancia cuando por algún fenómeno extraño no se alternen algunos días diferentes que nos salven de lo cansador. Aunque hilando fino, también la naturaleza ante nuestros ojos va cambiando instante tras instante, con su variante de luz, como mínimo, pero con muchos más detalles si consideramos la apreciación de Heráclito de que por el río no corre siempre la misma agua. Es cierto, la teoría de la información no va a negar que de *El grito* de Edvard Munch emana todavía una carga de información interesante aunque no igual a la de cuando se lo ve por primera vez al cuadro; como también es cierto que es mayormente sugestión, producto de la excitación turística, y no información valiosa, la que reciben todas esas personas trajinadas, apretujadas, contenidas, sin buen auxilio lumínico por razones obvias, y distanciadas por el cordón de seguridad de la diminuta *Gioconda*, aunque la vean en el Museo del Louvre por primera vez en su vida en forma real y ya no por fotografía o film, o sea que aquí cabe hacer entrar en consideración el balance que se debe realizar entre la negentropía de la sugestión y la entropía de la obra. Entiéndase, por favor, que *la entropía es el valor cuantitativo de un mensaje* y, por lo tanto, *es el verdadero valor de una obra de arte*. Los hechos históricos ya no pueden tener más valor informativo que los que se les conoce, excepto aquellos sobre los que los historiadores siguen teniendo el gusto de decir mentiras y los convierten en un vicio interminable, que algunos escritores anacrónicos imitan, cuando en el presente todavía hacen novelas históricas, y también para los escritores (todos sin excepción) que ya no saben sobre qué hacer novelas pues en la actualidad, para la literatura, la vida se ha tornado altamente redundante, más manifiestamente por las

desgracias existenciales a las que nos tiene sometido el discurso del poder. Las obras de arte del pasado también han sufrido ese destino sígnico, no así el arte, la actitud del artista que hoy día sabe que el arte es un fenómeno de permanente transformación.

En la práctica el fenómeno inevitable de *naturalización de la obra de arte por agotamiento de la energía informacional* sucede a partir del momento en que se convierte en arte decorativo, referencia histórica u objeto numerario de un museo de arte o de una colección. Lo único que podrá salvar de esa fatalidad a una obra es lo que Robert Delaunay vaticinaba, que a la obra de arte no le queda otro destino que encaminarse hacia la monumentalidad con formas dinámicas y coloreadas *a la escala de un mundo nuevo*. Soy plenamente consciente de lo duro que puede ser para muchos aceptar que los códigos culturales atraviesan alguna vez un momento en que se convierten en códigos naturales, habiendo transferido previamente todo su vigor informacional a los códigos sémi-cos forjadores de códigos proairéticos[▷] que funcionarán en una realidad nueva y futura, en la que, con toda seguridad, tendrá muchísimo que ver la creación artística en el ciberespacio.

Hay instancias, entonces, en que la actitud del artista parece configurar las condiciones para que ciertos significados

- ▷ Abarcan todas las acciones y comportamientos desarrollados en los relatos; pero además el código proairético es dueño de las Funciones que estructuran roles, personajes, situaciones y circunstancias, desde el punto de vista del espacio y el tiempo, o sea, como algo mayormente descriptivo.

naturales den el salto hacia el estatuto del Cualisigno. A veces desconcierta la dirección que toman las actitudes de ciertos artistas como correlatos de la actitud del “arte dicho”, como los de las bastante experimentadas presentaciones de seres vivos, vegetales o animales, como partes de algunas obras de arte, especialmente de arte conceptual, en algunas instalaciones o en algunas de las llamadas *obras intervenidas* o en muestras de arte efímero, siempre que evidencien prometer la duración por largo tiempo de su energía informacional, no así en cambio las sustituciones de los espacios de canales de información propios de los medios de comunicación extra artísticos por mensajes que un pretendido artista quiera emitir en su lugar, puesto que ello una vez experimentado, como ya se ha hecho, se volverá harto redundante si se lo quiere seguir explotando. Aunque a las cosas más torpes en materia de actitud se las encuentra en esas como las de conservar en formol algún animal y exhibirlo como obra de arte, cuando eso es algo que debería estar destinado a un museo de ciencias naturales; o el querer asignarle valor artístico a una calavera de platino con diamantes engarzados, cuando su verdadero valor, mayormente pecuniario, se lo podría encontrar si se lo expone en la vidriera de una joyería muy importante▷.

▷ Quiero aclarar que aquí, con estas declaraciones que siguen, estoy excediendo el contexto correspondiente al momento en que escribí esta obra (verano 1993-1994), cosa que me permitió nada más que para enfatizar en esta oportunidad adecuada, que una obra de joyería, por bella que pueda ser, no puede nunca alcanzar el grado excelso de una obra de arte, como tampoco puede hacerlo una obra de *haute couture*, que perte-

También a veces se torna verdaderamente preocupante ese otro correlato, el de la actitud de cierto *transvanguardismo* en uso que apela a la dimensión de la fealdad, de lo hecho intencionalmente mal y feo, esperpéntico, energúmenamente facturado o infantilmente impostado (apelación al retroceso

nece al terreno de la moda, pero que ambas, por supuesto, en cuanto arte derivada, pueden tener cierta consideración artística por su impacto social, incluso fenomenal, como en el caso de los *jeans*, pero no constituyen mensajes del arte mismo sino de otro discurso sociológico. Voy a agregar otra aclaración al respecto. Esa actitud que critico ha buscado una excusa con el propósito de aparentar un hallarse innovando en el arte. Dicha excusa es el *viejo recurso* de la *descontextualización* con el que, en cambio, la semiótica ha sabido brindar muchas buenas ideas al arte conceptual, pero en estos casos ingenuos que hemos mencionado solo demuestran *falta de creatividad* y propagan el *idiotismo* en la atmósfera esnobista, pues es un modo que ni siquiera posee un mínimo grado de novedad. Sobre esta base, un auténtico artista del siglo XXI ya podría elevar su mirada hacia ese lugar llamado *ciberspacio* en el que, sí, próximamente encontrará alternancias de *realidades virtuales* y en donde la semiótica le podrá ofrecer una gama infinita de contextos oportunos, campos semánticos de interés inusitado, e incluso intertextos surgidos de una interactividad mucho más rica que la que hoy se está usando, y en el que, por lo tanto, podremos desprendernos de la agobiadora redundancia que nos aqueja. El malestar en la cultura también se refleja en el *aburrimiento* en el arte, que cada vez pierde más en elocuencia.

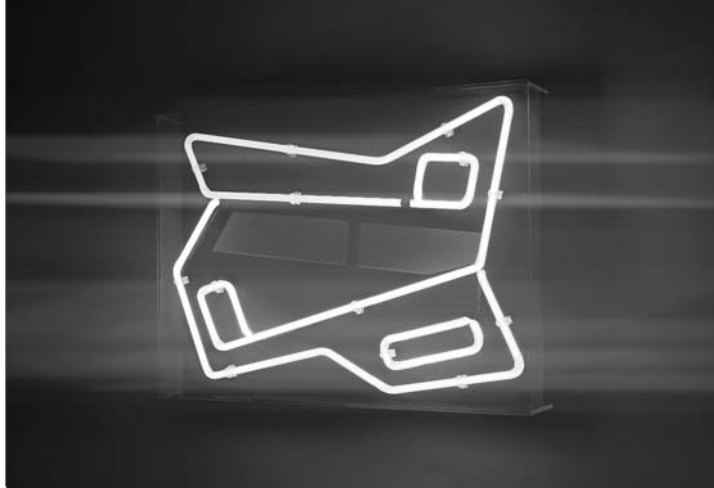
mental) o de falseado marginalismo o de inauténtica alienación o de remedo de improvisaciones de incultura artística, flagrantemente repugnantes, en fin, a obras deliberadamente desagradables ante las que no se puede polemizar el hecho de que existan espectadores que sean sus seguros destinatarios, aunque en esos casos el reconocimiento universal de su calidad pasa por tamices de muy difícil discernimiento pues, en primer lugar, pueden ser taras o débiles trastornos funcionales reconocidos formalmente —de los mismos artistas y espectadores que disfrutaban de lo desagradable— pero no atendidos debido a la gran expansión social de las preferencias por ellas y, en segundo lugar, son intentos que algunos ponen en práctica y que puede ser lícito pensar que puedan informacionalmente (su desorden lo permite) alcanzar un punto susceptible de ser tenido en cuenta por la Historia que respetará a sus epígonos; aunque es muy cierto que de la mayoría de sus cultores sus mensajes, una vez emitidos y logrado el registro de esa dimensión humana, lo que sucederá después, cuando entren en redundancia y pasen a ser parte del lenguaje natural, se perderán apagados por la belleza de una mariposa, una flor, un tigre, un picaflor o cualquier paisaje, cosa que no pasa hasta ahora con las obras de Miguel Ángel Buonarroti ni pasará con los *ready-made* que Marcel Duchamp logró imponer en el circuito de la cultura artística, aunque ya nadie querrá sensatamente pintar o esculpir como Miguel Ángel ni nadie querrá repetir la experiencia de Duchamp (el concepto de estética, que desde Alexander G. Baumgarten quedó separado del concepto de arte, ha ido sufriendo muchas transformaciones, la de la semiótica es la última y la más radical).

Muy a propósito de todo esto, y como sabía que el maestro Pérez Celis encara sus obras sin preconceptos y que además había intervenido en una de esas experiencias en las que un grupo muy heterogéneo de artistas hacía un trabajo en público, bajo la tensión de esas miradas, le pregunté qué valor le asignaba él a esa actitud dirigida a hacer mal las cosas, a lo que me respondió que en realidad, por lo menos en el caso de una experiencia pública como esa, era difícil saber si el pintor traía prefijado o no su concepto, y que en algunos casos puede tratarse de quienes realmente no saben pintar y, por lo tanto, no se puede esperar que pinten bien, aunque lo que verdaderamente me hizo conocer de esa experiencia es que su valor, exista o no el estético, está en lo que el artista “se juega” allí, pues dada la espontaneidad, el resultado puede no ser el anhelado por el artista que interviene, puede resultarle un mamarracho aun teniendo condiciones y, sobre todo, esta reflexión que me hizo: sacadas de ese contexto en que están siendo hechas, llevadas a otro lugar y en otro contexto en el que la mirada es más bien académica, lo más probable es que la mayor parte de esas obras pierdan el valor que la circunstancia moldeaba. De modo que gracias a la reflexión de Pérez Celis sabemos ahora que existe un factor más dentro de la actitud del artista: *lo que se juega en cada prueba*, porque precisamente Pérez Celis es un artista que “quiere pintar la energía”, con lo que quiere decir que anda detrás del descubrimiento, de lo que va a salir a la luz probando y probando, y, tal como lo hemos dicho, el Cualisigno responde al Medio y es el más elemental de los tres los signos que tienen la misma dependencia, vale decir, cualisigno, sinsigno y legisigno. Esto nos está confirmando el acierto de la intención de

pintar la energía, dado que materia y energía son, conforme al principio de equivalencia de Albert Einstein, una misma cosa en sus límites.

Hemos visto entonces la importancia que puede llegar a tener la actitud del artista. No obstante, con ello encontramos todavía otras cuestiones importantes: *cada una de esas actitudes se las debe tener por una sola vez, una primera vez, que es la que vale*. Si alguien la repite, *estará copiando*, y eso *no sirve de nada*. El valor de esas obras que hemos visto llegaban a estar cada vez más desprovistas de signos se halla, precisamente, en valorar extremadamente un nuevo signo que tiene que nacer. También encontramos en esa rebusca del nuevo lenguaje la importancia que tiene el Cualisigno. Cuando alguien consigue incorporar al lenguaje pictórico un nuevo material se convierte automáticamente en un *precursor*. Lo mismo sucede si encuentra una técnica nueva. Todas estas cosas, los hechos en sí determinantes de la función que tendrá el signo, están comprendidas dentro de la semiótica bajo los rótulos de *contextos* y de *circunstancias*, que por supuesto son muchísimo más abarcadores aún, y son fundamentales para el sentido.

Otras cosas todavía más gravitantes, más convincentes tal vez, o verdaderamente sorprendentes iremos viendo a medida que nos adentremos en las otras clases de signos. Con todo, no dejaremos de mencionar aquí, en el espacio del Cualisigno, cuáles han sido los aportes de actitud, de materiales y de técnicas que ha hecho al arte Kosice, uno de los más grandes artistas plásticos vivientes y, por ende, el más grande entre los argentinos de todos los tiempos, dichos que no dejaremos en lo puramente declaratorio, cosa que no sería



estructura luminica made en gas neon



sensato por otra parte, sino que precisamente con esta obra demostraremos hasta qué punto este artista es único.

En los recursos técnicos que sirven para promover la oportunidad del Cualisigno, y luego la de los otros signos que le seguirán, tenemos la célebre escultura articulada que Kosice intituló *Röyi* (1944), que brinda al espectador la oportunidad de contactarse con la materia —en este caso, orgánica, natural: madera— más allá de lo sensual, y posicionarla —no con muchas variantes pero sí con esa sensación de poder permitírsele, de lograrlo— con una libertad todavía reducida —no creo que se haya permitido voltearla ni menos romperla (actitud de *feedback* o, tal vez mejor, solo de *respuesta*, que otra grande de la plástica argentina, Marta Minujín, sí ha estimulado en algunos de sus importantísimos *happenings*)—, reconociendo, pues se hace un deber, que en cuanto a dotación de movimiento real a una escultura, o sea, como tentativa de arte cinético ya se habían dado con Alexander Calder, Jean Tinguely y Marcel Duchamp. Luego está la utilización de los tubos luminosos de *neón*, donde fue el verdadero precursor, que hoy se halla muy difundida aunque más como arte derivada. No exclusivo de Kosice pero sí fruto de todo el grupo Madí está la *liberación respecto de la ortogonalidad* del marco, el marco recortado y las telas combadas que después aprovechan norteamericanos como, por ejemplo, Frank Stella, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, que hicieron *shaped canvas*.

En cuanto a los materiales: está el *agua*, por supuesto, una de las cosas más grandiosas de Kosice, aunque de esto no hablaremos aquí sino que le dedicaremos un capítulo especial (el número 6) para detenernos en ella; está el *plexiglás*, y aquí sí podemos decir que a Kosice se lo ubica entre los precurso-

res, junto con Naum Gabo y László Moholy-Nagy; y debemos pensar que para ellos tiene que haber sido una decisión dura y riesgosa su utilización aunque la hayan iniciado con entusiasmo, a lo mejor sin notarlo, pues cuando estos materiales plásticos surgieron nacían con toda la carga de la finalidad y el utilitarismo que debían tener, se trataba de materia orgánica sintética, de laboratorio, no natural como la madera o el metal, destinados para diversos usos técnicos o industriales, materiales que se veían bien para cosas como los envases, por ejemplo, pero que resultaban muy prosaicos para una propuesta artística. Cómo habrán cambiado los tiempos que hoy ya no solo se usa el plástico en las obras de arte sino, además, los envases mismos y otros objetos de ese material, e incluso también si se los encuentra destrozados y sucios en algún basural, sobre todo en la dimensión *Kitsch* del arte, o cuando se busca belleza con su quemado o su destrozo, como lo hizo con gran éxito Alberto Burri.

En fin, a nuestro pintor, al de la mancha roja, no al Kosice que motiva esta obra, lo dejamos ahora con su Cualisigno y sin que sepa si esto le basta para decir que ya ha hecho una obra de arte; necesita conocer algo más del contexto cultural, enterarse de si no hay alguien que le ganó de mano. El color rojo no es novedad; la espátula, la tela, la pintura al óleo ya hace mucho que fueron inventadas. De todos modos, su actitud puede decidir que eso sólo sea un mensaje, porque lo es, puede lucirlo en su casa con el título de *Mensaje con un solo signo*. Allí meterá la pata, primero por ponerle nombre, segundo por creer que ese signo está solo, y tercero por deformar con ese nombre la propia circunstancia que podría haberle sido favorable. Digamos, tratando de explicar esto, que

si por casualidad el almacenero de la vuelta de mi casa, que sabe que me gusta la pintura, me trae un día una tela pelada y sin marco, y me la obsequia, lo que voy a pensar inmediatamente es que lo que él quiere es que yo pinte algo sobre ella, pero si me dice que es una obra de arte voy a pensar que el pobre se ha vuelto loco. Tal cosa es lo que determina una circunstancia. Si, en cambio, hubiera alguna vez recibido esa misma tela desde los Estados Unidos, firmada por alguno de esos grandes de la pintura que hemos mencionado por sus audacias, dado lo impresionante de la circunstancia, lo primero que hubiera hecho es colgarlo en algún lugar de casa y entrar a analizar y romperme la cabeza hasta encontrarle el significado, que debe tenerlo aunque sea una tela pelada; tal vez la cosa podría estar en el tamaño o en la calidad de la tela o en el lugar escogido por el pintor para depositar su firma. Finalmente, si no hubiera encontrado nada nuevo, como sé que la tela desnuda por la tela desnuda misma ya ha sido presentada una vez para siempre, por más que esté firmada por un célebre igual le voy a dar otro destino. Tampoco la voy a guardar como recuerdo si es el caso de que el autor le ponga como título *Obra para mi amigo G. M.*, porque sin mi consentimiento no puede adquirir la condición de *aserto metasemiótico*[▷] y se convierte así en un mensaje trunco. Ahora bien, si él la hubiese titulado *La tela sobre la que no me atreví*

▷ Recordemos primero las definiciones que dio Eco, en su *Tratado de semiótica general*, de *aserto factual*: «juicio que predica de un contenido determinado marcas semánticas que no le haya atribuido previamente el código», y de *aserto semiótico*: «juicio que predica de un contenido determinado las marcas

a *pintar*, ese aserto metasemiótico (porque otra cosa no es nunca un título para una obra de arte, incluido el caso en que coincida con el significado del cuadro, y excluido el caso de cuando responde a un determinado tipo de nomenclador clasificatorio) habría determinado que yo le asignara un determinado valor, y que, inmediatamente, hubiera tratado de ponerme en contacto telefónico con su autor para empezar a enriquecer el contexto por el que esa circunstancia habría conseguido despertar en mí semejante interés; fundamentalmente, hubiera tratado de informarme sobre todo lo que no quiso volcar sobre la tela, y las motivaciones que lo llevaron a esa determinación, aunque reconozco que esto ya va perteneciendo a una semiosis extrapictórica, que por serlo así no deja de ser importantísima. De hecho, que el título de *Aerolito* que Kosice puso a una de sus obras —bellísima— fue una *gaffe* horrible (por lo demás, un lugar bastante común en la mayoría de los artistas) que analizaremos mejor, con otros elementos de juicio, cuando llegue el momento.

No obstante, en forma general, podemos decir que el enorme valor que tiene la condición de un artista cuando logra hacer institución de código para su obra generalizada y extendida socialmente, resulta ser un despropósito, en cuanto a elección, como recurso explicativo del significado de una de-

semánticas que ya le ha atribuido un código preestablecido» (ambas en la página 238 de la edición de Lumen, Barcelona, 1991). El aserto metasemiótico es aquella afirmación *performativa* (en la que, a través de su expresión, se realiza una acción) que tiene el poder de convertir un aserto factual en aserto semiótico.

terminada obra, ponerle un título; para dar un ejemplo, *Gato arriba de la mesa*, titulando así a un cuadro que representa justamente a un gato arriba de una mesa, simplemente porque *una obra de arte tiene que hablar por sí misma*. Todo esto que digo recién ha empezado a tomar valor a partir de la aparición en 1976 del *Tratado de semiótica general* de Umberto Eco; por lo tanto, no se puede juzgar con esa misma vara los títulos de obras anteriores a esa data.



LA MISIÓN EXPLORADORA DE LOS SINSIGNOS

Una vez plantado en un lugar el cualisigno es casi seguro que el próximo signo que se le incorpore sea un *Sinsigno*, es decir un signo que trata de darle una primera orientación al cualisigno, porque según cómo se presente irá tendiendo a convertirse en la *forma sintética* de algún objeto (no sé si sería bueno ya empezar a hablar del Objeto), si es que le ha llegado el momento de actuar, porque a lo mejor todavía las primeras pinceladas o espátulazos no hacen más que servir de elementos cualisignicos que se yuxtaponen para ampliar el campo del cualisigno. Un cambio de color no se hace Sinsigno porque sí (aunque momentáneamente pueda serlo para el pintor mientras trabaja, por razones puramente inherentes a las condiciones psíquicas de la tarea), se hace Sinsigno cuando ya con su presencia determina una forma sintética que supera al universo cromático u otros. El pintor Mark Rothko, por ejemplo, se explayaba un buen rato con el cualisigno en una determinada superficie, y recién cuando creía necesario dar el salto a la otra superficie que será de otro color, generalmente, en primera intención, cercano del espectro, liberaba la carga de Sinsignos que actúan en el sentido de formar los contornos o límites difusos, mixtos, suaves, neutralizados, que fusionan ambas superficies. Esos Sinsignos ya

dejan definidas figuras sintéticas a las que después otros signos de otras clases, más constituyentes del conjunto final, le darán posibilidades de expresión de algo mayor en cuanto a concurrencia de signos; me expreso así porque no hay que olvidar que la información puede estar contenida tanto en un signo como en la combinación de muchos. Tampoco hay que olvidar que todo discurso se va formando por la combinación de signos (en rigor habría que hablar de *sumatoria de mensajes*) y que cuando dos o más signos se combinan constituyen un nuevo signo que apaga u oculta a los signos parciales que lo constituyeron, aunque no los liquidan. Por supuesto que todo depende de la mirada que uno eche. Si después de una combinación de muchos signos con un resultado representativo dado, uno quiere volver la mirada para atrás, rebobinar como ahora acostumbramos a decir, volveremos a pasar por aquellos signos anteriores y constituyentes. En forma más gruesa podemos decir que es lo mismo que cuando después de contemplar un cuadro entero nos ponemos a observar fragmentos de ese cuadro, incluso podemos llegar a los más pequeños detalles. Hacemos con ello *saltos de significación* que en realidad poco tienen que ver con el tiempo y el espacio, simplemente lo que hacemos es recorrer las estructuras de un lado a otro.

Bueno, pero lo que nos interesa ahora es la labor de esos Sinsignos, que Peirce los denominó así para que su denotación primordial sea la del “sentido” (sin = por única vez), eso, y así entre paréntesis, es como lo escribió él. No me atrevo a decir que cuando ellos empiezan a tomar parte comienza lo más apasionante de la obra, pero sí puedo decir que son decisivos, que marcan la vivencia del mensaje, aunque todavía

están lejos de contener toda la información que finalmente se ha de transmitir, y aunque, también cierto, si quisieran podrían hacerlo, puesto que eso depende solo de la decisión del artista, lo que no es nada fácil, porque aquí es cuando se viven los momentos de mayor confusión. Basta pensar en que cuando las primeras formas aparecen comienza una de las cosas más confusas en la pintura contemporánea: el artista (y más tarde, por supuesto el receptor) comienza a sentir algo de lo que no sabe a qué fenómeno responde; puede darse cuenta de que está haciendo asociaciones con determinados objetos, físicos o psíquicos, puede también, obviamente, tenerlos determinados de antemano, aunque en este caso difícilmente se trataría de un autor contemporáneo o que se precie de tal, porque en esas condiciones no estaría dejando hablar al lenguaje artístico por sí mismo o, por lo menos, con gran libertad, sino que estaría basándose fundamentalmente en un modelo conocido al que quiere reproducir, y esa no es para nada la actitud del artista actual. Sobreviene entonces en esos momentos una enormidad de posibilidades, aunque estas ya están condicionadas por los primeros trazos (en la teoría de la información a esto se lo llama *probabilidades condicionales*).

Si el lector tiene un poco de paciencia, me permitiré ofrecerle una especie de reseña de ese mundo de cosas que pasan por la mente del artista en esos momentos decisivos que, si se los mira bien, son los determinantes de los estilos, de las escuelas, de las inagotables situaciones críticas por las cuales unos toman parte por una creencia estética y otros por otras. Es extraño, en verdad, que ellas se presenten así, porque en realidad estos signos no son suficientes para definir el men-

saje final; es más, tanto un Sinsigno como un cualisigno o como un legisigno, de los que luego conoceremos, no pueden actuar determinados en sí mismos, sino que tendrán que ser completados para su identificación exhaustiva con otras clases de signos que ya no están relacionados con la materia, con el Medio, sino con el Objeto y el Interpretante, que a su vez son las partes constitutivas de todo signo (véase el cuadro al final del capítulo 1), conocidas a veces en su conjunto con la denominación de *Triplete MOI* o también *Relación Triádica* (Signo = $R[M, O, I]$), que deben ser tenidas en cuenta cuando se hace un análisis completo del signo. Aclaro esto anticipadamente para que el lector no se deje llevar por sus inclinaciones ante el bosquejo que le voy a presentar, sino que trate de reconocer en cada uno de los diferentes casos que expondremos, y que no agotarán el repertorio, como se comprenderá, la actitud de cada tipo de artista frente al acto de creación, su enfrentamiento con el lenguaje de las bellas artes, su conciencia o no de que lo que tiene frente a sí no es su propia persona sino *la esencia misma de lo que la define y la modifica*. Con ello podremos explicar después dos cosas de nuestro objetivo principal que es conocer a fondo la obra de Kosice: i) cuáles eran los discursos sobre el arte que circulaban en el momento en que nace el movimiento Madí; y ii) cuál fue la posición madí, que Kosice mantiene hasta el día de hoy inmovible, con el consiguiente privilegio de que ahora bajo la lupa de la semiótica —que no intervenía en aquel entonces— se la vuelve a reconocer como la expresión más acabada y más lúcida de la vanguardia del presente.

A nuestro pintor, el de la mancha roja, lo habíamos dejado solo, pero en ese interín él no se mantuvo inactivo contem-

plando su único signo sino que, por el contrario, fue agregando unos cuantos signos más, un puñado de pinceladas y espatulazos, y algunas un poco torpes extensiones de las marcas con sus propios dedos como herramienta. No descartamos que él, ubicado como está, de lleno, en la tendencia contemporánea, hubiera podido superponer capas de material, utilizar elementos de *collage*, materias extrañas, *assemblage*, buscar relieves, salirse del plano con diversos recursos, hacer cuadros-objeto, confundirse ya con el terreno de la escultura, etc., sin que nada de esto comprometiera lo que pretendemos decir. Sin embargo, de algo sí él está plenamente consciente: no quiere ser un pintor convencional, no quiere que se lo vea del pasado, él es un pintor actual, contemporáneo e informalista. Incluso, siendo él un gran dibujante, digamos que con los lápices, las carbonillas, la tinta, los crayones o cualquier otro elemento es capaz de hacer dibujos de la mayor perfección, superiores incluso a los de Leonardo da Vinci, Dominique Ingres o Paul Klee, y con recursos técnicos actuales que aquellos todavía no poseían; y como le consta que si se rinde a la tentación de mostrar nada más que su extraordinaria habilidad en ejecuciones de esos tipos indefectiblemente caería en alguna temática trillada, que ningún intimismo, emoción, expresión espiritual, misterio, naturalismo, expresionismo, realismo, hiperrealismo, etc., podrían ya reflotar desde el estanque de lo convencionalizado, cuando lo que él persigue con vehemencia es informar, es decir, presentar algo nuevo, un mensaje verdaderamente original, nada de aquello que ya está comprendido en el ritual de la decoración ambiental, cosa nada desechable, por cierto, importantísima para la información de primera instancia, la de las *estilizaciones*

de las ideas que los grandes artistas engendraron, o, en otro orden, la que precisan los aprendices y los educandos en general. Pero, en particular, en este acto de crear, sabiéndose no figurativo, y no solo eso, sino deseando además con toda el alma no tener que mantener referencias con cosas concretas —que a veces se lo llama *no sujeción al objeto prefijado*—, nuestro pintor se halla íntimamente compenetrado de una actitud proclive a *desnaturalizar* en el acto mismo en el que la vea aparecer a la más mínima “apariencia” en lo que esté produciendo en cada momento con cualquier cosita, para no decir cosa, que sería de mayor tamaño, que la realidad circundante ya haya hecho alguna vez o que se sabe que sepa hacerla. Está francamente en actitud de *descubrimiento*.

Así y todo, nuestro artista, al igual que cualquier otro artista sin excepción, se encontrará en determinados instantes frente a diversos tipos de disyuntivas. A cada forma que vaya apareciendo mientras su obra progresa la irá asociando de algún modo con algo que está fuera de la obra, aun cuando no esté representando en forma directa al Objeto (o sea, tomando al mejor estilo académico los motivos de un modelo que tiene frente a sí) ni incluso cuando no esté memorizando al Objeto ni sus relaciones, con intenciones claras o vagas, ni esté tratando de revivenciarlo ni siquiera solo anímicamente, e incluso, cuando se vea en la necesidad de apelar al recurso más desesperado para eludir todos esos inconvenientes o vallas para una actitud no figurativa, es decir, que apele al *dripping*, al *all-over*, a la *action painting*, a la regadera de lata perforada, al soplete neumático, el hisopo o incluso aunque hubiese usado manguera con chorros de pinturas, en fin, hasta incluyendo el caso de la actitud extrema de convertir el

cuadro en un acontecimiento radical, como cuando el propio pintor se tira sobre su obra y revolcándose se constituye en instrumento mismo, y sin olvidar que se llega a dar el caso, que sin tener nada de extremo resulta sumamente curioso, de que el artista con su actitud traspasa el umbral de su propio rol, de su propia función, a veces incorporando el rol de fabricante en sentido lato, como, por ejemplo, cuando se provee de una pequeña pila holandesa y fabrica su propio papel para trabajar, y no solo eso, utiliza como materia la pulpa de celulosa, vale decir, el papel en una etapa de su elaboración o un protopapel, algo más avanzado en su proceso que la pasta pero menos que el papel satinado, y en esas pulpas, gruesas, medias o finas, no solo busca la posible textura sino que vuelca junto con los pigmentos que las tiñen otras materias extra que le cambian los aspectos con la última expectativa de obtener resultados estéticos dentro de lo aleatorio, algo en definitiva parecido a lo que se da, en menor grado de industria, en el caso de los ceramistas y en el de los grabadistas; o sea, resumiendo, por más que se recurra al más descarnado de los automatismos creativos o a los más ajenos y extraños procedimientos, en los intervalos entre carga y descarga del material, y entre las fluctuaciones de impulsos direccionantes, por inconsciente o disperso que él crea que lo haya hecho, *su cerebro siempre lo habrá guiado según esquemas que responden a algo que está fuera de la obra*, y no habrá logrado esa pretendida estética de la espontaneidad ni lo suyo habrá resultado un psicograma.

Es más, ni con el caso del tachismo o del *frottage* a lo Max Ernst se logra eludir el problema de las *asociaciones*. ¿Por qué? Pues, sencillamente, porque el desiderátum en definitiva

lo tendrá algún tipo de interpretación. Infelizmente, casi siempre se cae en el gravísimo error de creer que el mensaje que ha nacido desde cualquiera de esas actitudes se puede explicar mediante otro lenguaje como el oral y escrito, no advirtiéndose que *el lenguaje icónico se expresa por sí mismo*, y que lo único que tiene en común con los otros lenguajes es que trabaja con signos y que, por lo tanto, entra de lleno en el terreno de la semiótica.

Por todas las razones apuntadas, ahora preferimos que nuestro pintor esté muy imbuido del pensamiento de aquellos otros pintores que siempre estuvieron seguros de que lo suyo nunca deja de tratarse de un lenguaje y, consecuentemente con ello, prosiguen expresándose con ese lenguaje... ¿pensando acaso solo con ese lenguaje? ¡Sí, claro que sí; con una sola diferencia que siempre lo remitirá al mismo punto de partida: *no existe el pensamiento puro, solo existen los signos y las operaciones que hacemos con ellos!* Allí está la clave de todo, y por eso trataremos de seguir a nuestro pintor que nos está preparando un mensaje en lenguaje pictórico, y como su mensaje es artístico utilizará recursos retóricos como los de cualquier otro mensaje, y utilizará metáforas —que para la semiótica ya no son simplemente figuras retóricas sino un complicado e importantísimo mecanismo cerebral para saltar del *sintagma* horizontal al *paradigma* vertical en los *Campos Semánticos Vectoriales*[▷]— aunque no solamente porque en el fondo quiera hacer *peinture-poésie*, sino porque la metáfora es

▷ La existencia de los Campos Semánticos Vectoriales fue entrevista por García Mayoraz, quien, habiéndolos aplicado en sus investigaciones semióticas, los mencionó en su libro *Entropía/*

un recurso tan imprescindible para el discurso de la plástica como lo es para el discurso del lenguaje hablado y escrito, y tanto para una poesía como para toda prosa. Desde ya que podemos ver en esto un vacío existente en el arte: sería importantísimo que el espectador participara de estos momentos de creación y no, como hasta ahora, llegue a intervenir solo cuando la obra esté consumada. ¿Es esto posible?... Por lo menos Kosice ha encontrado algunas vías de acceso, ya lo veremos.

Por el momento dejamos bien remarcado que el hecho de que no exista el pensamiento puro es algo crucial. A partir de allí podemos ver lo tonta que ha sido la pretensión de definir en algún aspecto el arte nuevo como *abstracto* porque la intención del artista parecía ser la de tratar de objetivar su propia subjetividad, creyendo que existe, como se ha llegado a decir (dentro del aparato teórico kleeniano), un “entremundo” entre lo real y lo abstracto. Esa subjetividad no existe porque no existe nada que sea verdaderamente abstracto, excepto en lo formal. Un doble soporte significativo, como lo es en el caso de los símbolos matemáticos, los números, los símbolos psicológicos, los signos musicales, etc., no quiere decir que se haya dado un salto de significancia desde la cosa a lo racional, vicio pitagórico que recién ahora puede aclarar

Lenguajes publicado por Editorial Hachette en 1989. A posteriori, al verlos a su manera confirmados en los trabajos de simulación en circuitos neuromorfos realizados por Geoffrey E. Hinton, David C. Plaut y Tim Shallice (cuya comunicación conjunta emitieron en 1993), los plasmó en su libro *Semiótica y cerebro* de 1998. (Nota del editor).



SPAT 7 8 a2uec7e y Le2s



la semiótica, ni menos que la verdad es lo que a cada individuo le parece es verdadero, error este consecuente de presuponer que los contenidos del pensar son únicamente las formas lógicas, cuando, precisamente, esas formas lógicas son solamente partes constitutivas de un signo, y atendidas con mayor dedicación por el *Interpretante*, que es otra parte del signo, y ni que hablar del problema de la verdad, que de acuerdo al principio de la entropía no la podemos poseer. Debemos reconocer, entonces, que fue mal llamado *arte abstracto*. Y desde otro aspecto, en ese esfuerzo de aquellos artistas que intensifican la búsqueda de la expresión por la expresión misma, se advierte que pierden de vista el hecho de que *no son ellos mismos, los artistas, los que quieren expresarse, sino que son los signos los que borbotan en la mente tratando de hacer su propio discurso*. Por eso han sido tan imprecisos como innecesarios los nombres que han llevado todas las escuelas y las tendencias artísticas. No existe un objetivo disperso, *existe solamente el objetivo de informar artísticamente*, y tampoco existen diferentes clases de información, la información es una sola y única, no está diversificada, varía solo en cantidad, en mayor o menor entropía.

Mientras tanto, aunque más no sea ficticiamente, sigamos disfrutando del privilegio de ver a nuestro pintor enfrentándose con los problemas de su creación. Él, como también nosotros si estuviéramos en su caso, se va a encontrar ineluctablemente en cada paso con que algún tipo de asociación va a tratar de ejercer influencia sobre él, y lo someterá a la tentación de creer que su función es evocar alguna cosa en un momento y otra en otro momento. Es así que se le presentarán decenas, centenas o millares de insinuaciones gráficas

que le hablarán de flujos, de rocas, de formas zoomórficas, fitomórficas, magmas volcánicos, estratificaciones, grietas, hoyos, cavernas, nubes, fantasmas, ilusiones táctiles, ilusiones ópticas, llanuras, bosques, rostros, etc., en la medida en que él proceda a hacer hendiduras, agrietamientos, explayamientos, variaciones de empaste, desgarros, proyecciones, pulsaciones, rasgaduras, inclusiones, arrancamientos, agrupaciones, separaciones, constructos, empujes, grafismos, movimientos tectónicos, improntas, fisuras, *grattages*, sombreados, espesores, uniformidades, planos recortados, curvas, ángulos, barras, manchas, burbujas, prismaticidades, escorzos involuntarios, sombreados sugerentes, etc. Pero todo esto, como lo hemos dicho, le va a suceder aunque no lo haya tenido como objetivo a priori ni lo vaya asumiendo como objetivo a posteriori. ¿Sí a fortiori?... Lo que pasa es que no terminamos de reconocer que *el lenguaje*, en este pintor y en esta circunstancia, *está hablando por sí mismo a través de él*, con lo que está “constituyendo” al pintor y nos está constituyendo a nosotros, desde el momento en que somos —y esto es de la mayor importancia— *sujetos cognoscentes*, es decir, que *solo nos alimentamos de información*. En cuyo caso, no tiene ninguna importancia todavía —o mientras estemos pasando por los Sinsignos— qué recortes mentales tocó el lenguaje artístico en cada momento en la mente de nuestro pintor: él se limita a producir el mensaje.

Por lo tanto, la situación del Sinsigno en este caso, nuestro pasaje por él —porque no es este el caso de una obra que solo quedará en Sinsignos, como válidamente podría serla—, no es la de un signo que quiere terminar de significar aquí, sino la de un signo que explora diversos campos semánticos

de encuentros con otros signos, y que asume la responsabilidad que le cabe en este momento, cuando se ha establecido finalmente una relación de *Secundidad* inmediata y subsecuente a la aparición de uno o más cualisignos. Esa Secundidad es la que determina el modo de ser de cada uno de estos signos que nuestro pintor ya ha puesto en relación con un segundo signo o una segunda cosa. Y precisamente eso es lo que estamos viendo acontecer con esas asociaciones que necesariamente el artista y nosotros, los espectadores, estamos impulsados a reconocer y a decidir si las aceptamos como válidas o no. La decisión, por supuesto, la tomará el propio artista, aunque si estuviéramos realmente presentes en su taller él podría aceptar alguna sugerencia nuestra, o incluso nos dejaría meter un poquito la mano en la tarea, conformando así una especie de trabajo en equipo. Eso también sería válido y equivaldría a cualquiera de los accidentes que colaboran en la espontaneidad.

Tal como lo hemos visto en la actitud de nuestro pintor, tanto cuando se las tuvo que ver con el cualisigno como ahora que se debate con el Sinsigno, su conciencia plena de verse inserto en un movimiento artístico contemporáneo puso en evidencia el rechazo total de la realidad como factótum del hecho artístico, con lo que resultaría bien ilustrada la tendencia madí del punto “i) No reflejar a la naturaleza” y del “v) Una nueva realidad artística”, de la síntesis del capítulo 1. Y esto es así porque en todo momento nuestro artista mantiene su férrea voluntad de no volver a mostrar lo que la naturaleza ya haya mostrado con su propio lenguaje, y como de todos modos lo que él hace es algo real, no ficticio, es obvio que si por un lado se ha superado a la naturaleza, por el otro,

se ha metido en un mundo que no es el propio de su persona sino de otra naturaleza, de otra realidad que se corresponde con aquella que hace todo intento por expresarse con ese otro lenguaje que es el artístico. Son muchas cosas de entre las que hemos visto en la operatoria de los signos las que niegan a la persona, mientras que al mismo tiempo pasan a través de ella bajo forma de signos y lo reconstituyen al hombre, lo cual no es en sí una reformulación metafísica, puesto que no se está preguntando por el ser, sino una formación, mejor dicho, un *crecimiento* del ser según una actividad cognoscitiva que le deniega la pregunta, al tiempo que lo hace vivenciar una nueva existencia según los designios de una transformación que lleva adelante el propio arte, por cuanto es este el que está informando sobre la nueva realidad que el hombre, según su arbitrio, aceptará o no. Obsérvese en ello la inmensa carga de sentido que nos traen o que nos han hecho encontrar los Sinsignos, y la prueba total de que *el arte es conocimiento*.

Sin embargo, como hemos dicho que estos tres primeros signos —cualisignos, sinsignos y legisignos— solo tienen razón de ser en función de la Materia, no podemos decir que ya hemos aclarado todo. En primer lugar, la ubicación del artista y también la del usuario de la obra, quien al tratar con estos signos debe forzosamente estar en el mismo plano material que los designa. Estamos todavía lejos del momento en que la mente del artista, o la del usuario, pueda proceder liberada de la materia y realice una factura predominantemente mental o espiritual. No obstante, lo mental de esta primera etapa está asegurado porque, de cualquier modo, se trata de una operación con Sinsignos, y todo signo sin excep-

ción posee una parte constitutiva que es ese famoso Interpretante. De manera tal que, en los instantes previos a la constitución de cualquier signo convencional, o sea, según un código perfectamente dominado y consensuado por los hombres, aparecen estos signos naturales y cuasi-naturales que responden a un *type* (un *tipo* del cual se derivan diferentes *especímenes*) en su forma de reproducirse o, como luego veremos que pasa con los legisignos, estos confunden *type* y *token* (el *especímen* derivado de algún *tipo*) en su repetición, sin abandonar en ningún momento su proximidad con la materia, con la naturaleza.

Tal vez, ahora sí sea posible poder hacer alusión a la cuestión instintiva del hombre. Es bastante cierto que en esta etapa el artista saca mucho de ese mundo instintivo que también lleva adentro y que, tal como hemos oportunamente aclarado la diferencia, se trataría de los signos más cercanos a los signos naturales, es decir aquellos signos del *micronivel de procesos fisiológicos y neuronales*, con algo de intervención de los otros signos del *macronivel de procesos mentales* —o sea, de signos ya totalmente convencionales—. Y, justamente, cuando los madí sacaban a la luz sus teorías, los discursos sobre el arte que circulaban en ese entonces no podían hacer clara esa distinción semiótica, y algunos pugnaban por seguir haciendo producciones surrealistas, convencidos de las cosas inconscientes que sacaban a la superficie, y otros insistían e insisten hoy en producciones expresionistas, casi del más puro cuño germano, sin dilucidar por causa de su visión ectópica (fuera del propio lugar) que la verdad en ese sentido la tenían los madí —citados en el punto “iv) Un arte presentativo y no un arte representativo”, de nuestra síntesis inicial—

sobre la que solo podremos extendernos cuando hayamos hablado de las otras clases de signos.



LAS ESTRUCTURAS YA CONSUMADAS EN LOS LEGISIGNOS

Hemos visto cómo los cualisignos se caracterizan por su cualidad cenopitagórica de Primeridad y los sinsignos por su cualidad cenopitagórica de Secundidad. Ahora veremos cómo la cualidad cenopitagórica de *Terceridad* viene a caracterizar a la tercera clase de signos según el Medio: los *Legisignos*. Estas cualidades cenopitagóricas, no obstante, no son exclusivas de estos tres signos sino que, como veremos más adelante, también ayudan, según cómo se van dando las cosas en cada momento, a caracterizar a todas las otras clases de signos. En la Terceridad un primer signo debe su modo de ser a la relación que existe entre un segundo y un tercer signo entre sí. El Legisigno posee esa Terceridad que muy raramente poseen los cualisignos y los sinsignos, pero la forma más simple de reconocerlos es bajo forma de una *ley*; un Legisigno es una ley que se constituye en signo, siendo que toda ley también es signo, solo que aquí se descubre primero la instancia de su aplicación, que asume, por encima de los sinsignos que lo preceden, su significación gracias a la condición de *replicación*. Son como una serie de especímenes (*token*) que al repetir de alguna manera su ordenamiento adquieren una nueva significancia que ya es de tipo (*type*). Por eso, para que se comprenda esto, es que insistimos tanto en la cuestión de la

combinación de los signos que se transforman los de una clase en los de otra, constantemente, en nuestro pensamiento, sin que por ello desaparezcan en una visión retrospectiva, como esa que se hace imprescindible en el momento en que se realiza la lectura que deviene en gozo estético, el momento en que el usuario comienza a establecer una comunicación con la obra, en que comienza su diálogo con ella. Y esto no es nada que deba complicarnos la vida; simplemente, cuando vemos que algunos signos presentes se comportan como siguiendo una ley es casi seguro que se trata de un Legisigno, y si nos parece que es algo más que eso, no debemos sorprendernos para nada porque un signo no se identifica solamente por su relación con el Medio sino por la forma tricotómica que abarca, además, sus relaciones con el Objeto y con el Interpretante, como también ya lo hemos dicho y no dejaremos de repetirlo cada vez que se nos dé la oportunidad, porque es fundamental.

Por cierto que esta *repetición* que se detecta en los Legisignos no equivale a la redundancia, aun cuando en algunos casos lleguen a confundirse con ella. La redundancia neta —que en cierta proporción es absolutamente necesaria para el fenómeno de la comunicación— no reporta en sí nada de información; en cambio, muchos Legisignos pueden llegar a tener la virtud de sostener cierto régimen de información sobre las formaciones de estructuras y sus significados posicionales, por cuanto son otros signos, los indiciales, los que mostrarán las formas que cubren a las estructuras, cuando el trabajo del artista prosigue su generación, o dicho de otro modo, cuando la obra no se detiene, puesto que, con respecto al Medio, ya no se lograría alcanzar algo más que lo legisig-

nico. Siempre, claro está, en tanto y en cuanto estemos hablando de una obra no figurativa, de una obra que no retrata a la naturaleza, de lo contrario, como sucede con toda obra figurativa, la estructura ya viene incorporada a la figura y solamente su autor la habrá querido destacar si no se resistió a la tentación de hacer un bosquejo previo, que seguramente pasará desapercibido para el espectador.

En el caso de Kosice, donde más se ponen en evidencia los Legisgnos es en sus obras *hidrocinéticas*. Tengamos presente, antes de todo, que este artista es el único que encontró una vez para siempre un *continuum* virgen para el arte▷ y, por lo tanto, fue Kosice quien, por primera vez, graduó en ese sentido artístico ese *continuum del agua*, dando origen, como era de esperar, a una estructura y, por consiguiente, a un lenguaje, abriendo así una infinidad de posibilidades. A este aspecto de su obra, dada su inmensa importancia, y como ya lo hemos dicho, le dedicaremos un capítulo especial (el 6). No obstante, aquí trataremos de identificar a los Legisgnos, los casos en que se presentan y los motivos especiales por los cuales, en el manejo del agua, nunca pueden dejar de estar presentes en alguna parte. Las propias palabras de Kosice pueden servir para iniciar su búsqueda; refiriéndose al agua él dice que «fue necesario **cercarla en una escultura transparente** y utilizar su tendencia a la dispersión, debido a su fluidez, dotán-

- ▷ El feliz encuentro de Da Vinci con el esfumado, para mostrar la impureza del aire interpuesto en la visión, no fue el descubrimiento de un *continuum* sino la adquisición de un recurso para lograr la presencia de algo que todos sabían existente pero no se les ocurría hacerlo intervenir.

dola de un poder de circulación mediante el desplazamiento del aire en todas las direcciones controlables. Éste ha sido en principio, el punto de partida». Y continúa: «Progresivamente habrá que ahondar en las posibilidades y el comportamiento que ofrece la medida cúbica, el *volumen líquido*. Habrá que **permutar** su conducta poética y su exacta naturaleza interior, cambiante y móvil. Su pulsación con cada cambio de posición y sus aproximaciones de nivel y refracción. Habrá que **emplazar sus límites precisos** de manera que su órbita espacio-temporal funcione dentro de un orden compositivo, no sólo para disolver la **antinomia contenido y continente**, sino para **superarla**. Será necesario comprender, sobre todo, que las artes actuales (y no sólo las visuales) están en constante evolución, y que todo estilo es, en última instancia, **cristalizar formas valiosas y útiles**»▷.

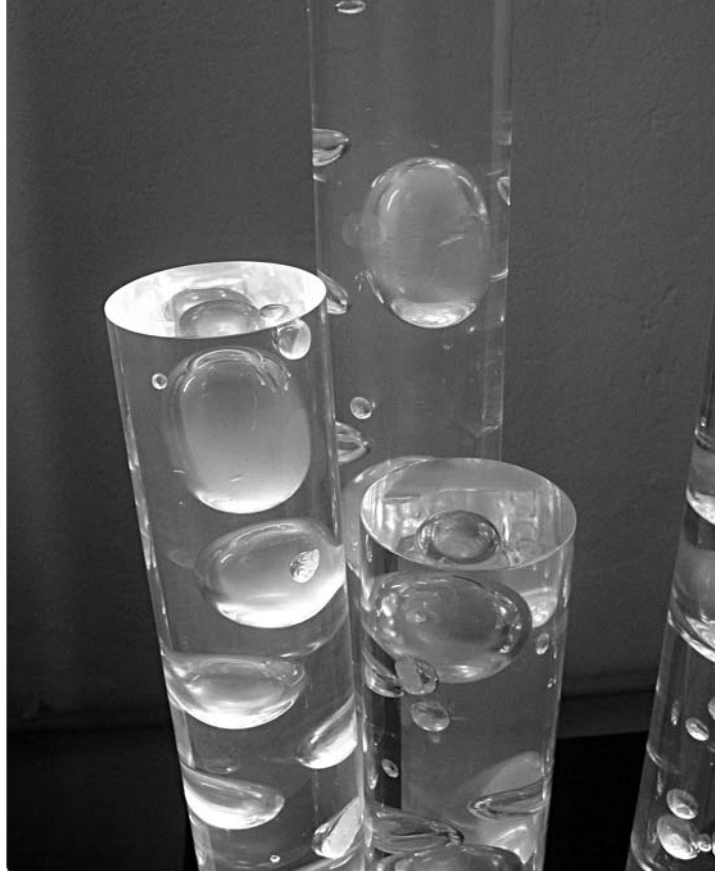
Entonces quedan bien claras dos cosas: primero lo que en esencia quiere decir el punto “ii) Imitar a la naturaleza en la formulación de sus propias leyes constructivas”, de nuestra síntesis inicial, lo cual dista inmensamente de reflejarla o copiarla; y segundo, que al formular sus propias leyes, el arte, con los Legisgnos, demuestra en qué medida el hombre domina a la naturaleza, al punto de que la saca de su impotencia de ir más allá y se une a ella para hacer lo nuevo, y esto sí que es difícil de comprender, porque nosotros necesitamos de ese lenguaje para *ser*. Basta ver que para las obras hidrocinéticas hace falta encontrar un soporte material que fije los

▷ Kosice, Gyula. “La arquitectura del agua en la escultura (Manifesto)”. *Teoría sobre el arte y otros escritos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1987, 110-111.

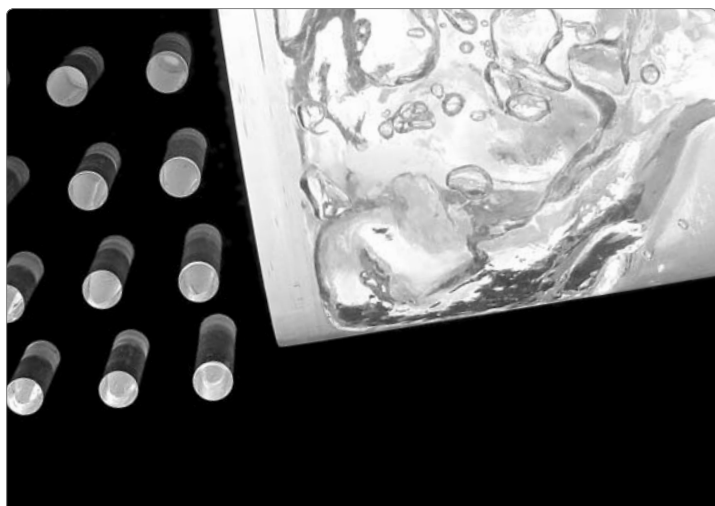
“límites” entre lo que se ha graduado del *continuum* y lo que queda sin graduar. Este soporte que, al decir de Kosice es un “cercar al agua en una escultura transparente”, es un constructo, por ejemplo, de plexiglás, que a su vez pertenece al lenguaje de la escultura tradicional, pero su forma fuerza al contenido de un nuevo *continuum*, el agua, a expresarse con códigos que hasta entonces no conocíamos. Comienza así el agua un discurso que el hombre precisaba. ¿Una jaula que permite al agua liberar su poder autosignificante?... Y sí, vista de ese modo sí, pero no hay que olvidar que la escultura de plexiglás ya está representando a un lenguaje anterior que busca expansión. Entonces la escritura del agua, en sus cursos internos por ese soporte, en su movilidad, en sus cascadas, en sus fugas y derrames, en las desviaciones frente a los obstáculos que Kosice le impone deviene en una profusión de sinsignos que son *sememas* (unidades semánticas) en ese lenguaje, que se cargan de *semas* (unidades constitutivas del semema) en las travesías que se memorizan, y en las luces naturales y artificiales que la impactan, aunque en principio no pueden escapar a la legalidad de esa jaula que los constriñe, en cuanto representa los bordes de otro lenguaje preexistente —es allí donde se encuentran ubicados los primeros Legisignos—, a lo que se debe sumar el otro sorprendente hallazgo, el otro borde hacia otro *continuum* que es el mismo que usan el lenguaje oral —los fonemas—, el lenguaje musical —las vibraciones acústicas—, que es el del Agua, nada más ni nada menos que el agua hablando por sí misma, mediante esa demiúrgica “permutación” de que habla Kosice, pues no es otra cosa lo que ha sucedido: el agua gradúa según las nuevas condiciones al *continuum* del Aire. Y ahí es donde

se ven aparecer los nuevos Legisignos, que se los ve claramente en cualquiera de las esculturas hidrocinéticas, aunque también en otras en las que no interviene el agua pero sí signos que la aluden en lo icónico bajo forma de calcos de ella y, a su vez, de huellas de ella (como borboteos retenidos internamente en un proceso de solidificación de una sustancia amorfa), y en las que los semas lumínicos son verdaderas connotaciones del lenguaje del agua en su transferencia al aire, como, por ejemplo, son los casos de la serie de esculturas lumínicas *Colores móviles-aire-plexiglás*; de las hidrocinéticas con exuberancia de códigos sémicos como: *Lluvia telesensoria*, *Semiesfera de aluminio y verbo hidroespacial*, *Textura de agua*, *Agua girable* y *Gota de agua electrificada*. A la permutación mencionada, Kosice la llama *invención*, cosa que no es así, es lenguaje del agua que ha superado “la antinomia contenido-continente” porque se expresa dentro de un espectro que nosotros hemos conseguido detectar, al igual que el espectro de luz visible, ¿y acaso no se ha podido seguir graduando el *continuum* más allá del infrarrojo y del ultravioleta? En estas obras hidrocinéticas, en esas gotas también de aire que palpitan, se expresa la propia agua que ha permutado en nuestro cerebro su razón significativa como si la gota de aire fuera de agua.

Precisamente, con una permutación reversible de ese tipo fue como Peirce concibió la idea de *continuum* útil para la semiótica, idea a la que denominó *vecindad inmediata*, y ejemplificó con una gota de tinta caída sobre un papel blanco, y fue elucubrando con que los puntos de los bordes no son más blancos que negros ni más negros que blancos, llegando a la conclusión de que los puntos del límite no existen (el *op-art*,



ESCUPTURAS LUMINICAS COLORES MÓVILES-AIRE-PLÉXIGLAS



hasta cierto punto, puede dar cuenta de algunos de estos aspectos, tanto como la conmutación gestáltica o la reversibilidad en percepción de imágenes), lo cual es exactamente lo que estamos comprobando con las gotas dentro del lenguaje del Agua, con lo que, por primera vez en la historia del arte, se destruye la antinomia fondo y forma —como concepto, no como simple prescindencia de fondo que algunos pintores hacen—, porque aquí se ve que la forma expresa lo que quiere decir el fondo, y el fondo es, en verdad, lo que la forma expresa, o sea, la misma alternancia de sentido que hay entre el hombre y su lenguaje, en donde el hombre es lo que el lenguaje expresa.

El hombre es puro signo, y esto, aunque no lo haremos en esta obra, se lo puede extender sin ninguna dificultad al terreno de la metafísica. Aunque, y creo que es ya muy evidente, cuando hablamos de arte, si lo hacemos semióticamente (y no se lo puede hacer de otro modo por fatuamente que lo intentemos), hablamos filosóficamente en el mejor de los estilos. El arte es conocimiento puro. Algunos se resisten a considerarlo así porque sospechan que existe eso a lo que llaman *intuición*, que para ellos sería una forma muy rara de conocimiento. Sin embargo, si alguna vez le hubieran prestado una buena atención a Peirce sabrían que esa intuición *no existe*, que es simplemente otra clase de inferencia lógica a la que, al descubrirla, Peirce llamó *abducción*, y que es eminentemente *probabilística*. A veces suele pensarse que se trata de intuiciones geniales esas que les ocurre a algunos como Kosice cuando descubren esa permutación. Es cierto que nunca falta algún accidente como el de un sueño —el caso de August Kekulé con el anillo bencénico— o el histórico arte-

facto —compuesto magnético y de otras leyes físicas— con que Kosice logró, en el origen de sus divagaciones, acunar una gota de agua. Está bien, la casualidad o el destino siempre marcan la primera vez. Pero el arte en sí es la búsqueda incesante de lo nuevo, de la información, del aumento de entropía que después del acto del descubrimiento comienza a brindar el placer de las nuevas estructuras que son las que soportan los Legisignos bajando la entropía para hacer los mensajes más inteligibles; ese es el equivalente semántico de cuando Kosice habla de “cristalizar formas valiosas y útiles”.

El significante es el soporte del significado. Si la estructura de plexiglás (u otro material) es un significante, si el agua es un significante y, al mismo tiempo, un autosignificante, todo en cada signo diminuto y contingente, pero también cuando la obra se completa, cuando está terminada, en el signo total, a veces llamado *supersigno*, la obra entera es un significante soporte de un significado global. En ese sentido también el aire ocluido pasa a ser un segundo soporte significativo que en sus movimientos y deformaciones expresa el contenido que quiere transmitir el agua. Si la luz una vez que incide en esas estructuras se refleja, se refracta o se difracta, con ello se convierte en soporte significativo, con lo que pasamos a tener que reconocer con justicia que el *montaje*, en su decidida y deliberada búsqueda de variaciones de enunciación, es también un significante que genera signos legisígnicos, pues para la obra son una ley, mientras que sus sinsignos están en la mente del que hace el montaje; y en muchas obras de Kosice ese montaje (fundamentalmente en el aspecto fotográfico) es de primordial importancia porque dichas obras poseen por sí solas una *vectorialización* muy ambiciosa (di-

rección, sentido e intensidad de los vectores de atracción, según la teoría de los Campos Semánticos Vectoriales; Kosice lo llama a esto, y no lo objetamos, *sagitalización*), una proyección y unos alcances de los que hablaremos más adelante, cuando nos ocupemos de las otras clases de signos. En especial, sus efectos son primordiales para la idea de la *Ciudad hidroespacial*, como se puede apreciar en esa ilustración, que ha ganado admirativa circulación, de *Hábitat hidroespacial y luz móvil*.

De modo que hemos visto las tres clases de signos respecto del Medio en plena acción. Hemos dejado bien sentado que estos signos no son suficientes para describir una obra; tendremos que continuar hablando de los que faltan. Con todo, pienso que se ha puesto bien de manifiesto que todo proceso del arte y de cualquier cosa que podamos entender, sentir y ser conscientes es puro signo que se procesa en el cerebro. Se nos hace un deber entonces aclarar que las declaraciones que en 1946 hizo Kosice en nombre de los madí y en defensa del *esencialismo*, reiteradas luego en 1952, en su parte que dice: «Se reconocerá por arte madí —**esencialista**— la organización de elementos propios de cada arte **en su continuo**»[▷], con motivo de una interesante polémica entre Julio E. Payró y Guillermo de Torre, y apoyándose en un concepto de *continuo* parecido al semiótico nuestro, aunque tomado como elemento propio de cada arte, con lo cual divergimos porque, como lo hemos ejemplificado recién, el agua es un continuo que

▷ Kosice, Gyula. “¿Arte abstracto o arte no figurativo?”. *Teoría sobre el arte y otros escritos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1987, 59.

quien es el primero en explorar es Kosice, y... bueno, claro está, si incorporamos ese continuo, como hoy ya lo está, al de todo el arte, pues... estamos en completo acuerdo, hablamos de lo mismo; no obstante, esa declaración tiene, más abajo, otra parte que sí puede ser dudosa, la que dice: «Quedando por lo tanto abolida toda injerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación»; a lo que debemos sumar que una vez dijeron los madí que «No es bajo **signos** que se hace verosímil la invención poética»[▷], que en ocasiones ha sido tomada al pie de la letra, con lo que entiendo ha sido sacada de su contexto histórico, porque sería una afirmación que no se condice con lo que ellos pensaban, y menos con lo que nosotros estamos tratando; con todo, de ser así realmente, y... bueno, en ese caso solo nos restaría exclamar: “Padre, perdónalos porque no sabían lo que decían”.

Por lo menos, un caso hubo de un artista que casi puede decirse se limitó al uso de solo estas tres clases de signos que hemos visto, aunque esto es pura apariencia. Se trata de Piet Mondrian, tan admirado por Kosice. En efecto, Mondrian partió en un inicio haciendo pintura expresionista y fue identificando en forma progresiva, especialmente en sus paisajes, los cualisignos, sinsignos y Legisignos de que estaba compuesto el lenguaje de la naturaleza, su *código fuente*^{▷▷}, y de los que su óptica personal iba registrando y haciendo a la vez que su

▷ Kosice, Gyula. “Pro-Madí”. *Teoría sobre el arte y otros escritos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1987, 68.

▷▷ Primero ubiquémonos en *Fuente*, que es un semema con el que se puede construir un árbol semántico interminable, y con mayor razón constituye un campo semántico riquísimo,

decodificación, su clasificación, que lo fue llevando gradualmente —incluso su etapa cubista también lo ayudó— a seleccionarlos para su posterior y postrer expresión pictórica que consistió, una vez liberado de la figura, en la reducción total de todas las combinaciones de signos únicamente a la de esos tres elementales, con los cuales repitió la escritura de los

capaz de convencer a cualquiera de lo ingenuo que en verdad es querer hacerle una definición, y, por carácter extensivo, lo inútiles que resultan todas las definiciones, que forzosamente tendrán que ir cayendo en desuso con el tiempo, particularmente en la medida en que se vaya la gente acostumbrando al ciberespacio, en donde cuando —cerebro artificial mediante— el cibernauta ante la simple mención de cualquier semema recibirá instantáneamente un bombardeo de signos provenientes de innumerables campos semánticos vectoriales, pero con una forma exquisitamente selectiva para lo que justo él esté pensando, y además con recursos propios del cerebro artificial muy especializados en producir esos encuentros; para el caso sólo puedo mencionarles uno de estos mecanismos que automáticamente irán interviniendo en cada mensaje que se vaya produciendo, y con el que nuestro *GMG Project* estará dotado; se trata de los *indicadores reflexivos austinianos*, cuya finalidad es la aprehensión (*uptake*) que muestra la intención ilocucionaria en todo momento de la comunicación. Todo esto, y mucho más, con el principal objetivo de brindar asistencia a la creación, una de ellas, la artística. Entonces, una Fuente contiene todas las clases de códigos existentes de todos los lenguajes posibles. Un Código Fuente es el código que se ha sustraído de esa fuente total para rea-

mismos paisajes y de otros nuevos con un código sumamente constreñido, lo que no tiene porqué tomarse como *naturaleza naturante* (*natura naturans*, lo que es en sí mismo y es concebido por sí mismo), sino como lo que en la teoría de la información se denomina *formación de un código compacto*[▷]. En cuanto a los cualisignos, llegó a restringirse a los tres colores

lizar con él algún discurso o incluso para desarrollar toda una nueva disciplina, como lo hizo Claude Shannon para erigir la teoría de la información, orientándose primero por un código de la termodinámica en donde encontró el concepto de entropía que había impuesto Ludwig Boltzmann, para luego extender ese término estadístico por entre todos los códigos existentes y por existir, pero principalmente demostrando su validez con el lenguaje oral y escrito, y, más concretamente, en esos inicios con el idioma inglés, y partiendo del hecho concreto de las probabilidades que tiene en su abecedario cada uno de los símbolos de esa fuente. (Nota agregada para esta edición).

▷ Es un código que se ha *compactado* físicamente, porque en todos los códigos de máquina, digamos de computadoras, hay una longitud media por símbolo de la fuente, pero uno puede reemplazarla, para economía de memoria y de trabajo, por medio de otra fuente de códigos unívocos que tengan menor longitud media. Y a esa operación ya la está ofreciendo en todo momento cualquier computadora, con esos utilitarios que se conocen con el nombre de, por ejemplo, WinZip. Lógicamente que Mondrian no trabajaba con computadoras y, por lo tanto, esa *compactación* que le hemos atribuido no es idéntica desde ese punto de vista, pero sí lo es si lo vemos por el lado

elementales más el blanco y el negro, que no son colores propiamente dicho, y que más bien los hizo funcionar para los sinsignos. Vale decir que recreó la naturaleza con un nuevo código aunque, y esto es lo importante de destacar aquí, la legalidad de los Legisignos que aprendió a usar no fue domesticada por él sino que la poseyó como un nuevo lenguaje con el que hasta llegó a interpretar los paisajes que no le eran íntimos ni familiares, como confirmando la universalidad del arte, como cuando dejó plasmado a Nueva York y al mundo nuevo en su famoso *Victory Boogie-Woogie*. Retengamos esto en la memoria para cuando veamos lo de Kosice, su ciudad espacial y el mundo del futuro. Y a propósito de estas cosas en las que por suerte nos auxilia la ciencia de la semiótica, me pregunto, justamente por el caso de Mondrian, ¿cómo la mente de algunos prefiere extraer de este gran pintor como esencial su condición de esotérico, de la cual no hablan para nada los signos que utilizó, excepto los signos simbólicos que sí utilizó en por lo menos —que yo conozca— una obra figurativa, tipo surrealista, que es a todas luces lo más mediocre que hizo este genio de la pintura? Y en otro orden de cosas, tampoco puedo explicarme por qué se los llama *concretos* a los *neoplasticistas* como este holandés.

de los *bits* cuando los forma nuestra mente, porque a ellos también les corresponde unas longitudes que entonces pasan a llamarse *binits*, lo cual, dicho sea de paso, le da a mi lector nuevas pautas sobre los extraordinarios recursos que nos brindará la semiótica para la confección del prototipo de cerebro artificial de nuestro *GMG Project*. (Nota agregada para esta edición).



ICONO, ÍNDICE Y SÍMBOLO

Nuestro pintor ha sido en todo momento consecuente consigo mismo. Él es informalista, no figurativo, y también sabe que lo de abstracto es una ilusión en la que no querría caer. Ya está convencido de que lo que tiene que hacer es trabajar un lenguaje que no le pertenece, que le llega, que es del arte. Por esa razón, ha ido sistemáticamente rechazando las posibles —por la condición cualisignica— realidades de signo que se le fueron presentando asociativa o evocativamente, con el consiguiente resultado de que, de todos modos, por el solo hecho de continuar el trabajo, de no rendirse, ha sido premiado —por la condición legitimadora de los sinsignos— con un resultado que es un verdadero mensaje de la pintura y al que él tiene todo el derecho a ponerle su firma. Lo que ha hecho, si lo analizamos a fondo, si hemos sido testigos de que no ha procedido por automatismo en ningún momento, e incluso si lo hubiera hecho, debemos reconocer que ha sido una verdadera proeza, puesto que ni el mismo Mondrian lo pudo lograr. Mondrian se limitó a esas tres clases de signos, en los momentos de seleccionar los códigos o símbolos —porque hay momentos en los que se hacen equivalentes estos dos significados en el uso— del código fuente que, para el caso, era la misma naturaleza como fuente de información, constituyó

con esos códigos reducidos lo que en teoría de la información se denomina *código bloque*[▷], y luego permutó —con el mismo sentido con que Kosice transpone el código del Agua en el código de la Gota de aire— en un mensaje codificado con signos que ya no son de las clases mencionadas, sino que son de las clases más relacionadas con el Objeto, a saber: la tríada del *Icono*, el *Índice* y el *Símbolo*. Solo agregaremos, en lo que respecta a Mondrian, por cuanto en esta ocasión no nos estamos ocupando especialmente de él, que esos nuevos signos, con que reemplazó a los que había observado en el conglomerado sígnico de los paisajes, terminaron siendo: i) cuadrados y rectángulos, ii) trazos negros verticales y horizontales, de espesores estratégicamente adecuados, y iii) los colores elementales más el blanco y el negro, incluyendo las tonalidades resultantes de sus mezclas; o sea, solo tres elementos plásticos y sin centro efectivo. Semióticamente, esta operación no puede dar como resultado signos de la clase Símbolo, como algunos seguidores de las teorías de Carl Jung quieren ver en todo cuadrado o rectángulo, asociándolos con la materia, la realidad y el cuerpo. Es justamente todo lo contrario: en cuanto no figurativo, el mecanismo fue alejarse todo lo posible de la realidad partiendo de los signos que ya hemos visto están más ligados a la materia, pero con el resultado de la transformación se llega a signos que están más ligados al

▷ Cada Objeto, cada *token*, puede pertenecer a códigos diferentes, sea del mismo o de diferente sistema lingüístico, pero como siempre existirá un Interpretante que los relacione, cada conjunto de esos Interpretantes relacionantes constituyen, a su vez, un tipo de código denominado código bloque.

Objeto, como son ahora esos rectángulos y cuadrados que son Iconos, es decir, signos que operan por semejanza al Objeto. O sea que el camino forzosamente fue inverso, lo cual demuestra a las claras las desviaciones que sufren los esotéricos cuando, apartados del plano racional, caen en la pura sugestión.

Es más —a propósito de una ilusión mayor que esa—, los signos jamás buscan en sí mismos la conciliación de los opuestos. De por sí el valor saussureano de un signo es el de oposición o diferenciación con respecto de otro signo. El semema “bueno” tiene su significado gracias a que existe el semema “malo”. Cuando en cualquier decorrer sintagmático un signo se encuentra o choca con una huella chomskyana que dejó algún otro signo, la asume —o subsume—, conformando al principio un *concepto borroso* (el *fuzzy concept* de George Lakoff) cargado de entropía, que solo se definirá con el uso, con el tiempo, en la Lengua, pero en cuanto a cambio de valoración semántica, peyorativo o ameliorativo —como acostumbraba a hacerlo Stephen Ullmann—, antes que nada el término deberá hacerse neutro, atravesar diferentes contextualizaciones, dentro de las cuales puede sufrir manipulaciones ideológicas, ingenuas, científicas, etc., y recién después de esa larga prueba resultar modificado. La del Símbolo del círculo y del cuadrado pertenece a las ingenuas de larga data, y la deducción de una conciliación consciente-inconsciente estimulada por la escuela de Jung está resultando absurda con los avances del estudio del cerebro y con los primeros resultados experimentales del Cerebro Artificial.

De cualquier modo, esta cuestión, desde el momento que los madí rechazaron de plano la operación predominante-

mente inconsciente de los surrealistas —en cuanto a ser utilizada como una estilización a ser sustentable indefinidamente en el tiempo y en la forma hartante con que se seguía utilizando en esa época, pero no como negación de la validez indiscutible de su nacimiento ni de la genialidad de sus principales exponentes, como Salvador Dalí o André Bretón, por ejemplo—, a la vez que se negaban al regreso al punto de partida de reproducir a la naturaleza, y animaban para que se vencieran de una vez por todas las resistencias a creer en esa gran verdad de que el arte debe permanentemente sacar a la superficie lo nuevo, es decir, lo que informa, mecanismo al que ellos denominaron *invención*, esta cuestión, repito, nos exige tratar de esclarecer lo más posible los conceptos de naturaleza y de realidad. La mejor manera de hacerlo es partir del citado punto “iv) Un arte presentativo y no un arte representativo”, de la síntesis inicial que venimos utilizando. Lo *presentativo*, lo que el arte *presenta*, es el propio lenguaje del arte en un mensaje o en un discurso. No creo que Kosice quiera negarme esto, aunque como teórico no lo expresó nunca de este modo. Sí quiso expresar que lo que se presentaba era algo nuevo dentro de la realidad. Y dijo no al arte representativo, ¿de qué?, pues representativo de la naturaleza, de algo así como de volver a presentar a la naturaleza tal como esta ya se presentó a sí misma o ya la presentaron otros bajo formas que, de ser reiteradas, serían redundantes y, por consiguiente, nada informarían ya. Aquí, entonces, lo que verdaderamente se quiere presentar y al mismo tiempo no se quiere representar es un cierto Objeto, o una gran cantidad de objetos conceptualizados en ese Objeto. Por lo tanto, se hace necesario recurrir a los signos que se relacionan con el Objeto.

Kosice dijo: «Por ejemplo, un objeto de la naturaleza en un plano es una *representación*, un triángulo en el mismo plano es una **presentación**, pero continúa siendo la forma geométrica una figura. Se ve claramente que lo *no figurativo no es determinado*. Además adolece del prefijo que tanto choca y que de entrada es una negación»[▷]. Como vemos, este es un planteo semiótico de Kosice con todas las de la ley. Ciertamente que si aparece una manzana en un plano se trata de un Icono, es decir, de un signo que opera fundamentalmente por semejanza con el Objeto (yo debo utilizar mayúsculas, luego veremos el porqué). El dibujo, coloreado o no, sintético, o muy figurativo, o figurativo deformado, o fragmentado, es una manzana, o sea, un significante gráfico cuyo significado es ese objeto conocido, esa fruta bella y comestible, que entonces es un Objeto en sí que obliga o motiva al propio signo a determinarse por su representación, y por ello Peirce lo llamó *Objeto Dinámico*. Obsérvese allí nomás que *todo signo es siempre una representación*, la representación de un Objeto, lo cual en apariencia, solo en apariencia, hace parecer incongruente lo del punto “iv) Un arte presentativo y no un arte representativo”. Una manzana real puesta sobre una bandeja es la “presentación” de esa fruta; la bandeja es un signo Indical que, según la circunstancia que esté viviendo el espectador, podrá interpretarse como que está servida para comerla o simplemente expuesta por alguna razón particular, que puede variar entre una infinidad de posibilidades como deco-

▷ Kosice, Gyula. “¿Arte abstracto o arte no figurativo?”. *Teoría sobre el arte y otros escritos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1987, 58.



tensión espacial en aluminio



ración, publicidad comercial, exhibición del buen rendimiento de una cosecha, un *ready-made* en una galería de arte, etc. Una manzana, si yo la exhibo sosteniéndola entre el índice y el pulgar de mi mano, y sin decir una sola palabra, es también un signo, es la *mostración* del Objeto Dinámico mismo, pertenece a la clase de los Iconos pero en un caso como este aquí se llama *signo por ostensión*, y su significado es el equivalente a si yo dijera “esto es una manzana”. Allí se ve que entre mis dedos están al mismo tiempo el objeto (la fruta deliciosa) y el Objeto (el objeto ya significado o puesto a signo). Con esto ya se ve también por qué en semiótica debemos distinguir entre la palabra “objeto” con mayúscula (el Objeto u OBJETO como una de las partes constitutivas de todo signo, pero además ya basado en la certeza de que todo es signo) y minúscula (cuando se trata del objeto mismo, del ser animado o inanimado al que nos estamos refiriendo, basado en una visión paralela y más tradicional del concepto de ser).

A diferencia de la manzana, un triángulo cualquiera en el mismo plano, o sea, graficado como lo estaba la manzana, es también un Icono pero que está “presentando ese triángulo y no otro”, o sea que el triángulo no está allí por su condición genérica, como lo estaba la manzana, que podía ser reemplazada por otra o, como hemos dicho, dibujada de mejor o peor o más rara forma. Si el triángulo no estuviera “presentando” (aunque en cuanto signo, por supuesto, jamás deja de “representar” al mismo tiempo) a ese triángulo individual —para lo cual se ayuda del plano, que es un Índice— precisaría del auxilio de otros signos Indicales o Indexales que denotaran que la cosa pasa por lo pedagógico o algo por el estilo, y el triángulo estaría representando a todos los triángulos del

mundo, sin necesidad de presentar a cada uno por vez, o sea, al triángulo como figura geométrica, que, como bien dijo Kosice, en ningún caso desaparece como subdeterminación. Y esto hace importante también su declaración de que lo no-figurativo nunca podrá determinarse bien, lo cual confirma lo válido de la opinión que ya he expresado de que los nombres descriptivos que llevan las escuelas pictóricas y los estilos son algo que no logra ningún objetivo (Madí, que es un nombre casual, resulta para lo suyo más apropiado).

Y también se ha hecho evidente la función auxiliar tan importante de los Índices, así como las circunstancias, para saber cuál es la verdadera referencia de un Icono. Los Índices más simples son, por ejemplo, las flechas en el código de las señales de tránsito, las flechas de las teclas o del ratón que desplaza el cursor de la PC, el dedo índice señalando algo o algún lugar, en el lenguaje gestual, la clásica manito entre los caracteres especiales para los textos escritos, etc. No creo que existan grandes dificultades para identificarlos.

Los que sí suelen llevar a confusión, justamente porque se trata de los más *convencionales* de los signos, son los *Símbolos*. Y eso ya lo hemos visto comprobado, porque esas convenciones mencionadas de que el círculo o la esfera son la psique, mientras el cuadrado o el rectángulo son la tierra *son invenciones que no todo el mundo ha aceptado*, y para quienes no lo hayan hecho no son Símbolos sino Iconos. La esfera es Símbolo en una forma como esta:

$$(x - \alpha)^2 + (y - \beta)^2 + (z - \gamma)^2 = r^2$$

Y una vez en posesión de una o varias esferas, estas pueden representar sistemas planetarios, bolas de billar, moléculas,

las químicas, semas pictóricos en un cuadro de Wassily Kandinsky, etc., en convenciones perfectamente lógicas o incluso en ambigüedades de muy diversa interpretación como en la pelota verde de *El canto de amor* de Giorgio de Chirico. Como todos sabemos, el cuadrado, el rectángulo y el círculo también tienen sus símbolos matemáticos, símbolos que pueden llegar a componer el retrato de una persona, incluso en forma más sencilla con algoritmos en una computadora, y así también hasta llegar a formar una matriz de píxeles. En cierto modo, todos los signos en algún momento llegan a ser Símbolo pues siempre son elementos constituyentes de algún código fuente. El código del lenguaje oral y escrito no solo abarca las letras del abecedario sino que prosigue en el diccionario y en la enciclopedia. Pero más comúnmente llamamos Símbolos a esos signos *sumamente arbitrarios* como un escudo, una moneda, un emblema heráldico, una bandera, etc. De algunos signos simbólicos, como los mitemas, se ha llegado a hacer un verdadero abuso con el afán de dar verosimilitud a los mitos, aunque es justo reconocer que han llegado a enriquecer la imaginación de muchos artistas como materia subsidiaria, y como por esa razón han sembrado muchísimos códigos culturales, el hipertexto futuro no podrá dejar de tenerlos registrados aunque con un valor puramente decorativo e inocuo, sin asignarles la seriedad que jamás podrían tener.

Y bien, como hemos visto en el caso de una transposición, la naturaleza como código fuente brindó pautas al artista para que este comenzara a descifrar el código bloque de un nuevo lenguaje que es el arte. El código fuente de la naturaleza también sabe hacer cosas bellas, como las flores y las mariposas. El código bloque del lenguaje del arte también se

vale de bellas tentaciones estéticas, de nenúfares, pero su mensaje se dirige a otra realidad. Aquí se encuentra el cambio radical, la diferencia sustancial y el sentido del punto “vi) Esencialismo constructivo”, de nuestra síntesis inicial de lo madí. En verdad, a partir de lo artístico ha comenzado otra clase de conocimiento al que solo se tiene acceso mediante el lenguaje artístico. Pero ese lenguaje artístico ¿sigue siendo natural?... Esta es una cuestión peliaguda. En principio como una operación de naturaleza naturante podría decirse que el lenguaje artístico ha sido motivado por la misma naturaleza. En ese caso, tanto el momento de la transposición como lo que viene después, cuando se inauguran y multiplican los mensajes estéticos, sería de cualquier modo un proceso *hyle-mórfico*[▷]. Ni siquiera un automatismo total del autor (algo imposible) podría distanciarse del *hylemorfismo*. Es más, en

▷ Término que quizá sea un neologismo al que, precisamente por necesidades de los Campos Semánticos Vectoriales en los que trabajo, me vi obligado a inventar para poder significar el proceso que efectúa la realidad desde el mundo externo a nuestro ser, enviándonos signos que atraviesan a nuestros transductores para pasar a formar, en nuestro mundo interno, otra realidad mixta, moldeada por nuestro cerebro, conforme a la dimensionalidad espacial en la que vivimos; sobre esto último, tenemos que tener paciencia y aguardar hasta cuando la ciencia nos confirme si vivimos en un espacio bidimensional y, en tal caso, la tridimensionalidad sería solo una ilusión, o si efectivamente vivimos en uno tridimensional más la dimensión tiempo, tal como hasta ahora venimos creyendo. (Nota agregada para esta edición).

casos en que se evidencia la existencia de un plus significativo que no sale ni del hombre ni de la materia, como, por ejemplo, en los huecograbados y en los grabados en relieve, donde acontece que no se puede controlar del todo la acción de los medios y los factores intervinientes, sean estos la concentración del nítrico y el tiempo de ataque en las litografías o la pasividad de la placa en las aguafuertes, el grado de corrosión por las resinas y el calor en las aguatinas, las durezas y urdimbres fibrilares en las xilografías, etc., terminan haciendo aparecer en la obra efectos verdaderamente inesperados y casuales que poseen una carga informativa adicional extraordinaria. Estas cosas confirman más todavía el hecho que se produce a partir de la experiencia artística. Y como es justamente dentro de esa experiencia y del lenguaje que la domina de donde surge mayor información, mayor entropía y, por lo tanto, *incremento gnoseológico*, el hombre se modifica adecuándose a una nueva realidad que, al tiempo que lo está determinando como un ser mutable (*ens mobile*) también lo está remitiendo filosóficamente a la naturaleza. A este punto nos han traído los signos que se relacionan con el Objeto. Pero con ellos solos no podemos seguir ahondando este tema, necesitamos de los signos que se relacionan con el Interpretante. Y hasta aquí la discusión ¿no nos ha mostrado ya la importancia del punto “ii) Imitar a la naturaleza en la formulación de sus propias leyes constructivas”?

De cualquier modo, a menos que se padezca de una miopía muy acentuada, creo que a esta altura de nuestro relato nadie puede dudar de que todo lo artístico se reduce al manejo de un lenguaje propio de cada arte, sea este literatura, pintura, música, arquitectura, cine, y, por consiguiente, de signos,

y, por consiguiente, eminentemente semiótico. Sin embargo, y aunque esto será más bien lo que analizaremos después con el auxilio del Interpretante, como aquí hemos llegado a los Iconos productos de una transposición, venimos a verificar que los procesos de semiosis tienen un aspecto muy importante en los momentos de producción de signos, que no es el mismo que en los momentos de utilización de los signos ya producidos y codificados.

Los signos nuevos que obtuvo Mondrian son, al producirlos, Iconos, que son productos de una encadenada transformación de sinsignos y legisignos previos provenientes del paisaje, y a partir de estos Iconos comienza compositivamente a hablar desde otra realidad, para lo cual a esos Iconos los tiene que transformar en Índices y Símbolos, estructurantes y estructurales de un nuevo código, como respondiendo en un todo de acuerdo a lo que la teoría de la información distingue entre *alfabeto fuente* y *alfabeto código*, todo lo cual se pudo verificar en esos movimientos culturales que se proyectaron en forma muy abarcadora a partir de *De Stijl* y de la *Bauhaus*.

Pero entonces, con la prudencia de no pretender involucrar a mi lector, me hago sin embargo en plural ahora una pregunta muy seria, y también sin el compromiso de responderla ya mismo sino cuando contemos con todos los elementos del signo: del mismo modo con que hoy somos conscientes de que todo tipo de iconografía pre-madí ya está informacionalmente agotada, ¿somos también conscientes de que no tenemos todavía suficientemente segregadas las unidades que constituyen el nuevo alfabeto código en el arte?... De hecho que ese nuevo alfabeto código debe, desde ya, ser

considerado como un nuevo alfabeto fuente del arte o, quizá sea mejor decir, del nuevo arte, pues a través del tiempo las diversas instituciones de código que fueron haciendo los grandes artistas, al mismo tiempo que lo enriquecieron fueron agotando a todo el arte anterior. Y, sin embargo, la crítica de arte, tanto la de ultranza como la actual, sigue sin poder reconocer el código de las artes visuales, de las bellas artes, y no atina a otra cosa que a dar explicaciones literales de él, reemplazar los sememas y los semas de la pintura por sememas y semas del lenguaje oral y escrito. Así de claro. Pero desde luego que esto tiene una razón de ser: hasta ahora no se consigue dominar los procesos semióticos en los que están involucradas las relaciones de *ratio difficilis*. Y entonces los críticos de arte que no conocen semiótica siguen convencidos de que la simple utilización de lo imaginario puede romper la cáscara de una realidad que, para el arte, contrariamente, está ya agotada, recorrida en todos los sentidos, y hasta llegan al disparate a veces de creer que razones de mercado, razones de consumo, nuevas necesidades (en ciencias económicas: gustos o preferencias recién nacidas para esa óptica), como sucede mucho en el mundo de la moda, pueden servir de patrones valorativos de la aparición de tendencias.



GRADUACIÓN DEL CONTINUUM DEL ARTE

El lector recordará que en más de una oportunidad he expresado mi desacuerdo con el concepto de invención que tenía Kosice. Y esto no representa una posición fácil para mí, todo lo contrario: ¡baste imaginar que nada menos que Eco le da toda la razón!, al punto de que afirmaría —tal como en la síntesis inicial titulamos al punto iii)—: “la estética es un fenómeno de invención pura”; aunque tal vez poniendo algún reparo en lo de “pura”, es algo que está completamente acertado. ¿Por qué puedo yo disentir con Eco?, ¿cómo me atrevo a ello?, se preguntará mi apreciado y paciente lector. Y se lo diré por anticipado: la base conceptual con que Eco definió la Invención es la cuestión de la graduación del *continuum*, pero quizá este gigante del pensamiento jamás se imaginó que alguna vez un artista iba a encontrar un *continuum* con el “himen” intacto y, por supuesto, verificar la “desfloración” y todas las tantísimas experiencias posteriores, que es lo que más nutre de conocimientos. Lo que Kosice hizo es algo único en la historia del arte, y sumamente revelador para los estudios del conocimiento. Pero más vale empecemos por la definición dada por Eco en su *Tratado de semiótica general*: «Definimos como **INVENCION** un modo de producción en que el productor de la función semiótica escoge un nuevo *continuum*

material todavía no segmentado para los fines que se propone, y sugiere una nueva manera de darle forma para transformar dentro de él los elementos pertinentes de un tipo de contenido». Y prosigue: «La **invención** representa el caso más ejemplar de *ratio difficilis* realizada en una expresión heteromatórica. Puesto que no existen precedentes sobre el modo de poner en correlación expresión y contenido, hay que INSTITUIR de algún modo la correlación y volverla aceptable»▷.

Como se podrá apreciar, esa definición se adapta para todos los casos de institución de códigos que han hecho los grandes artistas de todos los tiempos, y más aceleradamente los contemporáneos, de resultas de lo cual ellos y sus escuelas luego pudieron explorar nuevos y riquísimos campos semánticos. Es en este caso particular que coinciden el concepto de *continuum* de Eco con el de continuo de Kosice, porque al hacer Eco la salvedad de lo heteromatórico ubica el problema en los entrecampos de las diversas artes que son utilizadas al mismo tiempo por muchos artistas, aunque a muy pocos de ellos el destino los premió con lo nuevo, y para el concepto de Kosice la cosa es también algo parecida. Pero solo en esta ocasión —importante, por supuesto porque se trata de una definición, y es probable que Eco jamás previó que iba a resultar provisoria, por cuanto seguramente tenía escasa noticia o ninguna o simplemente se le pasó por alto, ya que conocía personalmente a Kosice y, por supuesto, a su obra, de que se había graduado el *continuum* del agua—, porque cuando en otros lugares Eco trata del *continuum* sin vin-

▷ Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. 5ª ed. Editorial Lumen, Barcelona, 1991, 347.

cularlo con la invención, es otro el alcance de su significado. Además, personalmente me ajusto a la noción de *continuum* de Peirce, como no podía ser de otro modo, desde el momento en que me baso en un todo en su semiótica, por cuya razón me veo en la necesidad de diferenciar más cada *continuum* dentro del universo de ellos que constituye el Caos. En ese sentido, la cuestión no pasa tanto por lo homomatérico del significante “agua”, puesto que ya vimos con los legisignos que las estructuras de soporte así como los materiales de recepción de lo transpuesto, lo permutado, ya no es agua, sino pasa más bien por el hecho de que el Kosice poeta extiende también la facultad de exploración del semema “agua” a la literatura, que era un lugar en donde él ya estaba produciendo otra revolución, porque allí, no solitariamente sino acompañado por todos los que hacemos literatura experimental, probó explotar muchos otros *continua*, con el resultado sorprendentemente ilustrativo de una cuestión mucho más profunda: la conexión entre los mensajes de *diferentes* lenguajes en pro de la formación de un mensaje *global*.

No sería fácil, aunque sería maravilloso, que pudiéramos después de esta experiencia incorporar algún otro lenguaje más, como podría ser el de la música utilizando el *continuum* del agua. Hasta cierto punto podemos decir que *El mar* de Claude Debussy es una conexión, aunque predominantemente rica en iconos, que resultan limitados para proseguir un *continuum*, no van más allá de un himeneo impresionista, y allí mueren las expectativas de proseguir el discurso del agua. En cambio el *continuum* que explota Kosice prosigue indefinidamente las combinaciones de signos merced a la propiedad fundamental de la *semiosis ilimitada*►.

Obsérvese en toda esta cuestión, que el crítico de arte se ve imposibilitado de explicar el hecho estético con sememas del lenguaje oral y escrito, y en cambio Kosice puede pasar de un lenguaje al otro con un mismo discurso simplemente transfiriendo moléculas de H_2O ▷▷. Esto quiere decir que el fenómeno va más allá de lo que Eco entiende por invención, ni siquiera de las que él llama *radicales*, que importan una convención totalmente nueva. Lo que sucede es que en la época en que Eco se ocupaba de estas cosas, él podía hablar de un *modelo perceptivo*, al cual hoy día, con los últimos avances en neurofisiología, ya se lo puede ir considerando también como un modelo semiótico, de modo que las operaciones de transformación de modelos tal como él las concibió tienen que ser revisadas. Por lo demás, el propio Eco, que incluso se había puesto un límite que llamó *político* cuando llegaba a los umbrales del cerebro, cuando más tarde en *Semiótica y filosofía del lenguaje* (1984) declara rotundamente que el hombre es

▷ La ciencia de la semiótica recién pudo cobrar cuerpo cuando Peirce creó el concepto de Interpretante y Eco, el de semiosis ilimitada, que es una serie interminable de Interpretantes que, al seguirla, van llevando en todo momento hacia cantidades ilimitadas de campos semánticos.

▷▷ Para el caso debo aclarar que cuando Kosice pone música a sus obras —como, por ejemplo, con el sistema electrónico de equalización de señales de audiofrecuencia en concordancia con la presión hidrostática, en su hidroescultura *El árbol de la vida y su lenguaje* instalada en un jardín de Neuquén— las complementa de una manera efectista con ella, pero no fusiona los lenguajes en un mismo mensaje.

puro signo, deja el acceso libre para que podamos razonar de esta otra manera, diría, propia del *pragmatismo*, propia de su fundador: Charles S. Peirce. Y no sé si por las características de su esencia lógica no habría que decir propia de la vertiente anglosajona de la semiótica.

El lector quizá haya pensado que el *continuum* del agua ya estaba graduado antes de Kosice, sobre todo porque sabe cuánto se conoce de él tanto en fisicoquímica como en la experiencia común, e incluso no habrá dejado de sospechar que ese discurso existente con el agua o sobre el agua en algunos puntos roza al arte, como en las fontanas, en las cascadas artificiales, en los niñitos y sapitos que mean, en las gárgolas, etc. Y bien, en cierto modo, eso es verdad. El agua ha sido pasible de graduación en una forma compartida con todas las cosas del mundo. Y además debemos reconocer que tiene un halo muy especial en comparación con el resto de la naturaleza. Por algo motivó a Tales de Mileto (c. 624 a. C.-c. 546 a. C.) para que la haya tomado como el principio de todas las cosas. E históricamente es así, el hombre comenzó a razonar recién cuando abandonó los mitos y se empezó a preguntar por la naturaleza, la realidad física total, su principio, su *arjé*. Semióticamente esto se conoce como una *Fundación de Discurso*. Y desde ya el agua, con los océanos y mares navegables a la vez que infinitos, marcaba los bordes del *continuum* cognoscible y a la vez extrapolable, y esto comprende también la observación de que podía surgir de bajo tierra, evaporarse, hacer nubes, lluvias, solidificar y hacer hielo y nieve, casquetes polares, cascadas, cataratas, icebergs, etc. Pero sobre todo constituir el sustento primordial de cuanto cosa es ser viviente.

! *El lector que no desee profundizar en la teoría del discurso del agua puede saltarse este apartado.*

El agua fue lo primero que hizo pensar racionalmente. Desde luego que acto seguido se tuvieron que producir desviaciones, formularse otras hipótesis alternativas, otros discursos sin el agua. Lo cual no obsta para que, si queremos, sigamos por curiosidad únicamente la ristra epistemológica que esta conlleva.

Desde el fenómeno acontecido en Mileto, se trataba de un elemento, algo así como entidad última de la realidad, o sea, de cierta pureza respecto de las otras cosas que también podrían ser elementales, que siempre habrían de ser pocas, pero que si, por ejemplo, una es la tierra, pues... no se confunde nunca con ella; la humedece, la embebe, la disuelve un poco, la arrastra, la convierte en pantanos y engendra la hidra para que Heracles se haga héroe cazándola. ¿Tendrían ya alguna noticia los griegos de que un tal Moisés (s. XV a. C.-s. XIV a. C.) la tiñó de rojo y abrió al Mar Rojo? Tal vez no; no había llegado todavía el momento en que se cruzara el discurso nacido en Mileto con el de la Fundación del Discurso del agua. Quizá sí ambos tenían asumida la inmensa perturbación de un Diluvio, perturbación que jamás dejará de conmover al hombre. Aunque en el caso del segundo, ya había nacido un signo indicial poderoso que había prometido a Noé que eso, ese castigo con el agua jamás se volvería a mandar sobre la tierra, y que

esa línea divisoria, que el dedo sagrado había señalado una vez ya antes, sería desde ahora para siempre el lugar desde donde las aguas no desbordarían nunca más. Al mismo tiempo, con la humedad —voz acuosa— tras el diluvio y la luz reflejándose en un arcoíris *signo-símbolo* eternizado en la convención universal, marcó semióticamente la Primera Alianza. Acaso un tercer discurso, el que acabó haciendo sagrado al río Ganges, sea en el fondo un mensaje incompleto, provisorio, donde alguna vez, en un futuro incierto, se alce de improviso una voz que le diga a la gente que todos somos iguales, que se acabará el estado de pobreza y la división por castas.

Aun cuando esos discursos alborales y otros que los precedieron se diferenciaron en clases de discursos, diferenciados por diversas razones pero principalmente por la racionalidad, la revelación o la irracionalidad, pues sobre ellos actuaron diversos *códigos hermenéuticos*[▷]. A partir de la fusión de lo helenístico con lo judeo-cristiano, esos códigos her-

- ▷ En el mejor de los casos, el código hermenéutico es, de entre las clases de códigos distinguidas por Roland Barthes, el que se esfuerza por hacer vivenciar aquello sobre lo que ponemos atención. Busca, además, conocer qué es lo que engendra tales vivencias. Esta es la razón por la que el *enigma* se instala en el centro de esta cuestión; entonces, utiliza recursos semióticos tentadores, que hacen atrapantes a algunas obras de arte, como la intriga, la reticencia, lo dilatorio, el equívoco y la ambivalencia. El sujeto del discurso es, principalmente, el tema del enigma que se formule. Como en una obra de arte no hay verdad ni mentira y como, además, el arte no tiene moral, estos recursos son verdaderamente efectivos. Saliendo

menéuticos actuaron fervientemente y con un valor utópico incluso dentro de la racionalidad reinante. Mi lector sabe bien que el agua está formada por hidrógeno y oxígeno. Paracelso (1493-1541) empujado por los códigos hermenéuticos de la alquimia descubre al primero de ellos, y describe al gas como un aire hacia afuera como el viento. Lo que se perseguía en ese entonces era la *piedra filosofal*, y ese era el núcleo semántico de esos códigos hermenéuticos. Recién en 1778, cuando Joseph Priestley descubre al segundo de ellos, al oxígeno, se produce una ruptura epistemológica pero no se abandonan los códigos hermenéuticos: ahora se perseguirá el *elixir vitae*. Este químico describe su descubrimiento como un compuesto de flogisto, tierra y nítrico, y como se lo encuentra fundamental para la vida (respiración, combustión), y siendo que la vela fue el objeto casual que le permitió descubrirlo, saca una conclusión filosófica de gran magnitud, aunque hoy día ya no se podría sostener a la que expresaba, más o menos de este modo, que “porque así como una vela termina de arder con

de esa ficción, esos recursos entran de lleno en el terreno de la mentira, cuya posibilidad es una condición de la semiótica. Por la senda de los códigos hermenéuticos, muchos pensadores caen en el terreno del esoterismo. En el caso que tratamos del discurso del agua y teniendo presente que en él concurren una enormidad de otros discursos, lo que los códigos hermenéuticos van agrupando son los sememas, semas, enunciados y sentencias que vectorializan los impulsos hacia el logro de grandes descubrimientos estimulados por el agua, y, en ese sentido, jamás podríamos dejar de lado ni a Tales de Mileto ni a Gyula Kosice.

rapidez mucho mayor que en el aire común, así también podemos terminar de vivir con demasiada rapidez”. Observe mi lector, que ya mucho antes un artista genial, Leonardo da Vinci (1452-1519), afirmaba haber visto al oxígeno en el aire. ¿Cómo? No me lo pregunte a mí, por favor; me resulta imposible responderle.

El agua, sin embargo, fue sintetizada por primera vez por Henry Cavendish el 18 de abril de 1781, fecha entonces para conmemorar. Y lo que este químico dijo de ella fue que el agua se compone de aire deflogisticado unido con flogisto. Pero fue William Nicholson en 1800 quien realiza por primera vez la electrólisis del agua, y confirma su composición como de hidrógeno y oxígeno en la proporción de 2 a 1. A partir de allí ya no se aplicarán códigos hermenéuticos sobre el agua, excepto en la profunda ignorancia del Ganges, en donde estos se han transformado en códigos simbólicos en los que se hacen coincidir al símbolo con el objeto. Por lo demás, si el agua bendice y con el agua se bautiza, es esta verdad revelada la que no perturba las tranquilas aguas de la racionalidad. Y si cuando a una doncella se la ultraja y se la asesina, es también una verdad que de ese lugar brotará un manantial de agua, porque de algún modo eso se habrá de llorar agualágrimas desde lo más profundo, dado que no existe la conciliación de los opuestos; por eso el cineasta Ingmar Bergman establece que el que va a hacer justicia se bañe antes con agua y se azote con ramas de eucaliptus purificadoras. Y eso lo dice el agua. No se ve ahí una ratio que enseguida diga que el agua apaga al fuego del incendio pero que el fuego también es útil, y el agua a veces ahoga a algunos e inunda también a veces los terrenos sembrados y habitados. En fin, se le seguirá

creyendo siempre a quien pueda decir algo como “y hay un alma en cada una de las gotas del mar”, y por mucho tiempo seguirá siendo algo extraña la prueba del agua de la cual salieron triunfantes los trescientos que la lamieron, y prueba sobre prueba demostraron después que hay cosas que el hombre solo no puede hacer —sé que a esto último Kosice lo llama *destinación*, porque así me lo dijo a mí; sin embargo en su *Ciudad hidroespacial* hablará de una administración a nivel planetario—. Ahora ya no caben para el agua códigos hermenéuticos, *solo caben códigos culturales*, códigos de la cultura de referencia, primordialmente de la fisicoquímica. El lenguaje del agua nos impone —tal vez con una expresión muy árida, pero con una importancia digna de tenerse en cuenta, si queremos aproximarnos a saber lo que somos— de cosas como estas:

- El agua es la molécula de dos o más átomos diferentes más abundante del Universo (si como ión hidroxilo en los espacios intergalácticos es también fracción de la molécula), y sus átomos componentes, hidrógeno y oxígeno, son los más activos del Universo.

- El agua está sobre el planeta Tierra porque este es una esfera de las dimensiones justas como para tener la fuerza gravitatoria que la retenga, porque tuvo en su origen la temperatura tan alta como para haber establecido un espesor ideal juntamente con la poderosa intervención del anhídrido carbónico, cuya concentración decrecía cuando la temperatura de la Tierra subía y viceversa, y porque tiene hoy la temperatura suficiente que le dan las reacciones químicas entre el núcleo y el manto como para —radiaciones solares mediante— hacer los ciclos de transformaciones del agua, por los que

vivimos, pero sobre todo como para que sea el único líquido existente en gran cantidad sobre el planeta. Con esto me pregunto qué puede tener de absurdo que Kosice haya llamado a nuestra Tierra: *hidroplaneta*.

- El agua es un compuesto de características verdaderamente excepcionales. Su lenguaje natural es algo así como una regla que se desvía de los ordenamientos lógicos con el solo fin de permitir la vida. Por eso la cuestión llega a hacerse filosófica en la misma medida en que lo fue para Tales: la vida existe porque existe el agua, y mientras no se pruebe que algún tipo de vida pueda adaptarse a la no existencia del agua. De ser probado eso, también podría esperarse que se pueda animar una estatua de bronce. Súmese a esto que el hecho de que cualquier *orden* que se encuentre en el universo es la cosa más improbable, más incierta; lo más probable es siempre el desorden. De cualquier manera, pudo haber génesis de vida o adaptación de vida en otro planeta carente de agua, e incluso vida inteligente, por obra natural y con otra materia, pero no es el caso del hidroplaneta nuestro, este se halla en la —así denominada en astrofísica y astrobiología— *banda ZHC* (zona de habitabilidad continua).

- El agua domina la existencia, desde que constituye los dos tercios de la corteza terrestre y el setenta por ciento del cuerpo humano. Pocas horas podemos vivir sin beber agua. Pero la singularidad extraordinaria que determina la condición de la vida proviene de su fórmula química, y no puede ser ignorada por quien se precie de sujeto consciente. Se trata de una cuestión de estructura: en estado de vapor las moléculas de H_2O son planas y angulares; en los otros estados $(H_2O)_n$ la disposición es la de un tetraedro regular (estable en

el hielo) con el oxígeno en el centro y los dos hidrógenos en dos vértices, separados por un ángulo de $109,5^\circ$. Los otros dos vértices son ocupados por electrones del oxígeno compartidos con los hidrógenos de otras moléculas de agua, con los que se constituyen los llamados *enlaces* o *puentes de hidrógeno*, que son más fuertes que las fuerzas de Van der Waals, o sea, que pueden considerarse enlaces intermoleculares dipolo-dipolo que, en comparación con otros sólidos moleculares, hace que los del hielo sean unos de los más fuertes y explica de ese modo las propiedades extraordinarias que este sólido posee. Es así que el hielo, contrariamente a lo que sucede con la casi totalidad de las otras sustancias, al solidificar aumenta de volumen y disminuye su densidad, por lo que flota en el agua líquida. Pero su curiosidad es mayor todavía al tener lo que se denomina *punto triple*, que le confiere su facilidad de presentarse en la naturaleza en los tres estados, y que consiste en que cuando se funde el hielo a 0°C muchos de esos enlaces de hidrógeno mencionados se destruyen, y por eso el volumen se reduce, con lo que el peso específico aumenta, pero lo hace hasta llegar a un máximo a los 4°C ; cuando a partir de allí la temperatura asciende, aumenta la agitación molecular, disminuyen las atracciones moleculares y, por consiguiente, la densidad se hace cada vez menor. Así nacen las significativas anomalías del agua, tan provechosas para la vida.

- El agua, como compuesto de uniones covalentes, tiene un punto de ebullición relativamente alto para su bajo peso molecular: eso permite la existencia de los océanos y que esas inmensas cantidades de agua mantengan más uniformes las temperaturas de los continentes; en verano refrigera y en

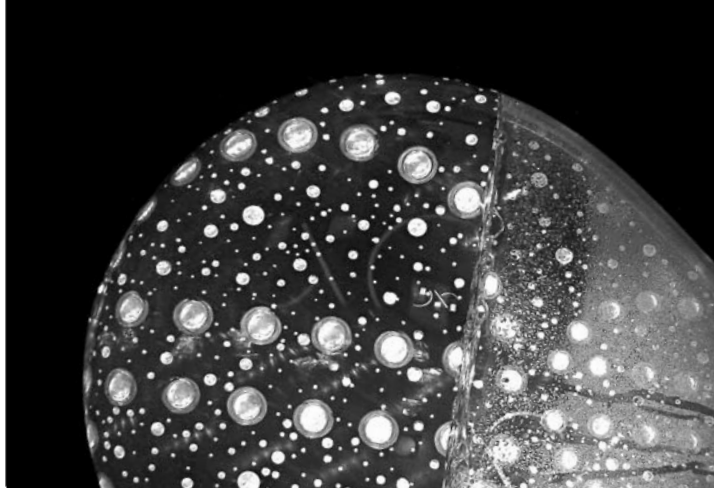
invierno calefacción porque esa anomalía del agua se traduce también en una capacidad calórica, y en calores latentes de fusión y vaporización verdaderamente excepcionales. Existen así vapor de agua, nubes, niebla, granizo, rocío, ríos, lagos, agua subfluvial, agua de cristalización en los hidratos, agua de interposición en los cristales microscópicos, aguas termales, sales delicuescentes, sales eflorescentes, agua de transpiración que refrigera nuestro cuerpo, agua de combinación y, finalmente, el agua es el más extraordinario de los solventes y tiene la particularidad de solvatar. Hay varias clases de hielos; el común es del sistema hexagonal, pero a $-80\text{ }^{\circ}\text{C}$ es del sistema cúbico. Semánticamente, la nieve para nosotros es una sola, pero un esquimal distingue muchas clases, y esto es muy interesante si semióticamente nos ponemos a pensar sobre la cuestión de las interpretaciones, de las que con mi lector ya hemos compartido inquietudes. Con el microscopio ampliamos el *continuum* de la nieve y podemos distinguir varios tipos de disposiciones cristalinas. En los inviernos crudos el agua de los lagos se congela, pero por esa propiedad excepcional del agua —por esa anomalía intencional— solo se congela la superficie, y como el hielo es aislante térmico (cosa que aprovecha el esquimal para hacer los ladrillos de su casa) permite que la vida prosiga en el fondo del lago cuando la temperatura de afuera sería letal. Incluso el agua se permite muchísimas curiosidades como la de los carámbanos (del latín *calamulus*: pedazos de hielo más o menos largos que se los ve colgantes de los techos tras las heladas y también esos granizos con formas de lancetas que causan miedo), o como la del agua fósil de ingresión que solo se expresa en el lenguaje de sus isótopos. Y esto nos recuerda otras bellezas,

como las del agua disolviendo sales de calcio, y tras deslizarse por las grietas de las rocas y gotear de techo a piso de las grutas, al carbonatarse debido al aire, nos deja esas maravillas que se llaman estalactitas y estalagmitas.

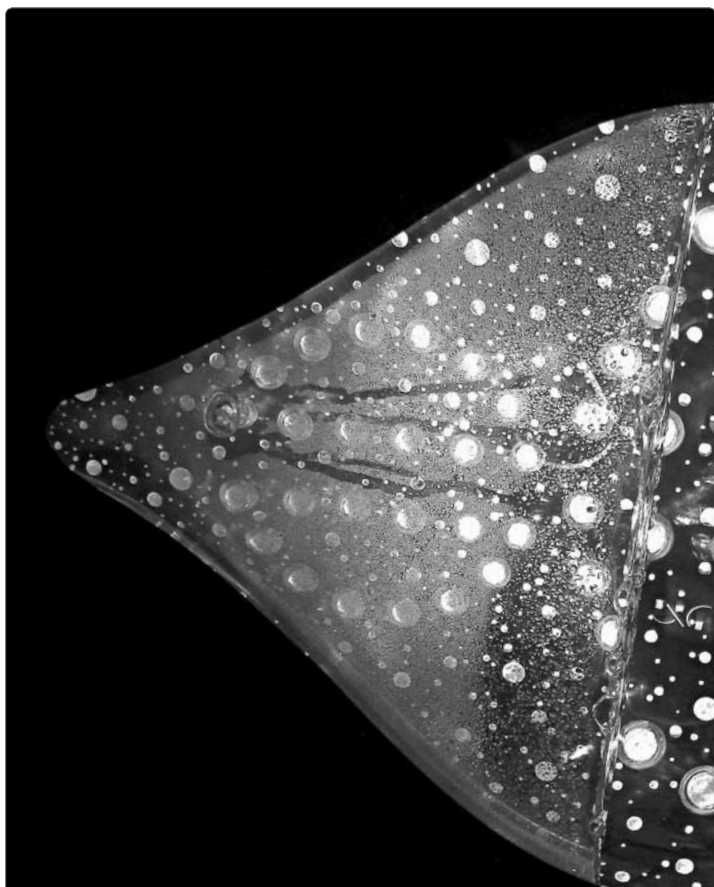
- El agua cambia su discurso, lo vuelve más oscuro para informar más. El hombre no debe quedarse atrás en su comprensión. Y esto es de una extraordinaria importancia; sin embargo, de este nuevo discurso, al percatarme yo de que la extensión cultural —*la absolutamente necesaria culturización global de toda la humanidad*— no está completamente desarrollada ni tampoco me cuenta entre los mejores informados, sólo puedo permitirme dar una muestra que denote de algún modo la inflexión lingüística, aunque más no sea con un carácter indicador de los espacios que todavía tenemos que cubrir dificultosamente. El científico posee ya códigos culturales sobre el agua que no se limitan a esa fórmula que se nos ha hecho familiar: H_2O . El científico posee otros signos actualmente. Uno de ellos, basado en funciones de onda, nos mostraría a una molécula aislada de agua bajo la forma de este signifiante cuyo significado, por lo ya expuesto, me abstendré de presentar:

$$(1a_1)^2(2a_1)^2(1b_2)^2(3a_1)^2(1b_1)^2$$

Solo diré que su representación gráfica sería nubes que indican los lugares en que con más probabilidad se encuentran los electrones, y que en esa anotación el químico ve que están todos apareados y que, por ello, entre otras cosas, el agua es diamagnética. Una vez más se hace lectura de una estructura, una lectura cada vez más íntima, una estructura cada vez más nueva.



TIWUW 28 29 30



Sin embargo, algo nos dice aquí con grandiosa humildad el agua, aunque con esto se apareja en el decir a cualquier otro compuesto, incluso al átomo más simple: las enormes distancias que hay entre todos esos electrones y los núcleos no están ocupados por nada, es como un espacio vacío en el que solo juegan las atracciones y repulsiones... “No soy yo, el Agua, lo más abundante que hay sobre la tierra. Lo que más abunda es el vacío”.

No nos dejemos desalentar por esas últimas declaraciones del agua. El vacío, como todo lo que está entre ciertos entornos no nos dice nada. Tampoco interesa aquí explicar que el vacío no existe, que es una cuestión de densidad de carga. Sí, en cambio, puede hacerlo el agua si la dejamos proseguir su charla. Para empezar, vemos que al hablar de cargas, atracciones o repulsiones, nos está introduciendo en otro campo semántico. Aunque yo quisiera todavía seguir escuchando al agua en ese espacio de transición entre un viejo discurso que se abandona y un nuevo discurso que se inicia. Lo importante es hallar siempre un nexo. El discurso sigue todavía en cuanto agua y nos incita a dar un salto en nuestra evolución.

Hemos dicho antes que el agua era el más fabuloso de los solventes. Con eso el discurso del agua nos está diciendo, además de lo que ya hemos escuchado, que el agua no es cualquier cosa sino que no se puede no pensar en ella, desde que el eje sobre el que se alinean las otras cosas materiales de la vida deben ser vistas también con ella en cuanto solvente, y constituyendo una parte primordial de las células, su solución protoplasmática y su membrana semipermeable, que permiten además el pasaje de los neurotransmisores en los mecanismos de sinapsis de las neuronas, con lo que habla de

su presencia en todo fenómeno de transmisión de la información que involucre a nuestro cerebro, o sea que además nos dice que no se puede pensar sin ella, sin *la* agua (¿qué sexo tiene?), o expresado de otro modo, que ella es parte de nuestro pensamiento. Pero esto todavía no es el nuevo discurso. Esto es nada más que el nexos del que hemos hablado. El nuevo discurso comienza con esa insinuación que sobre las cargas nos da la nueva fórmula electrónica del agua, cuando se asocia esto con el fenómeno de la transmisión de información, que no es más que un proceso de impulsos eléctricos, de cargas y descargas, atracciones y repulsiones, activaciones e inhibiciones, y de campos magnéticos sobre las diferentes áreas cerebrales.

Hay por lo menos dos situaciones, entonces, en las que el agua se siente cómoda y participa en forma comprometida con el pensamiento, y que sirven para mostrar las características de su comportamiento polivalente: como estructura de soporte físico, tal como lo hace debajo del aracnoides bajo forma de colchón de agua que protege a esa delicada masa encefálica de consistencia de manteca derretida, y como vehículo consciente de la transmisión de los impulsos iónicos en todas las sinapsis. Y todo como si estuviera transcurriendo dentro de la propia agua.

LA GRADUACIÓN KOSICEANA

Vistas de ese modo las cosas, parecería que Kosice no podría arrogarse el derecho de decir que ha graduado por pri-

mera vez el *continuum* del agua. Sin embargo, si pensamos ahora en el proceso de invención, nos encontraremos con un momento vital en el que el agua se encuentra disponible para cualquier innovación pero que no la provoca, tal vez solamente la espere, sí, esté preparada, marcada por los acontecimientos vividos por el hombre, pero imposibilitada de decidir por ella misma. Se trata de un salto y de una nueva responsabilidad. El único campo fértil para esa iniciativa es el arte. Allí hasta ahora no se había ofrecido como medio en el que nuevos Interpretantes reconozcan nuevos Medios y nuevos Objetos. Se trata de una nueva *tabula rasa* (como la célebre de Kosice) en donde implantar jeroglíficos determina, al mismo tiempo, una nueva trascendencia y un nuevo *continuum*. No se trata, por supuesto, de escribir sobre la superficie del agua, eso solo originaría ondas físicamente reconocibles, aunque hay artistas que hacen sus obras tiñendo partes de los ríos, pero tampoco se trata de decir que el agua siempre fue un medio porque, entre otras cosas, servía para disolver la acuarela y para dar los efectos cromáticos sobre el papel. Es verdad, no obstante, que el artista desde siempre utilizó el agua para lavarse las manos, pero también es verdad que recién desde Kosice empieza a decir cosas nuevas que no están allí donde se refleja Narciso, ni en el agua pesada que se usa en los reactores nucleares. Digamos, para ser lo más explícitos posible, que *el agua pasa a ser en Kosice* —además del lugar en donde encuentra los signos relacionados con el Medio (conforme lo hemos visto en los capítulos 2, 3 y 4)— *un nuevo medio de expresión* que no investiga la naturaleza de las cosas sino *que crea las condiciones para que lo nuevo se produzca*; esto visto así es como si siguiésemos una también válida ex-

presión mcluhaniana que dice que “el medio hace al mensaje”, pero cuando Kosice lo haga en el *ciberespacio* ese medio habrá cambiado, aunque el agua digital seguirá con el mensaje anterior y con nuevas proposiciones de cambios radicales. El pasaje de la era Gutenberg a la era digital abre caminos hacia nuevos hechos posibles para los seres humanos, que después podrían determinar, por ejemplo, que el salto implicara también cambiar esa actitud de la que tanto hemos hablado en los primeros capítulos, en general para todos, y en Kosice podría acontecer que al liberarse de operar en forma directa con recipientes, fuentes, tuberías, etc. opte por dejar que su propia imaginación se constituya en el constructo donde acontezcan los avatares por los que pase el agua y, con ella, las formas de flujos, remolinos, estanqueidades, borbotones, salpicaduras, derrames, chorros, deslizamientos, etc., algo así como que ya salgan directamente de su mente.

Yo me juego porque Kosice no se dejará llevar por lo que a su imaginación le digan las experiencias anteriores de la realidad sino que tratará de liberarse de las determinaciones y se lanzará con su espíritu aventurero a las nuevas pruebas a las que lo inciten las nuevas clases de mensajes que disponen ya de un espacio infinito. En ese caso, podemos decir que se encontrará con que también tendrá que tratar con uno de los destinos más sorprendentes del agua: los *solitones* (onda solitaria que se propaga a lo largo de un canal), que los físicos cuánticos ya conocen y que también practican con los fotones en fibras ópticas. Y nosotros los conocemos, en el caso que sean de agua, porque algunos los vieron en algún río, y se asustaron porque veían que era una pared real de agua que se desplazaba sobre la superficie. Este, como fenómeno cuán-

tico, implica los *fenómenos de acción a distancia*, y presumo que podría en lo artístico llegar a permitir a Kosice realizar el mayor de sus sueños: esa escultura virtual emplazada sobre las aguas del Río de La Plata. Y la clave para hacerla, desde el momento en que implicará al fenómeno cuántico del *entanglement*, estaría en la semiótica como base coherente en la elección de los entrelazamientos sígnicos.

Da Vinci “vio” al oxígeno en el aire cuando todo el mundo ignoraba que existía. Pasaron casi tres siglos hasta que fue descubierto. Obviamente, si se lo hubiera descubierto antes de Leonardo hoy sería superfluo que él lo haya visto. De todos modos, lo curioso es que el hecho de que Leonardo lo haya visto seguirá siendo eternamente algo superfluo a pesar de todo, excepto, claro está, para los partidarios de lo esotérico. Por eso se hace tan necesario llevar adelante un enfoque semiótico de todo lo que es conocimiento. Si aparece ahora un Leonardo podemos llegar a darle toda la razón sin tener por ello que sentirnos cautivos de algún tipo de sugestión. Este tema, como se verá, no pasará de ser una vulgar dialéctica si no lo encaramos desde el aspecto de esas clases de signos de los que todavía no nos hemos ocupado, vale decir, los que se relacionan con el Interpretante. De igual forma, dejemos bien aclarado que al hablar de un *continuum* del agua dejamos atrás todo discurso del agua, que sería, para decirlo con una “incierta” precisión, algo así como una parte de un lenguaje existente muchísimo más amplio: el lenguaje del Orgón (concepto introducido por el psicoanalista Wilhelm Reich), es decir, signos que se corresponden con vibraciones que vendrían de todas partes; en cambio en el *continuum* del agua graduado por Kosice nos encontramos con el Medio

agua y el lenguaje cuyos códigos nos serán mostrados por los Interpretantes que veremos.

No obstante, si bien lo graduado por Kosice se percibe mejor en el proceso autosignificante de un significante único —el agua— no faltan momentos, tanto en su obra plástica como en la poética, en los que el significante agua es autosígnico o autosignificado, con lo que remite en parte al discurso que parece tan largo de comentar del agua a través de los tiempos. Si se presta atención a este hecho se encontrará la mejor explicación de la diferencia entre el discurso del agua y el *continuum* graduado por Kosice. Es razonable por ello que alguna vez este artista haya rechazado lo discursivo. Se trata de comprender el sentido con que él trabaja.

Quizá sea más fácil para el lector reconocer el *continuum* del agua graduado por primera vez por Kosice y diferenciarlo mucho del otro discurso del agua, si tiene en cuenta que ahora estamos en un plano de conocimiento que denominamos *arte*, y en el cual es absolutamente verídico que las cosas se presentan tal como André Malraux se lo dijo a Kosice allá por 1964 en cuanto a que el arte se retroalimenta en el propio arte, es decir, que es una cuestión a la vez fenomenológica y antihistoricista, y es, como todas las cosas, al mismo tiempo proceso de estructura y génesis.

El otro fenómeno, el de la integración de todos los lenguajes en un circuito global de información lo tendremos que tratar luego, cuando ya nos manejemos con los Interpretantes. Mientras tanto está claro, creo, que si Kosice decide llevar su agua al ciberespacio, tendrá que aceptar que lo madí es decididamente discursivo, aun cuando lo que le dijo Malraux siga siendo cierto.



SIGNOS REMÁTICOS, DIDÁCTICOS Y ARGUMENTALES

Ahora entramos de lleno en el terreno del Interpretante. Sería muy simple decir que se trata de un sistema lógico interior del signo, anodina explicación que dio su propio creador, Charles S. Peirce —el más grande filósofo que haya existido—, pues si a la lógica no se la dio por muerta cuando en la búsqueda de su completitud y perfección lingüística tanto Ludwig Wittgenstein como Bertrand Russell le hicieron conocer el fracaso al descubrir que su único destino posible es el lenguaje solipsista, ahora sí el Interpretante le poda toda pretensión de autonomía y la subsume a la arbitrariedad del signo. Y no exagero tampoco en esto último, pues Roland Barthes estaba completamente en lo cierto cuando sostenía que todo código era totalitario; no puede no serlo, el código nos domina y nos hace ser lo que él desea. Tal vez lo duro fue el término que usó, “fascista”. De todos modos es totalitario, el lenguaje es totalitario, *los signos son totalitarios, y no cuenta para nada lo que nosotros queramos pensar de ellos*; eso mismo que pensamos ya está sujeto a los caprichos del signo, por eso es tan irrisorio creer que se trata de una lógica nuestra cuando, en verdad, es la emanación vital de la lógica muchísimo más compleja que los signos tienen dentro y que determinan lo que tenemos que ser. ¿Es acaso necesario

recordar que somos puro signo? *Lo más que podemos aspirar es a encontrar un espacio que sea algo nuestro dentro de ese mecanismo*, de lo contrario tendremos que llegar a la conclusión de que nuestra libertad no existe. Y es todo lo contrario, existe, ellos mismos, los signos, nos permiten que en ciertos momentos importantes seamos libres; es más, ellos necesitan que en los momentos más serios seamos libres de verdad, que las decisiones que tomemos sean respetadas, y que en cualquier clase de consecuencia que devenga quedemos todos comprometidos, los signos y nosotros y la naturaleza entera. ¡Vaya si son importantes los Interpretantes de los signos!

Todo esto ha sido una forma más cruda de decirlo, pero ya lo sabemos, ya lo hemos discutido anteriormente al tratar el lenguaje de las artes, que es un lenguaje propio del arte y que habla por sí mismo, y los otros discursos que no son del arte, que podemos diferenciar, también son discursos de la naturaleza misma, no autónomos, nos incluyen con nuestras convenciones de lengua y habla, naturales al fin. Las relaciones que se suscitan cuando a este cuadro racional subordinante de lo irracional se lo enfrenta con el cuadro del plano de la fe son cosas que no vamos a abordar aquí, aunque sabemos bien que se hacen a veces imprescindibles en casos de tratamientos de temas místicos consistentes, quiero decir, no gratuitamente irracionales o esotéricos o alienados; no podemos mezclarlos con las cosas del autor que nos ocupa, Gyula Kosice, quien no incorpora en lo más mínimo elementos de esos tipos, no solo porque nada lo mueve a hacerlo hasta ahora, sino también porque de hacerlo el esquema de su discurso se destruiría automáticamente. Aunque tampoco tengo certeza de que tal cosa podría acontecer de este modo, puesto que en aquella

experiencia del caso de Mondrian, que hemos comentado, la interpretación alucinada de tantos que quisieron ver una concesión sobrenatural como premio a la búsqueda personal de lo divino, por parte de ese autor, no impide que hoy podamos aplicar nuestro enfoque semiótico sobre su obra prescindiendo de esa perturbación teosófica. Con esto no deseo oponerme a que alguien quiera seguir pensando el arte del modo más arcaico que se conoce, “el esplendor de Dios” o “el esplendor del Cosmos” o “el esplendor del Ser”[▷]. Nadie puede negar que pensando así se pueda estar en lo cierto; lo grave está en que racionalmente, o sea, semióticamente, se está en pleno derecho también de creer que pensando así no se puede estar en lo cierto. Hasta tanto la semiótica no le haga entender esto a los hombres existirá siempre un impedimento serio para ir adelante. Tampoco quien parta con estos tipos de prejuicios podrá internarse en el mundo del Interpretante del signo como lo veremos en Kosice. Eso no obsta para que yo como autor trate semióticamente las cuestiones de la fe,

▷ O, incluso retrotrayendo esa convicción, muchos de los pintores de la Edad Media, que no arriesgaban a salirse del plano y pasar a la perspectiva, porque así era como creían que Dios nos veía, sin tercera dimensión, y esto es algo que nos lo recuerda Michio Kaku, el destacado especialista en teoría de las cuerdas y profesor del City College de Nueva York, en su libro *Hiperespacio* (1994), donde acompaña lo dicho con una escena del tapiz de Bayeux que lo muestra claramente, todo con el objeto de fortalecer la idea de que vivimos en un mundo bidimensional, la idea más corriente entre los físicos de avanzada. (Nota agregada para esta edición).

pero eso lo hago en otros lugares, y sé muy bien que ninguno de los Interpretantes que aparecen en los signos que maneja Kosice me moverán del lugar reflexivo en el que ahora y aquí me instalo, al que estaría tentado de señalar como actitud imparcial si no fuera que este término en estas cosas carece de sentido, porque en tal caso partiría de una carga de tendencias a las interpretaciones, que siempre resultan ser uno de los mayores obstáculos cuando se emprende el estudio de los signos más relacionados con el Interpretante.

Es muy oportuno aclarar esto de entrada: *el Interpretante no es un intérprete*▷, *tampoco es una persona, es la parte de un signo*. Si mezclamos la persona con el signo en todos los signos más allá de los que comprenden al semema “persona” o a cualquiera de sus semas estamos francamente perdidos, no habrá semiótica posible. La semiosis ilimitada es un fenó-

- ▷ La única interpretación posible es la que hace el Interpretante de cada signo. Por lo tanto, *un intérprete*, como tal, *no existe*. Semióticamente, solo se puede reconocer a un sujeto cognoscente que, al proceder únicamente por signos, se constituye en un *signo-sujeto*. Este signo-sujeto es otro signo que solo puede recibir información sígnica, pues otra clase de información no existe, de modo que lo suyo se limita a *observar* la operación del Interpretante, y con ello vivir los procesos de semiosis que en su cerebro se produzcan. Además, es imposible que dos personas, frente a lo que suponen es un mismo signo, vean operar en forma idéntica a los Interpretantes porque se trata de dos cerebros receptores diferentes. Se necesita una proyección pragmática de la semiosis para lograr la vinculación entre esos dos signos-sujetos.

meno que en algún momento hará pasar a todo signo por la persona, como también lo hará pasar por una cuchara, un pañuelo, una cucaracha, un país o el planeta Júpiter, pero entonces eso es harina de otro costal; no se puede ser tan terco, sin embargo, como para querer hacer valer tal cosa como argumento de que en semiótica todo vale. Aunque la mayor terquedad que yo veo es la de esa legión de filósofos desparramados por todo el mundo, incluyendo los nombres más resonantes, que siguen creyendo que ellos pueden y deben seguir siendo intérpretes, y que por no entregarse dócilmente a los signos y a las estructuras y abandonar de una buena vez el pernicioso vicio de perseguir lo inefable, padecen el triste destino de vivir chapoteando indefinidamente en el charco de la irracionalidad para lástima de las próximas generaciones.

Es verdad, entonces, que el Interpretante se parece a un sistema lógico interno del signo, aunque no se trata de una lógica pura sino de una lógica que previamente pasó por la prueba del Medio y del Objeto, se hizo carne con ellos y elabora con sus sustancias ese sistema mal llamado *lógico* en el que confluyen para configurar un *hábito* tanto nuestros procedimientos clásicamente lógicos, como las determinaciones de una fuente global de información, siendo que las decisiones que se toman son resultantes de una composición de fuerzas que, en la medida en que somos destinatarios, nos modifica y, con el tiempo, hasta drásticamente.

Justamente Peirce, cuando llegó a notar que el Interpretante era equivalente a un signo más desarrollado porque era al mismo tiempo signo en sí mismo —o sea que *presentaba*— y también era signo que poseía el hábito de responder, a cau-

sa de ese vehículo signo, frente a objetos ausentes que son relevantes para una situación problemática presente, como si estuvieran presentes —o sea que también *representaba*—, abrió el camino para poder estudiar el pensamiento mediante la semiótica, que es una ciencia que tiene a la vieja lógica subsumida dentro de su universo. Esto, que en el sentido de generación de signos, para Eco sólo podía tener solución en un *signo final* que, según él, debía ser «el campo semántico en su totalidad como estructura que conecta los signos entre sí»[▷], actualmente, con la teoría de la información, que dispone que un mismo Interpretante ubicado en un código bloque pueda conectar Objetos entre diferentes códigos, queda completamente aclarado y ya nos permite trabajar con toda confianza en simulaciones computacionales con los Campos Semánticos Vectoriales que hemos descubierto en 1988, y, por lo tanto, apuntamos a resolver cómo funciona el pensamiento dentro del cerebro. Pero no olvidemos que Kosice ya trabajaba con la cosa presentada y la cosa representada^{▷▷}.

Las cuestiones que estamos tratando guardan mucha relación con una propiedad de la información para los *sistemas*

▷ Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. 5ª ed. Editorial Lumen, Barcelona, 1991, 115.

▷▷ De modo que así se puede comprender por qué se interesó en formar en 1994 el Grupo TEVAT, en donde con los otros dos fundadores, Ladislao P. Győri y José E. García Mayoraz, podía analizar a fondo la creación artística haciendo confluir la semiótica y la teoría de la información en ella. Como se comprenderá, estoy haciendo un agregado posterior al tiempo en que escribí esta obra.

autoorganizados, que pasa del futuro al pasado y que se denomina *teleonomía* (noción que «implica la idea de una actividad *orientada, coherente y constructiva*»[▷] en los organismos vivos), y que por supuesto es muchísimo más importante —si la despojamos de cualquier connotación del tipo de *causas finales*— que el *saber*, que el *doceo* o, como se lo llama en teoría de la información, el *documento*. Con esto estamos adelantando un poco las claves para la comprensión cabal de la filosofía pragmatista en sus últimas formas, vale decir, para cuando ya empieza a dejar de ser filosofía por las exigencias del rigor semiótico, y con más razón ahora que se conoce lo que piensan los físicos cuánticos respecto de que el futuro tiene muchísima mayor influencia sobre todas las cosas si las comparamos con el pasado, y esto también pasa a incidir sobre el trabajo de Kosice desde el aspecto *porvenirista*, como él acostumbra llamarlo —presumo que sugerido por Pierre Restany en ese encuentro que el primero registró en su libro *Entrevisiones* (1985)—, claves que acercan de una manera única, inusitada, exclusiva, una obra artística con alguna filosofía que se quiere *aggiornar* en el sentido *prospectivo*.

Asimismo las clases de signos que surgen como relación con el Interpretante tienen su razón de ser *en el grado de completitud de esa función lógica*, cosa que va desde una oscura insinuación apenas investida de posibilidad de ser, un *Signo de Posibilidad*, como es el caso del *Rema* o *Signo Remático*

- ▷ Monod, Jacques. *El azar y la necesidad (Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna)*. Colección Biblioteca de Divulgación Científica *Muy Interesante*, vol. 20, Hispamérica Ediciones Argentina, Buenos Aires, 1986, 53.

—que vendría a ser algo equivalente a un *término* en un silogismo, tal como se lo entendía en la lógica—; pasa por una constatación de que un signo en cuestión es signo como hecho real, un *Signo de Hecho*, tal como sucede con el *Dicent* o *Signo Dicéntico* o *Decisigno* —que vendría a ser algo equivalente a una *proposición* en un silogismo de la superada lógica—, algo que puede ser afirmado tras observarse de qué modo informa sobre su Objeto, algo que parece comportarse como un significante de segundo grado pues su valor está en una cuestión distal para el significante adscripto al concepto; y llega finalmente al *Argumento*, esa especie de pensamiento ya elaborado, una especie de correlato que legaliza a la convicción de lo que está representando —que vendría a ser algo equivalente a un *argumento* (de allí su nombre) de un silogismo de la precaria lógica, aunque siempre entendiendo que incluso dentro de este viejo punto de vista, dimensionalmente puede ser algo mayor, un juicio complejo, un encadenamiento lógico extenso, un razonamiento amplio en donde se vea el principio ordenador, y todo un discurso también—, algo así como un mensaje en el que se destaca lo que se entrega —total, parcial o fragmentado— de un discurso o de una instrucción, todo lo cual, en definitiva y prescindiendo de su tamaño, conforma una especie de instar que hace que a esta clase de signo se lo considere un verdadero *Signo de Razón*.

Por supuesto que así hemos llegado a las clases de signos que más nos ponen frente a lo que nosotros siempre hemos querido denominar *plano del contenido* (donde prevalecen los significados), en correspondencia con determinado *plano de la expresión* (donde prevalecen los significantes) de dicho contenido. No obstante, una vez más debe recordarse que

ninguna de las clases de signo que acabamos de resumir, y en cuanto clase, actúa individual y exclusivamente desde el punto de vista de la función que le cabe a cada una de sus partes constituyentes, sino siempre constituyendo, además y por razones de reparto del gasto de energía de emoción y de control en lo neuronal —obviamente que cuantificadas y expresadas en porcentajes—, una *tricotomía* entre las tres clases de relaciones: una tricotomía que se expresa con las participaciones de las tres clases derivadas de su relación con el Objeto, el Medio y el Interpretante, o sea, una relación triádica interna. Por eso, un signo en acto de semiosis, y solamente para ese acto, deberá ser definido en términos como este que damos como un ejemplo tomado al azar: un semema determinado, al entrar a participar en determinado momento de una semiosis determinada, podría ser para el caso un Cualisigno(8%)-Indical(60%)-Dicéntico(32%). Como se ve, cuando un signo está operando, difícilmente podría ser un cualisigno o un índice o un dicent en forma exclusiva.

Busquemos explicitarlo dentro de alguna obra de Kosice, pero antes aclaremos el sentido que esto configura. En primer lugar, diciendo que este propósito involucra la más importante de todas las actitudes del usuario, es decir, del que se deleita ante una obra de arte aunque no sabe de antemano por qué sucede eso, ni tampoco logra saberlo en el transcurso incluso de una larga mirada, lo cual hace que a menudo sea necesaria también la intervención de un crítico de arte o algo por el estilo, que le aporte alguna noticia de lo que está sucediendo, que le explique, ¡odiosa proposición porque ninguna obra puede ser explicada sin al mismo tiempo desmerecerla completamente con ese acto! En literatura ya se sabe con cer-

teza que el prólogo a una obra jamás debe contener alguna explicación de la obra en lo que respecta a intimidad del contacto, porque *la obra debe explicarse por sí misma*. Con lo cual queremos decir que se trata exclusivamente de un acto de encuentro entre el usuario y la obra de arte en la que se inicia y se prosigue una comunicación entre ambos, la obra y el observador, sin intervención de nadie más, y con menos razón del autor de la obra, porque en este acto *el autor no tiene nada que ver*, es un verdadero anónimo, *no debe ejercer ni la más mínima influencia*. A partir de ese encuentro sólo debe reinar una relación íntima entre el observador y la obra; debe iniciarse una verdadera comunicación entre ellos; deben iniciarse una franca conversación, y esa conversación es sónica, es decir, semiótica, como lo es cualquier otro tipo de comunicación sin excepciones de ninguna clase y, por supuesto, *lo que el usuario debe recibir es solamente información*, que es la esencia de esa comunicación establecida entre ellos, y contar con el imprescindible *feedback* de intercambio (*realimentación*), que resulta un poco raro si se quiere, porque la parte de transmisión del mensaje por el lado de la obra hacia el receptor no se podrá obtener en un solo instante —excepto el del impacto inicial (la primera aparición de la *Función de Contacto*► de Roman Jakobson), el de la atracción— sino con el diálogo subsiguiente que vaya sucediendo allí a partir

► Es la función, llamada también *de Canal*, referida al canal de comunicación que se esté usando, al tipo de contacto que se haya establecido entre emisor y receptor. En cierta forma, desea verificarse que la comunicación se esté produciendo, que el contacto entre los interlocutores se haya establecido.

de ese acto, y siempre por segmentos de discurso precedidos por la función mencionada.

Lo que voy a decir ahora puede parecer contradictorio en primera instancia porque, sí, hay una excepción que involucra al autor y en algunos momentos, ¡y solo por razones semióticas!, en que otras obras ya conocidas de la trayectoria del autor aportan datos sígnicos en los diferentes procesos de semiosis que se suceden en ese intercambio, durante la contemplación de la obra, dado que en general a la idea más importante el autor consigue plasmarla recién después de muchas obras y no de una sola. Tal vez allí sí un crítico, que conozca de semiótica primero, podrá intervenir (¡no al modo de las obras de arte denominadas *intervenidas*, desde ya!) para acercarle algunas instancias reconocidas tanto por la trayectoria del autor como por la historia del arte, siempre con sentido semiótico, no con prejuicios, preferencias, y menos con chismes sobre su vida o destacando su personalidad, su currículum o su vida íntima o la vida sobreactuada o hasta fingida, como hacen algunos actores que pactan con la ley ser juzgados por cualquier extravío, por ejemplo, se hacen escrachar robando en un negocio, para promocionar la película en la que tienen un papel de cleptómanos; vale decir, con abstención de influir, incluso con catálogos o curadurías sin ética.

Pues bien, de acuerdo a ese criterio, teóricamente presu-
mimos que la relación *solitaria* que el usuario realiza con la obra se logra gracias a que él vive los mismos procesos de semiosis que ha vivido el autor, con variantes de motivaciones que más bien responden a la lógica posición de uno como autor trabajando sobre la materia, y el otro en actitud también activa pero que no puede salirse del terreno contemplativo,

aunque lo más importante es que aun cuando por falta de conocimiento teórico sobre comportamiento de los signos no los pueda comprender de una forma académica o instruida, no cabe duda de que *si poseyera una base semiótica su fruición sería mayor por multiplicación de aventuras sígnicas que enriquecen el “colorido” de la obra*, lo cual no es lo mismo que si un instructor le acercase ideas propias suyas, interpretaciones de otro cerebro que terminarían distrayendo y desviando de las sendas semióticas que más conmueven al observador. De todos modos, es imperioso destacar que cuando alguna vez se cumpla en el ciberespacio una de las propuestas más relevantes, cual es la de poderse realizar la creación *colectiva*, entonces las semiosis que sigan los demás usuarios tomarán otro giro, pues el sentido mismo de la vida se encaminará hacia la transformación del hombre, fundamentalmente, hasta alcanzar la victoria definitiva que se logrará con la exterminación del discurso del poder. Tal cosa, desde ya, creo que solo se podrá realizar en el futuro, como ya he dicho, en el ciberespacio, con la particularidad que después se la podrá fácilmente trasplantar desde allí a la realidad más tangible o más concreta.

Todo lo que hemos venido apuntando tiene como objetivo tratar de que el lector comprenda que cuando nos metamos de lleno, semióticamente, en alguna obra de Kosice tendrá que aceptar que esa es la *única vía* por la cual se puede llegar a conocer de la mejor forma posible esa obra, y todas las cosas que le digan al respecto en forma *extrasemiótica*[▷] son producto de sugerencias de los comentaristas y vicio de cier-

▷ Para el cerebro no existe nada que no sea signo; o sea, que

ta convivencia en un pensar puramente inefable, y no veo de qué forma la enriquecerían. Por otra parte, si el usuario va acostumbrándose a la nueva concepción del arte bajo el aspecto semiótico no solo estará más suelto y confiado, sino que se irá integrando a una sociedad a la cual la tecnología va a cambiar en forma integral su tipo de vida. Le digo esto para que pueda armarse de cierta paciencia porque soy consciente de que al principio no es fácil, requiere de una culturización que debe comenzar ya en las escuelas primarias. Aunque lo que más quisiera resaltar es que toda vez que se hace un análisis semiótico se está siguiendo un proceso en el que, instante por instante, se van sucediendo todas las clases de signos y, por lo tanto, se van sucediendo sensaciones de muy diversos contextos reales o imaginarios. No se puede negar entonces que en una obra de arte, por elemental que ella pueda ser, existe siempre una gran complejidad porque todo signo remite instantáneamente a otro signo en una secuencia intermi-

un no-signo no tiene existencia, por cuanto el cerebro no lo podría captar. Entonces, si se pretendiera que algo a lo que se tenga que denominar extrasemiótico no estuviera compuesto de signos, caeríamos en un absurdo. Por lo tanto, lo extrasemiótico sólo puede abarcar a aquellas semiosis que están muy alejadas, en el tiempo o en el espacio, del contexto actual de una semiosis en cuestión, y que alguna circunstancia muy excepcional las trae a colación en un momento determinado, a partir del cual vuelve a integrarse en discursos que estén en circulación. Con el mismo criterio podemos afirmar que lo *asemiótico* tampoco existe, a pesar de que algunos autores utilicen el término.

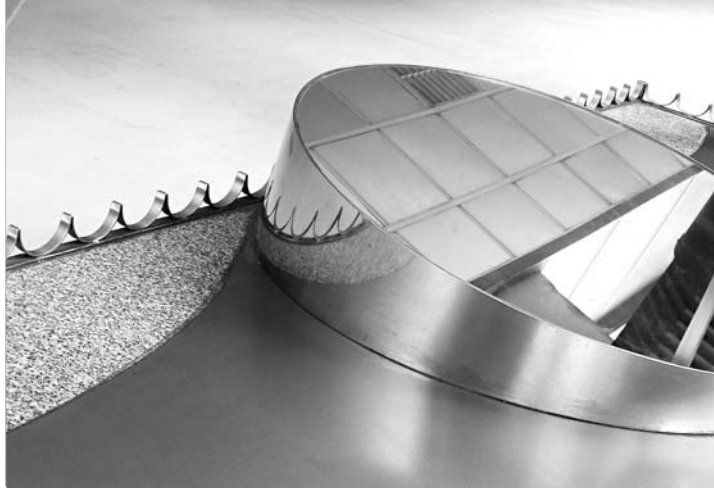
nable que Eco denominó *semiosis ilimitada*, y sumémosle el hecho indiscutible de que nuestros cerebros se disparan con demasiada frecuencia hacia direcciones diferentes frente a la incitación de un mismo signo.

ANÁLISIS DE LA OBRA CORAZÓN PLANETARIO

Pongamos por caso la escultura metálica *Corazón planetario* de Kosice. Con el objetivo de encontrar su significado buscamos primero que nada su relación con el Objeto. A propósito, ya hemos dicho en el capítulo 2 que toda obra de arte debe ser abierta, es decir, confiada a la libre interpretación del cerebro de cada usuario, que siempre es diferente uno de otro en un grado y una medida más o menos considerable. Todos los cerebros están “armados” diferentes. Descartado de plano que se trate de un símbolo, pasamos a discurrir si es icono o índice. No es icono porque no es semejante a ningún objeto. Incluso si lo queremos ver como el trabajo analógico de conjuntos de cónicas de la geometría analítica, esos planos alabeados no intentan ser la forma de una relación matemática allí representada, y mucho menos el resultado de elecciones de constantes en un juego computacional. Estas formas no son tampoco estilizaciones de otras obras, como sí lo son, por ejemplo, las estilizaciones respecto de obras de Max Bill que utilizó Charles O. Perry en el vestíbulo del hotel Hyatt de San Francisco. La relación de *Corazón planetario* con un Objeto todavía no determinado es una relación física, por consiguiente, se trata claramente de un signo indicial.

Como con ese descubrimiento nuestra búsqueda de significado queda trunca e insatisfecha —no podía ser de otro modo—, echamos ahora un vistazo a lo que pasa en la relación del signo con el Medio, sin olvidar que hasta el momento el signo en cuestión es la obra completa. Si hemos reconocido que allí no se trató de representar a ninguna función matemática, es obvio que nos apartamos drásticamente de todo concepto de legisigno, con lo cual creemos advertir que la proposición es de absoluta intención liberadora, como si se quisiera abrir cursos a la mente hacia otros espacios de enorme libertad; claro que esto es algo a confirmar más tarde. Tampoco puede ser sinsigno porque ello presupondría una tendencia a reproducir indefinidamente los especímenes conforme al tipo aquí planteado, cosa que no es así porque está la evidencia de que otras obras de Kosice de este género no repiten las formas sino que experimentan conductos de direcciones sensitivas diferentes hacia los espacios abiertos de enorme libertad, como puede suceder con *Júbilo* o con *Monumento-fuente* o con *El vuelo de la paloma*.

Entonces, un principio de resolución lo tenemos que encontrar en el cualisigno. Y en efecto, la estructura laminar presenta cierta aspereza u opacidad en los espacios por donde retiene a la mente mediante un contacto de unicidad material, algo así como retención provisional (toda guía paradójicamente retiene mientras lleva) de lo que ha sido impulsado desde abajo, desde la parte vítrea reverberante y al propio tiempo especular, ante la que la mente infiere cuál es para sí en un comienzo su lado de barlovento en la empresa de un recorrido, aunque en verdad se trata de un espejo plano que hace sus impresiones luminosas hacia dentro de él, digamos



CORAZÓN PLANETARIO



que es un lugar donde la realidad se subordina a los signos que allí aparezcan, y donde inscribe sobre las sombras —esto no es nada extraño, es un hecho físico innegable—, pero que a su vez es fuente luminosa respecto de las vías que conducen hacia la parte superior y siguiente de la escultura; además, presenta una ligera inclinación y un manifiesto descenramiento respecto del eje de la obra, lo cual discrimina una posición arbitraria para el espectador, aunque en realidad es un recurso de *proxemia*[▷] que invita pero no retiene, digamos que se subordina a los signos que ya hemos destacado. Esas posiciones son las que le brindan al espectador las mejores líneas de fuga; otras posiciones demandarían algún esfuerzo. Quiere decir que la cualidad material es la que hace al signo. Mas ocurre que la parte superior de esta escultura aparece rematada por dos hemisferios bruñidos y reflectantes, a la vez que especulares, los cuales entonces al mismo tiempo que reproducen un *Referente* circundante son foco de otra emanación. Por cierto que es un hecho absolutamente valedero que el espectador pueda hacer uso de lo que se denomina *cooperación interpretativa*, o sea, que es dueño de dar un significado personal a esos hemisferios (como a cualquiera de las otras partes constitutivas de las que hablamos) y que el propio autor, Kosice, puede haber tenido la intención de significar el mismo contenido de su proyecto de escultura denominado *Oriente-Occidente*, pero el cualisigno no puede dar

- ▷ Condición de los códigos que se ocupan de las disposiciones de los sujetos y los objetos *en el espacio* y, en general, el uso y el aprovechamiento del espacio en cuanto *facto distal* (aproximación, alejamiento, gestualidades, etc.) para la significación.

cuenta de estas cosas, de tal modo que a un significado posible sólo puede resolverlo el Interpretante. Este tiene presente todas las cosas sobre las que hemos estado discurriendo hasta ahora y que, si nos ponemos en su lugar, se halla ante una enunciación que es vagamente la enunciación de un proceso o de una actividad mental, ve su eficacia como recurso abductivo aunque no se atreve a asignar mayor posibilidad a una cosa que a otra, porque si bien un camino abre puertas hacia un espacio inmenso, el otro parece remitir de nuevo al mundo; su capacidad de decisión se encuentra conflictuada, porque si fraccionamos el signo entero en esos otros dos que se combinaron para formarlo tendremos por una parte un Rema en las áreas laminares, sobre las que no se atrevería a hacer abducción el Interpretante, y por otra parte un signo complementario —el conjunto de esfera partida— en el que dedicará además su atención a las funciones que posee en juego la obra, y de entre estas, entre las que son Funciones de Jakobson, no se le escapará que las predominantes son las *Funciones P*▷.

Asimismo, en el plano de las proxemizaciones iconográficas, el Interpretante se encuentra con que entre esos dos

- ▷ Corresponden a la *Función Poética*, que es la función eminentemente informativa, la que porta lo nuevo, la que suministra la mayor entropía, la que orienta al mensaje por el mensaje mismo, la que permite el goce de la libertad de creación; pero adoptamos esa simplificación denominativa —Función P— por cuanto sabemos bien que existe sobre esta materia muchísima discusión que finalmente demuestra que no se trata eminentemente de lo poético.

hemisferios parece surgir también la Función de Contacto, que parece estar diciendo que el Objeto final tiene intenciones de avisar al espectador sobre una presencia que no se resuelve ni por su separación ni por su atracción, como quien dice, no hay predisposición para hacer saltar rayos o arcos voltaicos entre los hemisferios ni tampoco para manifestar una fuerte atracción magnética. A su vez, la ubicación elevada del *espacio paratópico* (en semiótica, el lugar donde se crean las competencias) hace que esos dos hemisferios fijados —con soldadura— a las partes que conducen las ideas hacia un destino elevado se constituyan en un nodo o un corazón que, por hallarse escindido, quiebra la unicidad material y separa los Referentes que en ellos se reflejan, mostrando así el fracaso de dos ideas que no se unifican. Entonces sobre este segundo signo, o segunda parte del hipersigno, el Interpretante se siente habilitado para hacer abducción y sostener que la esfera representa al planeta Tierra, cosa que después podrá confirmar definitivamente en el aserto metasemiótico de la obra, que en este caso no tenemos que lamentar que Kosice lo haya utilizado, con lo que se lo debe clasificar a este segundo signo como Argumento, o sea como lo que corresponde a algo enteramente decidido en su forma de expresión.

No obstante, el signo total, la obra que reúne a esos dos signos parciales más la base, debido a un efecto de miniaturización al que es sometido dentro del conjunto lo que compete al planeta Tierra frente a los espacios que conducen el discurso, y frente a la amplitud del universo para el que se abren las vectorializaciones que procuran instancias superadoras, la obra total debe ser clasificada como signo *Cualisigno-Indical-Dicéntico*, lo cual se traduciría como un enunciado

que es una proposición (propone ver absurda la escisión frente a las perspectivas de la evolución), particularmente porque las relaciones entre funtivos en este caso son las del tipo de vínculos culturales constituidos por códigos culturales que el Interpretante tiene ahora presentes. Si por otra parte se establece la comparación de esta obra con *Júbilo*, tal vez se encuentre que tanto uno como otro aserto metasemiótico de sus intituciones resultan ser verdaderos aciertos, porque en la unicidad del globo y la mayor proyección en sentido vertical de *Júbilo* se vería abierta la posibilidad de una instancia superadora. Con franqueza digo que con todo preferiría siempre la no utilización de títulos.

Es razonable, también, que ahora el lector se pregunte cuál es el Objeto con el que, en definitiva, se ha relacionado este signo, o, para ser más preciso, que ha motivado a este signo. ¿Es el planeta Tierra? ¿Son esas vías de acceso hacia un Objeto tal vez inalcanzable? Conviene entonces destacar una cosa: siempre se toma para formar un signo un *Fundamento del Objeto* (un *ground*, como lo llamó Peirce) y no el Objeto mismo, incluso en los casos de ostensión. El Fundamento del Objeto es lo que nos interesa significar con tal o cual signo, y puede ser no solo un Objeto íntegro sino solamente alguna o varias de sus partes, de sus propiedades, de sus características, de sus singularidades, etc., y también puede ser un poco o mucho más que el Objeto entero, o sea, el Objeto más una parte usurpada al Referente. Es así que el Objeto que hemos hallado con *Corazón planetario* no es en sí la misma o propia escultura ni el planeta ni las vías de evolución liberadoras, sino que justamente hemos tomado un Fundamento del Objeto en el enunciado icónico que se ha percibido. La mayor entro-

pía de la escultura se seguirá dando entre lo cualisígnico y lo indicial en el conjunto, y lo remático en el primer signo parcial que hemos distinguido. Reina allí todavía la suficiente oscuridad como para mantener el régimen entrópico, lo cual nos dice que aún resta mucho para explorar semánticamente, aunque para poder hacerlo precisaremos de otros elementos importantes de los que hasta ahora no hemos echado manos. Particularmente me refiero a la cuestión del sintagma y el paradigma, los que al abordarlos nos brindarán, al mismo tiempo, la oportunidad de introducir en nuestro análisis de las obras de Kosice la parte que corresponde a la literatura, el Kosice poeta y el Kosice crítico, con lo cual podremos comprender el mundo fascinante de este genial artista.

Con todo, animémonos todavía a explorar las posibilidades de *Corazón planetario*. Podemos volver a revisar por separado el tercer signo formador, el espejo plano de la base, que posee esa muy leve e intencionada inclinación, y un plano metálico de recorte curvilíneo que hace de base propiamente dicha pero que también denota la génesis en su partida de las vías elevantes. El espejo, además de la proyección de luz y sentido hacia arriba, es un estanque que incita a arrimarse al espectador, pero a un espectador intrigado, predispuesto a las posibilidades lúdicas de la obra abierta. Según sean los códigos culturales del espectador así serán los códigos hermenéuticos que le surjan; en este sentido la obra no ofrece solución. ¿Y qué puedo decirles yo entonces?... Les comento mi aventura personal...

Primero vi que se trataba de un espejo plano en donde las cosas que se reflejan, como es obvio, hacen sus impresiones luminosas hacia adentro, porque se inscriben sobre sombras

y, como ya hemos dicho allí, la realidad se subordina a los signos que aparezcan, y esto que tal vez parezca baladí, a mí me repetía la teoría del signo, que no hay realidad si no hay signos, y si no coexiste siempre un fondo de oscuridad, un fondo de Caos, dicho en otras palabras, solo conocemos lo que de algún modo aparece. Ya he aclarado antes que ese espejo es fuente luminosa —mínima físicamente, magnificante semióticamente— respecto de las vías que conducen a la escultura en su parte convencionalmente medular. A pesar de que este espejo presenta esa ligera inclinación que busca una posición arbitraria del intérprete o espectador o usuario al fin, lo cual determina la dinámica proxémica que invita aunque no retiene, y por lo cual cuando me liberé de ella pasé a observarlo desde el lado opuesto, que es cuando entonces advertí que eran las mayores sombras de este espejo las que sugerían un pozo. ¡Qué clase de pozo?... En *mi* caso se abrieron cuatro arborescencias semióticas, que lógicamente solo las puedo explicar a mi manera: i) un pozo que llamaré *de Freud*, con un fondo que contiene un agua que no es necesario beber, por la índole nacionalizante que arrastra desde su génesis y por su intrínseca incomunicación; mirar esos signos es como escuchar un eco interminable con el que se comprende la imposibilidad entrópica de acercarse en algún lugar una luz que muestre cómo nace la separación entre lo real y lo instrumentalmente signico, o que no permite suponer que al simplemente imaginar algo no utilizamos signos; todo eso no es más que el error en que se cae porque no se cuantifica la información, tanto de los signos naturales como de los convencionales; ii) un pozo que llamaré *de Jacob*, que contiene un agua buena para ser bebida, pero que tiene en su borde repo-

sando como cosa más importante una parte del discurso histórico del agua: la “comunicación”, precisamente la cosa que sí daría solución a la escultura, la cosa opuesta a la perseverancia en formar un sentido de nación; iii) este es debido a que se parece a un espejo de agua, y donde, dadas las dimensiones de esa abertura especular, si uno se asoma demasiado se ve a sí mismo, no deja ver otra realidad, monoclonar a Narciso; y iv) este se debe a nuestra natural tendencia al misterio, la búsqueda de algún laberinto hermenéutico; claro... un espejo plano abajo y un espejo esférico convexo arriba (eventualmente dos), la tentación de buscar las imágenes que originan a pesar de la separación, la angulación, el nacimiento de una dimensión en donde podríamos ver otra cosa que no conocemos; pero esto se hace mucho más difícil entre estos elementos tal como están dados, yo por lo menos tuve que desistir.

Sin embargo me queda un regusto: el haber pensado en el espejo convexo, en el que tanto el objeto como la imagen son virtuales, e increíblemente esta condición de apariencia —que es como decir, la utilización de un signo para que represente a una cosa existente— será la forma con que en un futuro próximo vivenciemos todos los seres humanos los hechos del mundo, todos al mismo tiempo; hasta cierto punto se va a hacer más creíble de ese modo la verdad de la semiótica, particularmente, cuando nadie sepa a ciencia cierta a quién le están sucediendo realmente ciertas cosas, si a mí o al otro. Se me ocurre ahora que *Corazón planetario* llega en este punto de los espejos a una concentración de fuerzas sígnicas semejante a las oculaciones en el *Senecio* o en la *Máscara de mujer* de Klee, por esa intención de que la obra

llegue a significar por sí misma. Pero la supera —digo esto a sabiendas de que Kosice apunta actualmente al *mundo virtual*— porque su operación consiste en trastocar al hombre que se mira al espejo, por el hombre que está por ser, el nuevo hombre en formación, a los que podría encontrar en la esperanza que despierta el trajinar de las personas y los vehículos que circulan por la calle, y que se los ve gracias a la propiedad especular de los hemisferios. De hecho, nadie que llegue a asomarse a una obra de arte grandiosa, es decir, llena de información, saldrá idéntico sino modificado porque habrá sido objeto de un incremento gnoseológico.



SINTAGMA Y PARADIGMA

Seguramente que mientras hemos ido analizando en el capítulo anterior la escultura *Corazón planetario* de Kosice, en algunos de mis apreciados lectores se habrá hecho lugar a una pregunta justificadamente sarcástica: ¿es necesario analizar tan a fondo una cosa que en realidad resulta tan evidente? ¿Quién no ha podido ver que esa escultura, con ese título, quería decir precisamente eso?... Y bien, es verdad, a todos los que les ha sucedido tal cosa debo responderles que están en lo cierto. Sólo me restaría agregar una cosa: *ellos han hecho una lectura semiótica*, tal vez sin proponérselo. Y algo más todavía, ese hecho no le resta méritos a la obra, todo lo contrario, es precisamente la prueba de que ese lenguaje icónico funciona por sí mismo, y es más valioso en tanto y en cuanto *prescinde lo más posible de la personalidad de su autor* (esto señala al mismo tiempo otra de las grandes fallas que tenía la crítica de arte cuando no era semiótica). Observe mi lector, que hay por lo menos dos razones por las que podemos asegurar que *un autor no cuenta ni debe contar para nada en una obra de arte*, lo cual no nos privará de que, de todos modos, lleguemos a admirarlo, ya sea por su genialidad al descubrir cosas o por su virtuosismo en el manejo o estilización de esas cosas o esos lenguajes que los genios descubrieron.

La primera razón, recién acabamos de citarla, es el hecho en sí de que *el lenguaje funciona por sí mismo* y de que, en su estar siendo lo que es, hace que nosotros, cerebros que solo consumimos signos, seamos lo que somos, verdad esta absolutamente irrefutable, que no es una cuestión doctrinaria ni una obnubilación fundamentalista, es una verdad en la medida en que las verdades puedan ser verdades, cosa que, paradójicamente, en el plano eminentemente racional la entropía niega que sean posibles de conocerse. No daremos, como ya lo hemos expresado antes, tampoco la discusión en el plano de la metafísica semiótica, aunque inevitablemente tendremos que rozarla un poco, en cuanto avancemos con el paradigma.

La segunda razón la encontramos en ese Objeto del signo que hemos reconocido. Me consta que la problemática es muy seria. Muchos de mis lectores querrán identificar ese Objeto en algún objeto, y no les podrá ser fácil bancarse eso de que es un Fundamento del Objeto siempre, sobre todo porque estamos acostumbrados a hablar del “concepto”. Pues bien, a ellos les diré que precisamente a esa dificultad la veía Peirce, y por ello denominó a ese Objeto, del que tenemos conciencia porque se nos hace evidente su Fundamento, *Objeto Inmediato*, y dice de él que es «el Objeto tal como el signo mismo lo representa y cuyo Ser es, pues, dependiente de la Representación que de él se da en el signo»[▷]. Al otro Objeto, ese objeto en sí que motiva el signo o lo obliga a que lo determine por su

▷ Peirce, Charles S. *Collected Papers*, vol. 1-8. Edición de Charles Hartshorne, Paul Weiss y Arthur W. Burks. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1931-1935, 1958, volumen 4, párrafo 536.

representación, Peirce lo llamó *Objeto Dinámico*. En el fondo, y como lo veremos en las formaciones de paradigmas, estas distinciones son innecesarias pues de lo que se trata es simplemente de un fenómeno de *relevamiento de Objetos entre sí* en toda operación sígnica. Y lo que también se podrá apreciar es que el signo que menos cuenta en cada caso es el que tiene como Objeto a la persona del autor, al artista. Casos curiosos de Objetos que se relevan entre sí con gran rapidez se pueden apreciar en las obras de la escuela *minimalista*, en las que tan pronto es Objeto una u otra de sus partes como también la suma gestáltica.

Al tratar la cuestión de sintagma-paradigma sí volvemos a tener en cuenta al artista, en nuestro caso a Kosice, porque del otro que hemos usado al principio, aquel supuesto pintor que nos ha servido de modelo, solo nos imaginamos su obra, sin verla, sin llegar a saber lo que estaba diciendo con su mensaje, o, para ser bien congruentes, qué era lo que el lenguaje quería decir a través de ese mensaje. De modo que el mensaje tiene que existir, tiene que concretarse y nuestro cerebro tiene que poder decodificarlo.

Ahora encaramos la obra entera de Kosice, su discurso. Sabemos que él puso a disposición de quienquiera un lenguaje muy particular, el del *continuum* que él inauguró, el del agua. Se lo puede usar como tal, entendiéndose como una prolongación o ramificación de ese discurso. Puedo dar el ejemplo de alguien que lo hizo, aunque no sabría decir con certeza a cuál de los discursos deberíamos adosarlo, si al ancestral del agua que comprende también a las fuentes, o al del *continuum* de Kosice. Se trata de una obra presentada por el ceramista Pavel Jarkovsky, en el 48º Concorso Internazio-

nale della Cerámica d'Arte Contemporanea realizado en Faenza, e intitulada *Fontana*, que tiene una forma cónica hecha de cerámica en colores, y su vértice es una cámara transparente por donde circula agua propulsada por un sistema no expuesto, y esa agua se derrama en cascada hasta la base de la obra, donde es recolectada para constituir un circuito cerrado. La razón de mi duda está, una vez más, precisamente en ese aserto metasemiótico de su título. Como en el mundo debe haber obras de arte que muevan agua, no dudo que ese lenguaje no solo está abierto sino que, aun en una medida muy reducida, se lo está explotando. Esa sería, de todos modos, una forma de proseguir graduando el *continuum* del agua más allá de los bordes que lo constriñen.

Pero lo que ahora quisiera destacar es la otra operación de graduación del *continuum* hacia adentro, o sea, hacia el interior encerrado entre esos bordes, digamos, si hacemos referencia a esa "jaula", en la terminología de Kosice, tal como lo hemos visto al tratar de los legisignos, y de las estructuras exteriores de plexiglás, la graduación del *continuum* para adentro de lo que ya se encuentra graduado, la sobresignificación sobre lo que ya se ha significado, esta operación es ya de *desordenamiento*, o sea altamente entrópica, altamente informativa, y consiste fundamentalmente en destruir las partes significantes, las partes más convencionales, para lograr extraer nuevos significados. De por sí esto es lo que caracteriza a todo el arte contemporáneo en sus mayores expresiones de vanguardia, y esto lo podemos ver magistralmente realizado tanto en la disseminación de semas que adquiere el agua en las obras plásticas de Kosice, como en el quebrantamiento de las reglas gramaticales y semánticas en su poesía.

Infelizmente, por razones de espacio, no puedo incorporar aquí un análisis de la obra de Kosice que se encuentra en mi libro *Entropía/Lenguajes* (1989), en donde se exhibe un cuadro compuesto por lexías escogidas del texto de Kosice *Obra poética*, y las correspondientes alusiones halladas respecto a la graduación y manipulación del *continuum*, y a cuestiones filosóficas relacionadas con ello. Allí están expuestos con claridad los fenómenos de opacidad en la enunciación y del agua como sujeto de un mensaje autorreflexivo, lo cual resulta muchísimo más espontáneo y valioso que buscar factores de extrañamiento para aumentar la entropía. En realidad, no se trata de que en la presente obra escatimaré encarar quizá muchos de esos mismos puntos, pero lo que en verdad me propongo es hacerlo aquí con un enfoque más semiótico, y con los elementos que he tratado de brindar al lector en los capítulos precedentes. Y esto comporta diferentes alcances.

Pongamos por caso algo que yo acabo de decir casi sin aclarar qué “acto de discurso” puse en juego: “la sobresignificación sobre lo que ya se ha significado”. ¿Tiene idea, mi apreciado lector, de la cantidad de implicancias que esto tiene para la *teoría de la enunciación*? No me atrevería a discutirlo aquí, aunque sí deseo aclarar que el problema se genera en ese término “sobresignificación”. De hecho ese término implica a un fenómeno bastante estudiado, por el cual cualquier cosa que se dice debe tener carácter público —y esto para mí es algo que debería ser sagrado— porque responde a un acto de comunicación. No hay intercambio discursivo si las personas no tienen conocimiento mutuo de eso que se dice, que es en sí un hecho, y en todo hecho hay una intención de alguien, en principio, o de algo... tal vez con carácter subrogado.

La cuestión pasa por el hecho de que el receptor tiene que saber de qué cosa el emisor está hablando, o, por lo menos, de que el emisor sabe qué es lo que está diciendo, incluso aunque esté mintiendo. Como mi lector podrá imaginar, esto puede llegar a ser un enredo infernal. Por eso es que solo quiero atenerme al signo y no a la enunciación. ¿Qué ganamos con ello? Pues... con la enunciación nos tenemos que confiar en una persona, en cambio, creo que es una ventaja confiarnos en el signo y... ¡esto es muy serio!: si el cerebro sólo procesa signos, lo más que podemos abarcar racionalmente es al sujeto pero no a la persona. ¿De qué otro modo podemos comunicarnos que intuitiva o racionalmente? Esto podría hacer lugar a una interminable discusión. No es este el lugar. Aunque creo que sí es oportuno persuadirnos de que estamos constatando una cosa: una obra de arte tiene que ser muy importante para llevarnos a semejantes elucubraciones. Pues bien, la obra de Kosice así lo es.

Hechas estas aclaraciones, podemos proseguir con lo que nos proponemos en este capítulo, o sea, hablar del sintagma y del paradigma, dos conceptos importantísimos descubiertos por Saussure. Hay dos tipos de *trabajo retórico* que identifican inmediatamente a esos dos conceptos. Uno es el de la *metonimia*, que se realiza con la *contigüidad* de las unidades semánticas en todo discurso, que existe porque una unidad semántica está una al lado de otra y todo en una cadena horizontal de la extensión de un mensaje breve, de todo un texto, de todo un libro, de todo un discurso, de todo lo acumulado por un individuo a lo largo de su vida, o de todo lo acumulado por una civilización a lo largo de su historia; o sea, operando cada unidad *in praesentia*. El otro es el de la *metáfora*, que se

realiza por *asociación* de las unidades semánticas en todo discurso, que existe porque algunas unidades semánticas se conectan con otras generalmente lejanas en lo relativo a sus posiciones en el sintagma horizontal, y debido a una cierta semejanza existente entre ellas en el orden de los semas (partículas de una unidad semántica), dan origen a un signo nuevo, con lo cual saltan desde ese eje horizontal que es el sintagma, hacia niveles de variable altitud en el sentido vertical; o sea operando cada unidad *in absentia*. Y aunque el lector sabe que existen muchas clases de figuras retóricas, espero que acepte que yo le diga que todas ellas se reducen a nada más que esas dos, metáfora y metonimia, en el mismo grado en que yo lo acepté cuando Eco lo afirmó por primera vez. En realidad, y como lo asegura ese célebre semiólogo, podría hacérsele lugar a una tercera figura, la *catacresis*, por cuanto esta tendría la virtud de extender en el uso de la lengua el valor de una metáfora que, como se habrá podido apreciar, tratándose de un signo nuevo, recién surgido, para retornar al sintagma y en forma genuinamente convencionalizada, deberá primero haber recorrido un trecho de existencia dentro del régimen de las comunicaciones sociales.

Tal vez pueda parecer un poco exagerado que yo haya dicho que un sintagma comprende incluso hasta la vida entera de una persona. Sin embargo es así, aun cuando yo no pueda compilar la serie prácticamente infinita de mensajes que mi lector ha ido recibiendo, uno después de otro durante lo que lleva vivido. Ni siquiera mi pobre memoria podría hacerlo con los míos propios. Aun así, eso no quiere decir que, entonces, hemos tenido que desechar a la única vía experimental posible para la verificación de que las cosas son tal

cual las estamos describiendo. Por eso pienso que lo mejor que podemos hacer es elegir como “cobayo” a Kosice, a toda su obra, y ver si allí se cumplen rigurosamente las cuestiones del lenguaje, del mismo modo que un aspecto del lenguaje —el código genético— sí se cumple, y hasta tal extremo que hoy estamos en condiciones de poder hacer un seguimiento increíblemente minucioso.

Sin embargo, no quisiera seguir adelante sin antes asegurarme de que mi lector está tan convencido como yo de que al hablar de lenguaje, al mencionar esos mecanismos de metáfora y metonimia de usos más reducidos en la actualidad bajo esos términos más bien arcaicos, hacemos referencia a ciertas operaciones representables vectorialmente que se realizan oscilando entre el sintagma horizontal y el paradigma vertical, y que se cumplen a través de procedimientos que pueden aplicarse indistintamente al lenguaje hablado y escrito, al sordomudo, al braille, al lenguaje icónico (plástica, arquitectura, etc.), al iconográfico (cinematografía, teatro, publicidad, moda, etc.), al musical, a los de las señales diversas (tránsito, náutico, ferroviario, etc.), al de los deportes, al de la dramaturgia, el diseño publicitario, las ciencias económicas, la astronomía, la medicina, la matemática, la genética, el derecho, etc. Y algo más todavía: resulta inconcebible pensar que esos lenguajes puedan funcionar por separado prescindiendo uno del otro, sin sacarnos, en tal caso, de una realidad que solo percibimos de la manera en que todos participan, y que de no ser así lo único que podríamos esperar es que la realidad fuera otra, no la que conocemos a nuestro modo.

Con mi lector hemos realizado una especie de desciframiento o decodificación de un signo materializado en esa

escultura *Corazón planetario*. Si suponemos saber bien de qué se trata es porque hemos logrado identificar al Interpretante de ese signo, a un solo Interpretante de un solo signo (independientemente de los muchos signos que lo componen y sus sendos Interpretantes). Estamos compartiendo un signo llamado *Corazón planetario*, que es un solo signo, irrepetible en cuanto no sea un calco. Es decir que en nuestros sintagmas individuales ya tenemos alojado ese signo con el significado claro y preciso que le hemos hallado, vinculado a Kosice en la medida en que sabemos que fue realizado por él, no así para quien ignore este detalle en oportunidad de verlo real o fotográficamente. Y demás está decir que ese signo está en el sintagma de Kosice, aunque aureolado por un campo semántico más rico que el nuestro, patrimonio obvio de un “padre de la cosa”, como se suele decir. Es así que hemos asimilado en su momento con entera naturalidad al sema “corazón”, y no solo por lo que respecta al aserto metasemiótico.

Sin embargo, sin consultar todavía a Kosice, por el simple azar de surgir indicios, encuentro que *Corazón planetario* pertenece a la colección de la Fundación Favaloro[▷], con lo cual para mí ese signo comienza a crecer en función de nuevas circunstancias y, por lo tanto, a transferir todo el peso significativo a otro Interpretante que tenga presente estos nuevos códigos culturales. Lo mismo tiene que suceder para el lector a quien le estoy transmitiendo estas nuevas cosas. Este hecho nos está llamando la atención sobre algo mucho

▷ Organización argentina, fundada por el cardiócirujano René Favaloro (1923-2000), que se dedica a la asistencia médica, la docencia y la investigación. (Nota del editor).

más serio en lo que a ese signo se refiere; nos está diciendo que debemos penetrar mucho más (“abarcarse” sería el término más preciso) en el sintagma de Kosice. ¿Y si recién yo he sostenido que el autor en rigor no contaba, cómo es que ahora vengo a asignarle otra vez importancia?... Es que eso no importa; lo que importa es el Interpretante y este es una parte del signo, no de nosotros.

Estamos por un lado descubriendo un nuevo signo dentro de *Corazón planetario* y en todo el *Corazón planetario* (situación que podría llegar a hablar de otro signo diferente) y, por otro lado, estamos verificando que nos hemos quedado sumamente cortos en el rastreo de Interpretantes —y de signos, por lo tanto— por causa de que no hemos tenido presente una gran parte del sintagma de Kosice, e incluso del nuestro, cosa que hemos tenido que padecer por no tener algo de espíritu detectivesco. Sherlock Holmes hubiera expresado: ¡elemental, Watson... *Corazón planetario* está fechada en 1991! Y hubiera estado en lo cierto, pues para el caso la fecha es clave. Lo que pasa es que un signo puede tener ¡tanto poder de persuasión! que puede llegar a confundirnos como lo hizo *Corazón planetario*. Hacia 1991 la realidad nos había sorprendido de tal manera (con la caída del Muro de Berlín y la disolución de la Unión Soviética) que nos dejó completamente desconcertados. ¿Qué era Oriente y Occidente hasta ese momento y qué es lo que está siendo después? ¿Qué es lo triunfante y qué es lo que queda perimido? ¿El mundo entero toma debida cuenta del acontecimiento? Y volviendo a Kosice, ¿qué significado tiene *Corazón planetario*; el de antes o el de después? ¿Debemos hacer una revisión de ese signo o debemos explorar el sintagma de Kosice o ambas cosas a la vez?



CORAZÓN PLANETARIO



Observe mi lector que un hecho impresionante como el ocurrido en ese tiempo asume un valor alto en la escala del paradigma. Es una metáfora de la vida, ahora, pero también un paradigma en la Historia, si separamos la figura retórica de lo fáctico, como sería muy válido hacerlo si lo quisiéramos tomar como un ejemplo de lo que es distal en un caso al cual lo querríamos tomar pedagógicamente como un ejemplo de algo a lo que se lo puede llamar extrasemiótico. Y el error gruesísimo de muchos es creer que es una metonimia de la Historia. De cualquier modo, conmovió todo profundamente, y por eso es irremediable que nos hallemos confusos con ese signo de *Corazón planetario*, y a lo primero que vamos a prestar atención ahora es a nuestro sintagma y por ende también al de Kosice, para ver por qué razón el planeta existía dividido (¿sigue estándolo?) en dos hemisferios, en dos partes (lo taxativo de la línea divisoria es objeto de otros Interpretantes que no vienen al caso), lo cual es la razón de ser del Interpretante de *Corazón planetario*. Algunos autores del género *bestseller* por supuesto que se vieron más desconcertados que nadie, porque sus obras quedaron automáticamente devaluadas al perder sentido la guía de códigos hermenéuticos KGB-CIA-FBI. Pero eso es natural que les haya sucedido porque ellos eran unos grandes convencidos de que esa, como otras cosas del poder, son metáforas verdaderas de la vida, y cuando ahora las ven deshechas se dan cuenta de que eran ficticias y aun así siguen creyendo en la Historia. En realidad ellos no tienen esa preocupación que les queremos atribuir, les quedan todavía los tráfico de drogas y de armas, y una supuesta estupidez del ser humano que comprende, entre otras cosas, el amor a la guerra y a la violencia. En enorme

contraste está, en cambio, la gran riqueza de *Corazón planetario*, que no solo conserva y mantendrá intacto los valores paradigmáticos sino que los acrecentará aún más▷.

Veamos entonces qué encontramos en el sintagma-paradigma de Kosice, no sin antes decir que en lo que nos introducimos ahora se dejará perfectamente aclarado mucho de lo que los madí quisieron expresar con aquello que hemos recogido en la síntesis inicial dentro del punto “vii) Transformación del hombre”, sin perjuicio de que, además, nos permitamos agregar las pautas de lo que en la actitud actual de Kosice representa, no ya un *revival* de aquella vanguardia, sino la proyección de una vanguardia artística nueva, que dará cumplimiento efectivo a lo postulado por ese punto, aunque forzosamente impensado en el momento de su postulación. Una postura que fue invariable en lo madí, y que ahora le permite a Kosice dar un nuevo salto, es la contemporaneidad con la ciencia, que ha avanzado mucho con el tiempo, y esto

▷ Otra vez me encuentro en la necesidad de quebrar la sincronía incorporando acontecimientos posteriores a los de la época en que inicié esta escritura, para así poder decir que... *Corazón planetario* acrecentará esos valores paradigmáticos porque goza de tener ahora incorporado un paradigma de gran peso ético al que se lo identifica con el nombre del doctor Favaloro, quien brindó su vida como benefactor de la humanidad, y después la entregó en inmolación para señalar las miserias de políticos y de burócratas responsables de ello, y fue él quien eligió, de entre otros bocetos que Kosice le presentó, ese de la escultura que nuestro artista le regaló y que ahora estamos estudiando.

es lo que explica que hoy tenga tanta vigencia esa teoría y que este artista siga involucrado en los mayores cambios, mientras por aquí y por allá casi todos los demás artistas ya han tirado la toalla, confundiendo como crisis lo que en realidad es un importante *momento genético crítico*.

Mas entendámonos de una buena vez, el fenómeno madí, limitadamente atendido en su momento, cosa que prueban los hechos del descenso del nivel entrópico actual en el arte, ya no tiene el potencial directriz que fue lamentablemente desaprovechado; el Kosice de hoy es otro, muchísimo más pertrechado para enfrentar al futuro con su forma ineluctablemente comprometida y visionaria, pero también la actitud del creyente del arte tiene que ser otra, simplemente tiene que rendirse ante la evidencia de los cambios profundos y del imperio de la racionalidad.

No quisiera que mi lector dudase en lo más mínimo sobre la gravitación que en estas cosas tiene la cuestión del sintagma-paradigma. Pienso que una de sus dudas podría estar en esas operaciones que él todavía no las ha visto realizadas en la práctica con la ligereza con que yo las menciono. Entonces, permítaseme insistir todavía con *Corazón planetario*. Busquemos allí alguna metáfora llevada a cabo y que a su vez pueda ser traducida literariamente sin traicionar nuestro propósito de no edificar metáforas sobre metáforas, como acostumbra a suceder en los vicios de la crítica de arte corriente.

Partamos entonces ahora del semema “planeta”, que entre su infinidad de semas posee el sema connotativo “Tierra” motivado por el contexto, y el sema “Este-Oeste”. El semema “planeta Tierra” es ya otro signo, formado por combinación en una operación metonímica[▷]. Luego está el semema “cora-

zón”, el que —como hemos visto— surgirá por vectorializaciones de otros signos incluso sin necesidad del aserto metasemiótico que lo impuso en forma taxativa. Este semema “corazón” posee el sema circunstancial de “lado derecho-lado izquierdo”, que es precisamente el que viene a hacer la *conexión intersemémica* con el sema “Oriente-Occidente”, dando origen así a la metáfora “corazón planetario”. Si nos atuviéramos a las *marcas sintácticas*▷ podríamos hacer una rica discusión de la transmutación “planeta” a “planetario”, pero muchísimo más rico es el campo semántico creado al hacerse equivalentes los semas de los hemisferios arbitrarios del planeta Tierra con las partes relativamente arbitrarias del corazón, cosa que hasta cierto punto hemos visto anteriormente, cuando hemos puesto en juego los diversos códigos culturales que se han ido entrecruzando buscando reacciones, cuando hemos estado acercando los sintagmas individuales de mi lector, los míos propios, los de Kosice y los códigos culturales sueltos que podemos apresar del sintagma de toda la sociedad. Con todo, otros semas del semema “corazón”, como podrían ser “latido” y “amor”, están gravitando dentro de esta

▷ Aquí puede, de paso, observar el lector el porqué del uso del término “semema” como unidad semántica por sobre el de “palabra”, pues, como se ve, un semema puede comprender más de una palabra.

▷ Inscripción de un elemento suplementario heterogéneo sobre una unidad o un conjunto, para servir de signo de reconocimiento, con lo que entra a ser parte del signo al que afecta, en este caso, por señalar dentro de él categorías gramaticales, tales como género, número, etc.

atmósfera sónica que se formó al hacer rodar Kosice ese signo *Corazón planetario*.

Sin embargo, los elementos a nuestra disposición en lo que va de esta obra no son suficientes para efectuar un apropiado reconocimiento. Necesitamos para ello pasar al plano filosófico del pragmatismo que fundó Peirce, cuando publicó en 1878 su trabajo "How to Make Our Ideas Clear". Con ello veremos hasta qué punto la obra artística de Kosice pero, sobre todo, la proyección hacia el futuro de esas ideas y sus nuevas propuestas está inserta en ese pensamiento.



UNA MIRADA A LA OBRA LITERARIA DE ROSICE

Hemos visto de qué modo gravitaba el sintagma del artista en sus obras y nuestros sintagmas personales en la participación cooperativa en muy diversos grados, incluso directa sobre la mano del artista en la medida en que somos componentes de la sociedad. Podemos ahora pensar si también debemos tener presente el paradigma del autor y nuestros propios paradigmas individuales. En esa oportunidad he afirmado, sin mayores explicaciones, una cosa que en realidad es muy seria: una metáfora, por ejemplo, que se forma con elementos sintagmáticos al nivel del paradigma, después desciende al sintagma para hacerse prosaica. Para ello tiene que haber transcurrido una buena porción de *diacronía*, es decir, de tiempo, y de unidades discretas del intercambio cultural que modifica la Lengua.

Si mi lector escucha un relato sobre la vida de algún personaje interesante, donde las partes más vibrantes y emotivas de esa vida se hacen lugar en la flor de la juventud, seguramente le pasará inadvertido que al mencionársele, precisamente, “la flor de la juventud”, se lo está poniendo teóricamente frente a una metáfora, porque en rigor gramatical eso es lo que es “la flor de la juventud”. Y esto ha sucedido porque esa metáfora se formó muchísimo tiempo atrás en la

historia, y hoy día funciona como un semema que no sobrepasa el nivel del sintagma para nada. Prácticamente, ya no es una metáfora aunque técnica, estructuralmente, sí lo sea.

Ese hecho nos muestra el carácter *dinámico* de los dos ejes saussureanos, el horizontal sintagmático y el vertical paradigmático. Y es por ello que, para encarar el paradigma de Kosice, debemos valernos del tipo de análisis lingüístico que se denomina del *subplano sintomático* —dentro del plano connotativo— y que para la semiótica no pasa de la identificación de clases de signos, para el caso, si se quiere, los “síntomas”, en el mismo sentido e imprecisión que llevan “está nublado” (señal de que probablemente vaya a llover), le aparecieron unas “manchas rosadas” (señal de que en una de esas tenga SIDA), etc. No obstante, en ese subplano sintomático es donde se puede rastrear, si las abducciones son aceptables, cosas del paradigma individual de un autor, como, por ejemplo, su ideología con todas las implicancias psicológicas, sociales y culturales, o también, en caso de cosas menos racionales, las obsesiones, las manías, los fanatismos, etc., que constituyen el mito personal del autor. Quiere decir que podemos buscar en el paradigma de Kosice algunas cosas más que las metáforas que creó, como esa de *Corazón planetario*, a la que le llevará mucha diacronía antes de prosaizarse como, en cambio, les sucede con sorprendente vertiginosidad a la de muchos artistas que en la actualidad están nada más que estilizando metáforas que ya surgieron antes de ellos en el paradigma, en el lenguaje de las artes, por obra y gracia de los grandes artistas que los precedieron, lo cual conforma universalmente un síntoma también: el síndrome de que *las formas del arte en uso ya están totalmente agotadas*, por lo

que se percibe que ya informan muy poco o cada vez menos. Muchos pintores que no advierten esto aún siguen trabajando sobre el caballete que inventó Apolodoro en el siglo IV a. C.

El paradigma de Kosice es absolutamente racional; ya lo hemos puesto de manifiesto en las diversas discusiones de los capítulos anteriores (sólo con una gran carga de alucinación se podrían encontrar mitemas o mitologemas en su obra). Y ese hecho es una gran ayuda porque deja al cerebro despierto, y se pueden ver claros los procesos de semiosis sin la perturbación de cosas extrañas que conducen por ciertos desvíos hacia lo puramente inefable, cuando no esotérico, cosas estas tremebundas para la razón, incompatibles con la semiótica.

Muy diferente en cambio es el fenómeno de *oscuridad* que explota Kosice como recurso para aumentar la entropía. La Función P (ya hemos explicado que la usaremos como función puramente informativa) es de acción intensiva en su obra literaria y se desempeña en todas sus formas, tan pronto como función característica poética o como función eminentemente informativa, en virtud de la utilización de la *opacidad enunciativa*, la *autorreflexividad del lenguaje*, la transgresión de las reglas gramaticales y semánticas, y el uso compulsivo, en el plano del contenido, de nuevas tecnologías, incluso hasta de algunas que ni siquiera han sido puestas a punto. Con ello obtiene el *desorden necesario* para suministrar cantidades sorprendentes de información, al mismo tiempo que logra ejercer un control suficiente como para que el mensaje no se torne ininteligible.

Si el lector desea, puede traducir con toda tranquilidad lo que se menciona bajo ese término de “información” como de

“novedad” o de “conocimiento”, pues la cantidad de información que se recibe en cualquier mensaje se mide en *bits*, los cuales una vez sobrepasados los niveles tolerables de redundancia suficientes para facilitar la inteligibilidad, pasan a corresponderse de ahí en más con exactamente el incremento de conocimiento que ese mensaje produce en el destinatario. La otra parte del mensaje, la que no es informativa, es *redundancia*, lo cual no quiere decir que no sea necesaria para la comunicación; la comunicación, en el fondo, es la suma de la información más la redundancia; lo redundante es como la estructura que permite que la información aflore. Debemos reconocer que todo esto es un descubrimiento relativamente cercano, que a lo sumo podríamos remontarlo a 1948, cuando Claude Shannon aplica el concepto de entropía a la teoría de la información. Quiere decir que estarían hasta cierto punto justificados aquellos que, antes y un poco después de ese tiempo, leían con un poco de recelo a algún autor como, por citar solo uno, James Joyce. Pero desconfiar hoy día de lo que ha hecho Kosice es imperdonable. Eso es lisa y llanamente una forma paranoica de resistencia al cambio, pues en definitiva de eso se trata, de un cambio todo lo que se propone en la literatura experimental en materia artística, como fenómeno gnoseológico. Como cuestión de entretenimiento, de pasatiempo, sí podría tener sentido otro tipo de literatura. Si por acaso algunos críticos molestos por estos cambios tienen la esperanza de que en algún lejano día se compruebe que lo que dice la entropía no es cierto, pues les diré que hombres de ciencia que dominan el tema —Leó Szilárd, por citar alguno— ya han realizado los más diversos intentos sin lograrlo; todo lo contrario, han ensanchado los conceptos del entorno.

Sería interesante, entonces, poder discernir entre qué límites de acción, entre qué niveles de ruido —y aquí el término “ruido” está aplicado con todo rigor y precisión— podemos movernos para que, con ello, al mismo tiempo que permitamos la transgénesis inexorable, la transformación del hombre en otro hombre diferente, permitamos también que se cumplan ciertos requisitos sociales como los de nivelación cultural, adaptación a la *simbiosis* con lo artificial, etc., que, en definitiva, son parte de esa transformación, pero que ahora los estamos separando para advertir sobre ciertos riesgos puntuales de posible alienación humana antes de que advenza lo nuevo. Esa es una responsabilidad de *los intelectuales*, y sobre ellos sí que podemos reservar recriminaciones, puesto que son quienes *deben tener siempre el espíritu atento a los grandes cambios*.

Felizmente, la obra de Kosice parece marcar esos umbrales, el más bajo y el más alto, y entre ellos todo un espacio para el arte en donde pueden ir fructificando procesos de semiosis que devendrán en un nuevo lenguaje de la vida, cuya alternancia de orden-desorden, entropía-negentropía, por supuesto, no nos es dado entrever desde ahora, por cuanto todavía no la hemos asumido. A mi modo de ver, el umbral más bajo estaría dado por la búsqueda de una *tabula rasa* en el sentido lockeano de que se permite una perspectiva en el lenguaje sobre lo que hay posibilidades de empezar a llenar, y también en el sentido barthesiano de un *grado cero* de la escritura como recurso nihilista de forzar a un recommienzo de nuestros proyectos. El umbral más alto, en cambio, estaría dado en la evidente tendencia hacia un *neomorfismo lexical*. Ambos casos bajo el dominio de una intencionalidad cons-

ciente e instintiva, pero, a su vez, en lo que a conciencia se refiere, consciente por encima de todo de que se trata de un proceso eminentemente cerebral —en el sentido de que no hay magias ni espíritus ni fantasmas ni mitos que intervengan— en el que lo racional domina y lo instintivo estimula y suministra energía física. Por eso hacemos tanto hincapié en lo racional de toda la obra de Kosice y en el temprano rechazo de lo automático y lo surrealista que hizo lo madí. Si en este proceso se quisieran mezclar los fantasmas que no existen, la cuestión semiótica quedaría automáticamente elidida, y ese abandono traería aparejado el sinsentido no solo de la obra de Kosice sino de cualquier literatura experimental. Como prueba del empuje a *tabula rasa* voy a poner cuatro lexías tomadas de un mismo poema de Kosice que, incidentalmente, lleva por título “Tabla rasa” ▷:

i) Mi contribución de aire nuevo alzado en vilo
sin el asidero que aflora de buenas a primeras
con sólo retardar en la pupila el flujo de la luz
en liso
porque hasta quebranta el desamparo
cuando hay un impulso imaginable que bracea
así un regalo sobrellevado que ni se siente
ni si estuviera anegado hasta abatir el comando de lo
inaudito

ii) y ser eclipse es haber arribado
lisa y llanamente a una eventual promoción de ámbito
de marejada detenida

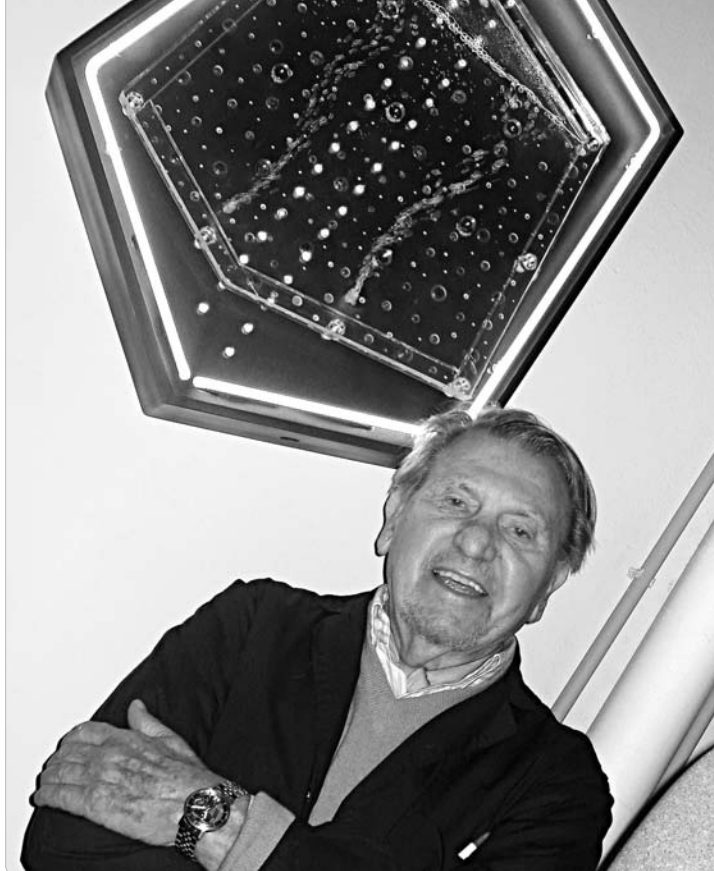
iii) todo para que vibre de par en par y nadie pueda elegir
a atropellar de entrada para aspirar lo que no puede
entrever

iv) si no es para impartir una orden sin gesto ni pasado
por eso
antes del poema inminente tabla rasa a todo

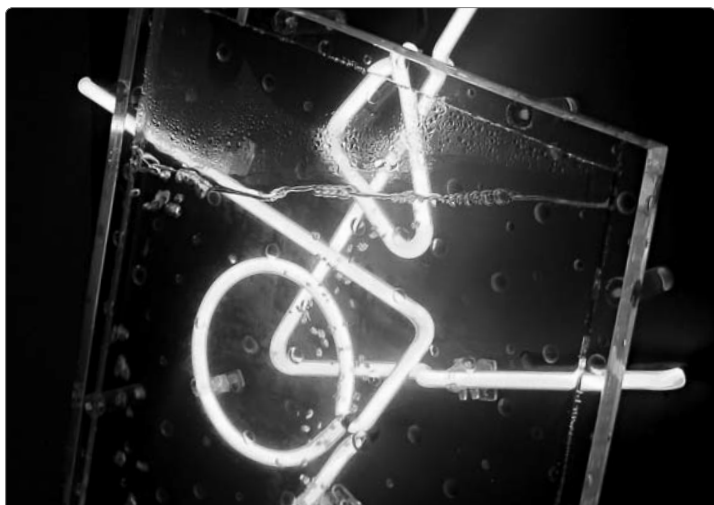
El elegir lexías es una técnica semiótica que se diferencia de la técnica lingüística de segmentación del texto en unidades de discurso, pues lo que se busca semióticamente comprende a lo lingüístico pero, además, lo sobrepasa, y en poesía, particularmente, descubre de un modo provisional el tul del nivel fonético y fonológico para poder apresar códigos y funciones operantes que presuponemos, con motivos serios que luego daremos, intervienen o comandan en los procesos neuronales de transmisión de información. De hecho, pensamos que la prevalencia rítmica en el nivel del significante es lo facultativo de la mayor parte de los estímulos instintivos; en cambio, los semas tienen que ver con la formación de una memoria como consecuencia de los sucesivos pasajes de la información a través de la neurona.

El sustrato en el que se mueven las partículas semánticas en esta poesía, como en la casi totalidad de la obra de Kosice, es el agua, de tal modo que cuando Kosice, en el nivel lingüístico de la Voz, es el narrador *homodiegético*, es decir, narrador y protagonista, y dice “Mi contribución”... es a su vez

► Kosice, Gyula. *Obra poética - Selección 1940-1982*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1984, 133-134.



neón, leds y agua móvil



narrador *intradiegético*, pues está en el mismo nivel o dentro del acontecimiento que narra, lo que también puede expresarse tanto como que el nivel narrativo está en el mismo nivel del acontecimiento, o que la narración forma parte de la historia que se está narrando. Esa “contribución” consiste en algo “nuevo”, obviamente que dentro de una aventura del lenguaje, en un mayor aporte para un proceso. ¿Y por qué utiliza el semema “aire” para significarlo?... Pues es un sema que conecta con el agua en otros lugares, como por ejemplo: «y su inspiración que emana de su componente en aire», del poema “El agua desde el agua”[▷]. Pero el lector se preguntará todavía: ¿cómo es que quedó connotada el Agua? A lo que yo le respondo: ¿quién más puede hacer ese mayor aporte en este proceso? Tengamos presente que toda la obra de Kosice está recorrida por haces semánticos en los que los semas del Agua marcan múltiples isotopías —el lector, si lo desea, puede interpretar esto como rutas en las que el destino Agua monopoliza la señalización de todo tipo—. Obsérvese tan solo esta lexía, de su “Poema hidráulico”, inserta en la problemática del lenguaje y que connota vivamente la “contribución”: «El agua tiene su provisión de agua»^{▷▷}. Pero también estas otras, para asegurarnos y para que nos sean útiles en lo que iremos diciendo: «retengamos estas aguas preintelectuales»; «el agua sigue siendo una palabra que hay que llenar / preagua»; «el agua más que la prolongación del agua / es lo que piensa ser»; «El agua limita la capacidad de reflexión»; «Para el agua

▷ Kosice, Gyula. *Obra poética - Selección 1940-1982*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1984, 187.

▷▷ *Ibíd.*, 181.

la confección de las orillas / reclama un fabuloso esfuerzo de comprensión / su orilla es su portavoz» (esta es una sorprendente alusión a los extremos no graduados del *continuum*); «aguaje e ignición del lenguaje. Fin del grafismo letrilíneo»; «contar el agua es suprimir la historia»; «y si el agua refuta todo lenguaje arbitrario»; «porque el agua es fuente de toda razón y justicia»; «La marea palabrera / sube a las regiones implícitas del contenido» (es una graficación soberbia de la correspondencia saussureana entre el plano de la expresión, los significantes, y el plano del contenido, los significados, pero curiosamente con el mismo desajuste —en Kosice por causa del semema “sube”— respecto del algoritmo de Saussure que aplicó descuidadamente Jacques Lacan, y que tanto revuelo causó entre los sicólogos, principalmente porque Lacan no pudo dejar bases sólidas desde el momento en que él, infelizmente, no tenía ni la más mínima idea de lo que es información); «las tendenciosas gotas de agua / que tienen su cohesión por simpatía / ya que la acumulación es su verdadero culto»; «el torbellino de palabras capaces de flotar»▷; y no sigamos porque se haría largo.

Volviendo al poema “Tabla rasa”, este muestra que el narrador habla de que a su “contribución” de algo “nuevo” él la está haciendo poder apoyarse, asirse a un cierto asidero que existe pero que sólo “aflora” si nos remitimos a tabla rasa, es decir, si planchamos (“en liso”) o congelamos antes aquella fuente de rayos luminosos que serán capaces de llevar luego a la luz a esas ideas nuevas. Aquí es cuando sobreviene un proceso de semiosis que logra realizar una transmutación de

▷ Ibid., 187, 188, 188, 180, 180, 171, 209, 204, 206, 195, 187 y 181.

figuras. La figura que en régimen agudo de extrañamiento literario personifica al “impulso” (al que la imaginación puede llegar) bracea un regalo, se transmuta en la figura o de Kosice o del lector dando brazadas, nadando por encima del regalo de agua. Por supuesto que esto implica un caso raro de *metalexis* (término que en análisis de textos designa a los cambios de nivel en el relato desde el punto de vista del narrador) porque al mismo tiempo que se hace lugar a un nivel en el que el Agua es un *actante* (pasivo cuando sobre ella se bracea, se nada, se bucea) también se tiene un nivel en el que el Agua es narrador, pues, como sabemos, asume el papel del lenguaje, la voz de un *continuum* que se ofrece para la lectura del acontecimiento, pero además, entre esos niveles también está presente una presencia más directa del narrador Agua, desde el momento que existe esa unión hipotáctica para la creación de las obras hidroespaciales: «yopiensoquepiensocomopiensaelagua / desdeanteselaguaestuvoconmigo»; «Enigma kosice-agua digno del agua»; «[El agua es] esta máquina de hablar conmigo mismo y llegar a entenderse»; «Escrito de puño y letra: el agua»▷▷; «El tiempo entero del agua es mi dimensión personal. Es mi dicción ineludible y soy su

▷ La *hipotaxis* es una relación entre i) el conjunto de oraciones del discurso que son subordinantes y ii) el conjunto de oraciones del discurso que están subordinadas. Esto ha sido siempre un recurso lingüístico muy útil en análisis de textos, pero ahora en la semiótica cobra valores adicionales sobre todo cuando aparecen alternancias jerárquicas más dinámicas, especialmente en la literatura experimental.

▷▷ Ibíd., 153, 206, 213 y 185.

vocero»▷; «Agua: Líquido kosiceano. / Memoria competitiva y acuosa»▷▷; etc.

Por otra parte, al eclipsarnos (“ser eclipse”), al anonadarnos bajo forma de una marejada petrificada (“marejada detenida”) se promueve todo un campo semántico *hipocodificado*▷▷ (“promoción del ámbito de marejada detenida”) hacia un terreno en donde sea posible significar más; esto está bien adecuado a lo que es ley en teoría de la información y que nos dice dos cosas: i) *A mayor expresión: menor entropía y mayor carencia de sentido estético*; ii) *A mayor ambigüedad: mayor entropía y mayor riqueza de sentido estético*. Y esta etapa de tabla rasa es necesaria porque en el estado en que nos encontramos, sin haber partido de ella, todos “entrevemos”, aunque dislocadamente, en forma totalmente desordenada, en vibraciones individuales que no se confrontan entre sí, lo que aun entreviendo no podemos definir, mientras que el proceso

▷ Kosice, Gyula. “Un arte controvertido”. *Teoría sobre el arte y otros escritos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1987, 189.

▷▷ Kosice, Gyula. “Diccionario portátil Madí”. *Arte Madí*. Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1982, 103.

▷▷▷ Que tiene más enriquecido el plano del contenido que el plano de la expresión, o sea, posee un margen de significados a los que todavía no se los ha encabalgado en unidades significantes pertinentes. Contrariamente, un sistema semiótico, un proceso de semiosis o todo un código se considera *hipercodificado* cuando tiene más enriquecido el plano de la expresión que el plano del contenido, esto es, que posee más significantes que significados por cantidad media de signos, lo que

requiere que nuestras “aspiraciones” no atropellen de entrada, siendo que se les facilitará el momento para que lo hagan, libremente, sí, pero bajo una legalidad legisnica que no responde al “gesto” de alguien que ya fue (el hombre modificándose) ni a la Historia (“ni pasado”), que es una cosa que nada puede decirnos ya sobre lo nuevo, sobre lo que vendrá, ni tampoco fenomenológicamente, husserlianamente hablando, lo nuevo le deberá algo a ella. Esto último responde rigurosamente al postulado antihistoricista del estructuralismo. Todo está expresado en “vibre de par en par”, que es un juego semiótico en el que el sema “puerta abierta” está sobresignificado con el sema “díadas”, que representan de hecho todo orden primigenio, la generación asociativa.

El lector habrá advertido que lo que venimos haciendo sobre este poema es una abducción sobre los resultados de un proceso generativo de estructuras sintácticas, o, lo que es lo mismo, de un proceso de exploración de un *continuum* signifiante, llevado a cabo por Kosice, abducción que ha elevado enormemente el valor de las posibilidades semánticas. Entonces, en ese *continuum* del agua en el que tienen vigencia signos como “preintelectualismo”, “preagua”, etc., tiene Kosice gran derecho a declarar: “por eso / antes del poema inminente tabla rasa a todo”.

equivale a decir que se está expresando o significando en mayor medida de lo que se está siendo capaz de informar. Es imprescindible, no obstante, diferenciar bien expresión de significación, para poder aplicar como corresponde el balance en ambos casos, vale decir, para hablar de hipocodificación o de hipercodificación.

El umbral más alto, hemos dicho, es ese preanuncio de un neomorfismo lexical. Si bien es un hecho que se insinúa de diversas formas en algunas obras de literatura experimental, en el audaz intento de Kosice de lanzar un “Diccionario portátil Madí” (desde su revista *Arte Madí Universal*) es donde más se pone en evidencia la apelación a un recurso desesperado por precipitar los cambios. Aunque es oportuno aclarar aquí que tal vez estos dos umbrales, que semióticamente debo distinguir, para Kosice sean una misma cosa. Observe el lector esta respuesta que una vez él dio en una entrevista por un periódico: «Rechazo de plano que mi vocabulario tenga algo que ver con lo esotérico o tenga que ser develado por iniciados. Una verdad mayor es que la condición del ser humano va dirigida hacia lo inédito. Me sirvo de un lenguaje heredado y maravilloso, pero me impongo **hasta la invención de palabras** para encontrar algún eco frente a la cercanía de una futuridad implacable, y ser yo mismo más universo»[▷]. Se parece, ¿verdad?, al contenido con que nuestra anterior abducción ha llenado los moldes vacíos de oraciones que hemos supuesto —por pura metodividad— constructos reducidos nada más que al nivel del significante.

Pero los *neologismos* aumentan la entropía de un modo diferente; por empezar, no son desestructurantes, solo tienen la carga de lo *insólito* y de lo *inédito*, dos términos que, ya hemos visto, para Kosice son *metas*, son los lugares a los que hay que llegar. Por eso él sólo *sagitaliza* (en su terminología), o sea,

▷ Kosice, Gyula. “Un arte controvertido”. *Teoría sobre el arte y otros escritos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1987, 190.

vectorializa, señala un rumbo, no carga con todo, se frena conformándose con un diccionario que solo es un diccionario portátil. No es, por lo tanto, una manía esquizoide de producir neologismos. Pero, como hemos dicho, hay otros que hicieron lo mismo. Por lo tanto, lo importante que se extrae de esta actitud es que *existe en los grandes artistas un impulso desesperado por aumentar la entropía*. En ningún artista como en Kosice se pueden distinguir con claridad los dos umbrales entre los que esa lucha se desarrolla. O sea que Kosice en cierto modo sintetiza la tendencia generalizada de cumplir una praxogénesis (génesis en la praxis) mediante la vía glósigenética del lenguaje, clave de nuestra existencia. Informacionalmente, esos umbrales se corresponden perfectamente con los que descubrió Heinz von Foerster para todo sistema autoorganizado y que indica dos cosas: i) cuando se interpreta que lo que afecta al equilibrio del sistema es un estancamiento de la entropía, entonces hay que aumentar la cantidad de partículas dentro de él y a expensas de las que extraigamos del Caos; tales son los neologismos de Kosice y de otros, y que se corresponde al umbral más alto; y ii) cuando se está interpretando que la entropía ha tendido muy aceleradamente hacia su valor máximo, conduciendo a un régimen demasiado ininteligible en el intercambio mutuo, entonces, hay que cambiar las estructuras internas del sistema para permitir que ellas se rehagan de otro modo, lo cual se corresponde con el umbral más bajo, la tabla rasa de Kosice y otros.



10

VISIÓN DEL MUNDO EN KOSICE / EL HOMBRE DEL 2000

En el terreno lingüístico, en el nivel del significado y, dentro de él, en el plano denotativo se ubica generalmente lo que en análisis de texto se denomina *visión del mundo*, que puede aplicarse tanto para una obra en particular de un autor —con lo que veríamos, haciendo comparaciones entre todas las de él, que se le presentan variadas visiones del mundo— como para la totalidad de sus obras y su consiguiente redondeo como una visión global. Como nosotros vamos bastante más allá con el análisis semiótico, aceptaremos en principio que esa visión del mundo sea la *mostración de la estructura de la realidad que nos da el autor*, Kosice, su concepción del mundo elegida para el caso como la que está puesta de manifiesto en su obra global, como artista plástico, teórico del arte y poeta, y estableceremos el parangón de esa concepción con la concepción peirceana que condujo al nacimiento del pragmatismo. No obstante hay una cosa que necesitaríamos para su comprensión total, y se trata del contexto de lo que será nuestro mundo a partir del año 2000. Necesitaría para ello apartarme provisoriamente de la cuestión de nuestro artista e intercalar un libro crítico sobre el tema. Como eso no puede hacerse, solo haremos lugar a algunas de las cosas más importantes que se relacionan y confirman la visión de Kosice.

Para empezar hay una cuestión sobre la cual si bien anteriormente hemos insistido bastante, ahora deberíamos remarcarla con el aspecto prospectivo. Me estoy refiriendo a la cuestión del inconsciente, y de la acertadísima distancia que tomó lo madí con respecto a la propuesta doctrinaria de las interpretaciones psicológicas y del fenómeno surrealista. Kosice por su parte representa un exponente de lo racional, aunque sin endiosamiento de lo racional en esa postura, pues en ninguna parte de su obra pone en juego funciones narrativas —en el sentido de Vladimir Propp— en donde el narrador o el héroe hagan del relato una aventura que los lleve a sí mismos, a la mismidad, y esto es otro mentís a lo psicológico; su poema “Autorretrato”[▷] es un ver en el espejo su identificación con el agua, con el lenguaje. Adviértase que hasta ahora las posiciones en el arte se venían dando conforme a una antinomia inexistente: dionisiaco versus apolíneo. Hoy día, cuando sabemos que todo tiene que ser ineluctablemente reducido a signos, esa oposición no tiene ninguna razón de ser. Simplemente se trata de los dos niveles de transmisión de la información a que nos hemos referido ya en el párrafo final del capítulo 3: uno el micronivel de procesos fisiológicos y neuronales, y otro el macronivel de procesos mentales. El primero utiliza signos naturales, mientras que el segundo, mayormente signos convencionales. Ambos tienen sus performances en el Sistema Nervioso Central y sus Transductores, puesto que estos últimos convierten energía externa en impulsos nerviosos, vale decir, inician rutas de transmisión,

▷ Kosice, Gyula. *Obra poética - Selección 1940-1982*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1984, 189-190.

cosa absolutamente válida para lo inconsciente, lo consciente y lo mixto —lo subconsciente—.

Los estudios que hoy día se hacen del funcionamiento del cerebro combinando EEG (*Electroencephalography*), SPECT (*Single-photon Emission Computed Tomography*), PET (*Positron Emission Tomography*), SQUID (*Superconducting Quantum Interference Device*) y MRI (*Magnetic Resonance Imaging*) están revolucionando en forma profunda el conocimiento humano. Desde ya que una cosa que presentan los nuevos estudios es de sumo interés para la cuestión del lenguaje que estamos tratando: la aproximación por vía de la psicología experimental ya no resulta atractiva para conocer cómo funciona el lenguaje; el problema de aquí en más queda en manos de la *observación directa del funcionamiento del sistema neuronal*.

No sé qué idea se hace con eso mi lector, pero pienso que ya habrá traído a colación que las neuronas se pasan sus mensajes entre sí mediante potenciales de acción (*spikes*), es decir, impulsos nerviosos o saltos de voltaje, y esto es tan válido para las sinapsis propiamente eléctricas, característica de los organismos inferiores, como para las sinapsis químicas con neurotransmisores, y que lo importante de esto es que si son mensajes es porque esos impulsos están codificados, y esa codificación va mucho más allá de la simple activación o inhibición que, por supuesto, en principio producen, con lo cual queremos decir que se trata ya de signos.

Lo que últimamente se está descubriendo es que las redes neuronales no solo trabajan en forma concatenada y constituyendo las conocidas áreas operativas especializadas en diferentes cosas, mapeadas por Korbinian Brodmann, áreas también como las de Broca y de Wernicke, especializadas en

el procesamiento del lenguaje, sino que las neuronas trabajan conectadas entre sí hasta desde lugares muy distantes del cerebro, utilizando eso sí zonas de convergencia, pero sobre todo haciendo del fenómeno de la transmisión de la información un verdadero trabajo *comunitario* propio de una sociedad constituida por todas las neuronas, e incluso tal vez con la participación de las neuroglías (células que cumplen la función de soporte de las neuronas) en la regulación del almacenamiento y la emisión de datos. Como hay filtración selectiva de la información antes de entrar en la conciencia[▷], entonces, hay también selectividad de percepción y selectividad de memoria, con lo cual es obvia la participación de cada neurona particular y de los conjuntos de neuronas en la conformación de los engramas (estructuras de interconexión neuronal estable) de perceptos y de memorias. De hecho que —sin pasar por alto la importante función operativa del hipocampo en el establecimiento de la huella mnémica— desde hace mucho tiempo se conoce que en el almacenamiento de información están implicadas en conjunción cosas como alteraciones en la cantidad de neurotransmisor liberado, y sus correspondientes regímenes variables de receptores y de tipos de receptores, desarrollo de nuevos contactos sinápticos, alteraciones fisicoquímicas en las sinapsis, variaciones en la producción

▷ Incluso aumentando la entropía, venciendo a la denominada *redundancia de reserva*, que es más bien un recurso de seguridad de que los datos no se pierdan, o sea, una situación balanceada entre duplicaciones de canales que conducen una misma información y recursos opuestos para aumento de entropía por economía de circuitos neurales.

de proteínas en el citoplasma de las neuronas y cambios en los RNA (ácido ribonucleico).

Si ahora nos detenemos a pensar en los campos semánticos y en los procesos de semiosis que pueden llegar a articularse en una forma tan expandida como la que sugiere la semiosis ilimitada, entonces podemos ver que esa alternancia de campos semánticos se corresponden también, y en gran parte, con los campos magnéticos que yacen sobre los conjuntos de neuronas activadas en cada uno de los instantes en que se va formando una “idea” en el cerebro, cosa que solo se hace posible por la representación de fonemas, monemas, iconos y sonidos, que se ponen de manifiesto en cada oportunidad según la fuerza significativa que les corresponde en cada campo semántico que se releva. Es interesante ver que lo somático, lo sensorial, lo motriz, lo instintivo, en buena parte se resuelve con solo respuestas al nivel de la médula, siendo que el grueso del pasaje de la información siempre sería además con la participación del cerebelo y el córtex, aunque lo mejor es tener en cuenta que en la mayoría de las cosas participan todas las partes del cerebro en diverso grado, y con mayor razón en lo consciente, en lo puramente pensado, en el trabajo maravilloso de la imaginación, en lo emocional, sentimental, pasional, etc., de modo que se obtienen al mismo tiempo sus correspondientes representaciones semánticas en los campos semánticos, y estos comprenden la totalidad del cerebro con neuronas operando en forma demográfica.

Otra cosa importante que se ve con esos estudios avanzados es que cada individuo presenta un esquema de representación cerebral diferente, y esto lleva a muy variables equilibrios personales entre los principios del placer y de la

realidad. Pero lo que sí no se ve que sirva para nada es querer meter de por medio la existencia de otro individuo —el Sr. Inconsciente o Sr. Otro o Sr. Ello— en los procesos de semiosis, o sea, en la actividad s gnica que da origen al pensamiento, porque al querer defenderse por ese medio nuestro derecho al gozo se genera un discurso que produce una variación muy grande de significantes con un significado redundante: el deseo. No es de ese modo para nada un discurso que progresa. Este concepto es un verdadero freno que hay que suprimir o no avanzaremos, si es que nos proponemos avanzar. Lacan lo expresó bajo forma del algoritmo saussureano, lo cual llevó a muchas confusiones entre los psicólogos, como ya lo hemos comentado antes. Pero esto va más lejos todavía porque como la cuestión pasa por la no cuantificación, la imposibilidad de ello donde no hay variación de entropía, nos encontramos así con dos puntos críticos por los que el propio Sigmund Freud declaraba, con toda razón, no poder considerarse a sí mismo como un científico: i) el no poder encerrar lo psicológico en un sistema cuantificable, y ii) el no poseer los medios para mostrar los fenómenos psíquicos mediante las interacciones neuronales. Por suerte, con gran coraje Félix Guattari y Giles Deleuze reconocieron en el *Antiedipo* (1972) el fracaso de la imposición arbitraria de tantos fantasmas (aunque por otro lado lo sustituyeron por un semifantasma: el capitalismo) y es de esperar que toda la comunidad psicoanalítica termine sincer ndose de la misma forma.

Estas cosas son importantísimas, ya lo veremos más adelante, para encarar el concepto del nuevo hombre. Desde ya que se hace imprescindible borrar toda huella del hombre anterior, no permitir que en los actos de constitución del

futuro sujeto interfieran efectos redivivos de algún sentir errado del que lo precedió; sí, por supuesto, esto es inevitable, proseguir la tendencia evolucionista del código más íntimo que poseemos: el código genético, su semiosis combinatoria cada vez más interpretable; tampoco se trata de vaciar los registros del cerebro del hombre en transición.

Cuando Kosice presentó su *Ciudad hidroespacial* despejó de todo misterio el quid de su visión del mundo. Quedó bien claro desde entonces que todo lo suyo apunta al mundo del futuro. ¿Significa esto que, por lo tanto, podemos rotularla de una vez por todas como de anticipación, o futurista, o porvenirista, o de realismo prospectivo?... Nada de eso. Cuando los contemporáneos de Julio Verne leían sus obras seguramente las consideraban algo así como lo que hoy se llama *ciencia ficción*. La realidad después superó con creces sus ocurrencias. Sin embargo, no quedó registrada ninguna incidencia epistemológica del arte de ese visionario. Eran la ciencia y la tecnología las que tenían la palabra en estas cosas; el hecho de que un artista llegó antes fue una extraña casualidad. Aquí comienza la diferencia con lo que hace Kosice: no es esta vez el artista el que llega antes sino el Arte que destaca su presencia fenomenológica en el acontecer. El Arte es quien demanda ahora la dirección adonde se debe apuntar; indica cuál es la vida que requerirá en cuanto termine de romper su cáscara el nuevo hombre, cuáles deberán ser las cosas primordiales de su nuevo hábitat para que este aloje la nueva forma de pensar, el imperio del lenguaje y de la comunicación planetaria, el *Circuito Global de la Información*[▷]. Es entonces,

▷ Las redes informáticas cubriendo todo el planeta y con el

rotundamente, el Lenguaje el que le da forma al hombre, el que ahora reclama tales o cuales necesidades para tales o cuales aconteceres.

La *Ciudad hidroespacial* tiene ciertas particularidades estéticas que no pueden quedar limitadas a una muestra de arte conceptual; es cierto que hay en ella una voz de poeta y hasta un grito que pide por una naturaleza nueva, la naturaleza que implica un grado impensado de simbiosis con lo artificial, tales son los *Lugares*, numerados en cada maqueta hidroespacial, envueltos en sueño e ilusión, oscilantes entre una errante utopía y una inapresable verosimilitud. Y es que, justamente, no podía ser otra la actitud del hombre movido por el lenguaje para sembrar en la conciencia, primero que nada, el germen de un cambio que después los hechos consumarán. Y no podía ser otro tampoco el texto y la expresión icónica producidos en esas condiciones, por la sencilla razón de que los campos semánticos a los que Kosice se arrojó presentaban la característica de estar sumamente hipocodificados. Estamos hablando en pretérito, mas ocurre que desde la época en que Kosice concibió estas cosas —en otros tiempos habríamos dicho “en que Kosice fue asistido por las Musas”— hasta los días que corren se han producido dos hechos importantes con relación a su visión del mundo:

i) Ha disminuido un poco el grado de hipocodificación debido a que poseemos mayor información sobre cuestiones involucradas en esos cambios, tal como sucede en estos casos

Cerebro Artificial operando en él constituirán un circuito de información que será global, omnipresente, omnisciente y al servicio de la sociedad planetaria.

—tomados de entre otros muchos— que ponemos a título de ejemplo:

Donde Kosice dice que en tal lugar del hábitat habrá...▷	Nuevos <i>s-códigos</i> ▷▷ nos dicen que...
<i>Espejo retrovisor del pasado.</i> [Esto connota lejanía, dejar atrás, observar a la distancia en el tiempo.]	La física cuántica declara hoy en forma tajante que <i>el futuro es lo determinante</i> para nosotros, menoscando así al pasado y al presente. <i>El futuro lo rige todo</i>. El hombre del futuro sólo observará por curiosidad la historia del hombre anterior. En otras palabras, nunca perderá la libertad ni la posibilidad de hacerlo. En consecuencia, nace la

▷ Véanse las maquetas-lugares: B-1, D-1, D-10, G-2 y G-3 en: Kosice, Gyula. "La ciudad hidroespacial - Hábitat hidroespacial - Memorias descriptivas - Lugares para vivir". *Obra poética - Selección 1940-1982*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1984, 162-167.

▷▷ Una serie de señales regulada por leyes combinatorias internas que constituye un sistema sintáctico.

	coincidencia del pequeño tamaño del espejo en lo iconográfico, en comparación con los espacios destinados a otras cosas más vivenciales. Es ya conocido, además, que la ciencia se propone crear la máquina del tiempo, con la que se espera poder visitar tanto el pasado como el futuro, dentro de las limitaciones nuestras en el espacio-tiempo.
<i>Energía generadora de circuitos abiertos al mismo pensamiento.</i>	El Cerebro Artificial que la ciencia predice lo logrará.
<i>Lugar para una connotación y teoría universal del habla, como acción.</i>	La base de la futura creatividad artística que en su aspecto de Habla, de aporte de cada individuo, devendrá en intensa acción, tanto individual como colectiva en el ciberespacio, debido a que el cerebro artificial, en su carácter

	de <i>asistente de creación</i> dentro de un contexto de total interactividad en lo virtual, acelerará los procesos de pasajes de Habla a Lengua en el Lenguaje, y de resultados de esto, se podrá vivir un superproceso de culturización, intelectualización e igualación en lo social, algo actualmente impensado para quienes tienen anclada su mente en un pasado al que aún no le ha llegado el ciberespacio.
<i>Sitio para sitiar el verbo, la imagen, el color y cualquier volumen móvil.</i>	El arte hoy se encamina decididamente a lo cibernético y a fenómenos que solamente son posibles con el Cerebro Artificial.
<i>Para la evocación paralela del verbo amar con el fulgurante hidroamor correspondido.</i>	Esto confirma algo así como un principio de lo <i>estacionario</i> ▸ dentro de lo gestáltico. El principio de incitación y respuesta tendrá móviles más cósmicos.

ii) La factibilidad de construir en un futuro próximo las viviendas suspendidas, móviles y desplazables es casi total. El problema era energético-económico, pero desde hace varias décadas se vienen haciendo grandes progresos en *fusión nuclear* gracias a nuevos complejos activados de índole cuántica. Con ello se va a llegar a obtener energía abundantísima y barata, aunque es probable que se logren catálisis más efectivas con otras partículas subatómicas, como los quarks libres. Por otra parte, ya se están probando procesos híbridos para la *fusión nuclear*. Todo esto nos lleva a pensar que en el futuro sobreabundará la energía, y con más razón, por el hecho de que la organización de lo energético será muy diferente a la de hoy en día, especialmente porque se tenderá a la mayor diversificación (hidráulica, solar, geotérmica, eólica, de las olas, del gradiente térmico marino, biomasa, nuclear, hidrógeno, etc.) y a la obtención directa por particulares o por porciones de comunidad, cosa para lo cual la concepción de hábitat mó-

► En las propuestas de soluciones para la decoherencia cuántica, en donde se postulan variadas teorías, tengo la impresión de que existe bastante acuerdo tácito en que, por ejemplo, si tomamos como caso una visita a algún trecho del pasado, este es recorrido con el uso de un tiempo que no se corresponde con el interno del visitante, que se halla ligado más íntimamente a la *Gestalt* de donde él proviene, incluso cuando el diagrama espacio-tiempo está fijando una sola clase de tiempo en las coordenadas. Y esto obviamente tiene su fundamento en el hecho de que el tiempo se transforma en espacio, y viceversa, el espacio se transforma en tiempo. (Nota agregada para esta edición).

vil y desplazable pasa a entrañar, en el puro sentido práctico, una parte de esa solución y para nada algo superfluo, aparte de que de ese modo el ecosistema, la vida animal y vegetal se desarrollaría en su mayor parte sin ser entorpecida por el hombre; todo lo contrario, ayudada y contemplada por él.

EL CEREBRO ARTIFICIAL

El hecho que pone en evidencia la coherencia total entre las cosas que ha venido animando el arte, entre las que se cuenta como una de sus mayores expresiones el arte de Kosi-ce, y la única filosofía en donde convergen todas las tendencias racionales y evolutivas, vale decir, la filosofía pragmática fundada por Peirce, es precisamente el advenimiento del Cerebro Artificial. Y si bien este elemento nuevo va a trastocar y conmover profundamente nuestra existencia, hay que ver que desde hace ya cierto tiempo nosotros hemos venido siendo objeto de una temprana adecuación a él aunque quizá no lo hemos ido advirtiendo. Me refiero a ese fenómeno en el cual ya estamos inmersos desde que aparecieron las computadoras y que ha dado en llamarse *interactividad*. Esta es una de nuestras pautas culturales nuevas que ya está puesta en funcionamiento y que seguirá creciendo en forma vertiginosa. Su única rémora ha sido la utilización mercantilista y al servicio de los poderes a que se ha prestado hasta ahora todo lo computacional, lo cual dio por resultado una especie de dictadura computacional, algo similar a lo que aconteció con ese otro medio de comunicación que se llama *televisión*, que

nació y va a morir pronto sin pena y sin gloria, incluyendo en esto a la televisión interactiva que no brindó grandes pruebas hasta ahora, la televisión en gran escala con comprensión digital y la televisión con imagen virtual, que están naciendo todas ellas bajo el signo del negocio y, por lo tanto, no pueden tener otro destino.

La interactividad en sí, en cambio, es un fenómeno irreversible que cuando encuentre su medio natural en el Cerebro Artificial dará los mayores frutos de la simbiosis hombre-máquina, causando el resto de las alteraciones radicales de nuestras pautas culturales. Puede decirse que si en este momento vemos que la interactividad va cumpliendo de un modo creciente la satisfacción de las condiciones de pregunta-respuesta reversibles, próximamente en el Cerebro Artificial logrará satisfacer las condiciones vivencia-vivencia en condición de EMEREC[▷]. Dicho en otras palabras, con la aparición de la informática se empezó a advertir una serie de modificaciones en el comportamiento de los individuos y de la socie-

▷ Es un concepto verdaderamente revolucionario acuñado por Jean Cloutier. Significa emisor y receptor al mismo tiempo. Lo primero que viene a la mente es que se trata de un *feedback* de enorme perfección pero el EMEREC es una idea que va mucho más allá de ello, y que procuraría hacer que emisor y receptor llegasen a hipostasiarse en todo mensaje, de tal modo que no hubiera instancia alguna de la comunicación que no quedara satisfecha. Las rutas informáticas van haciendo progresivamente posible esto, pero solo cuando el Cerebro Artificial esté integrado al Circuito Global de la Información se habrá logrado la *Gestalt* posible.

dad, pero esto no es nada más que el inicio de un corte epistemológico de tal magnitud que el hombre resultante de semejante evento ya no podrá reconocerse en el hombre que lo precedió.

Quisiera que el lector solamente tuviera presente estas características que resumo del Cerebro Artificial: i) una máquina que piensa; ii) que posee una inteligencia sideralmente superior a la del hombre; iii) que fusionada con la red de redes constituye un circuito global de información; iv) que posee todo el conocimiento del mundo; v) que es autoprogramable; y vi) que es capaz de recibir y de transmitir las mismas sensaciones y emociones que puede sentir el hombre.

Para Peirce el cerebro humano es un consumidor de signos, funciona exclusivamente con signos. Eco llevó esto más allá, afirmó taxativamente que el hombre es en sí mismo puro signo, un signo. El Cerebro Artificial, por ende, será otro consumidor de signos. Allí es donde se establece la nivelación necesaria para realizar la simbiosis hombre-máquina. De allí se desprende que el Cerebro Artificial será un sujeto cognoscente interactuante con nosotros —también sujetos cognoscentes— dentro del Circuito Global de la Información.

Peirce además sostenía que la única función de esa operación sýgnica en nuestro cerebro —lo que, en definitiva, llamamos *pensamiento*— es producir *creencias*, cuyas características son las de constituir un *hábito*, y las diferentes especies de creencias producen diferentes modos de acción. De aquí se deriva que no podemos actuar de otro modo que *conjeturalmente*, y si entonces queremos considerar a la sociedad como un organismo autoorganizado, no queda otra solución que reconocer la validez de la teoría pragmatista que indica que

la totalidad de esas creencias conforman un *modo de ser del mundo*, y si determinada creencia de un individuo coincide con la correspondiente en el Modo de ser del Mundo, esa creencia es verdadera y en caso contrario, falsa. El hecho de que las teorías científicas vayan superando en sí mismas los modelos que siempre ellas están proponiendo no debe llevar al absurdo de creer que se debe vivir en incertidumbre; todo lo contrario, se debe advertir allí la importancia majestuosa del concepto pragmatista, del dominio de la conducta abduccionista y de la inevitable apelación constante al hábito, que es, precisamente, lo que solo una instancia superior como el Cerebro Artificial puede detectar sobre la base del consenso en una sociedad planetaria, constituyéndose de ese modo en algo así como un alma de la sociedad.

En el cuadro que aparece en el apartado anterior, constituido por algunas alusiones de Kosice que hoy día la creciente codificación confirma, he dejado ex profeso sin mencionar, para hacerlo ahora, una declaración incluida en el mensaje de Kosice para los habitantes del año 2082, que en su momento fue desconcertante pero que en la actualidad cobra una luminosidad gigantesca: «¿Qué elementos de juicio tecnológico, científico o exobiológico son necesarios para desentrañar teleensoriamente el cuerpo, la mente y el alma?»[▷]. Esa es precisamente la pregunta que no podía dejar de hacerse Kosice y que ahora el inminente Cerebro Artificial es capaz de empezar a responder. Ya lo ha hecho, en cierto modo, desde la for-

▷ Kosice, Gyula. "Mensaje para el año 2082". *Teoría sobre el arte y otros escritos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1987, 183.

ma muy rudimentaria que por ahora posee. Lo cierto es que en sus primeras manifestaciones el Cerebro Artificial muestra que pertenece a una dimensión que hasta ahora era desconocida del comportamiento de la materia. Muestra que su comportamiento es de tipo comunitario, que trabaja bajo forma de una sociedad de neuronas artificiales interconectadas. Y en eso es idéntico a nuestro cerebro natural, solo que suponíamos que lo que llamamos *mente* era algo que comandaba al conjunto de circuitos neuronales desde algún ignorado lugar estratégico. Pero no es así, ambos cerebros actúan casi del mismo modo, e incluso cuando el artificial descansa, si por acaso llega a tener necesidad de hacerlo, también aprovecha sus sueños reparadores para preservar las memorias que son de su propio interés, pues como los científicos que lo están experimentando persiguen sus propios fines deben previamente a cada experimentación borrarle esas memorias que ellos consideran espurias. (La memoria, como un almacén de datos que de allí se extraen, no existe; solo existen los recuerdos). La cuestión entonces ahora se plantea como que de por sí la materia cuando se organiza de un cierto modo, cuando se logran establecer ciertas relaciones de intercambios sígnicos procede de un modo semejante a como si poseyera una mente. Otra vez, queda allanado para nosotros el camino para fusionar ambas existencias y establecer la ansiada simbiosis hombre-máquina.

Pues bien, llegados a este punto tenemos que reconocer lo importante que fue que el movimiento Madí haya tomado pronto distancia de la dominante psicoanalítica, puesto que a partir de este momento pasa a tener prioridad el sujeto cognoscente y desaparece el interés por el sujeto psicofísico, en

razón de que en el nuevo sistema no se resuelven más los problemas desde afuera, cualquier observador externo advertirá que no tiene todo el derecho a decidir desde su enfoque *etic*, pero sí podrá colaborar desde el Interpretante, o sea, desde el signo mismo que intercambia, y esto quiere decir que el hombre deberá ser absolutamente libre, y los códigos que lo puedan auxiliar estarán a su disposición en todo su alrededor, él mismo podrá proveerse de ellos sin que venga ninguna institución a imponérselos y ni siquiera a aconsejarlos; si así y todo emite un SOS, que por supuesto será atendido, no será ese de la índole de su personalidad sino de los signos de competencia de los hechos resultantes de la colaboración mutua.

Téngase presente que el Cerebro Artificial no es una simple réplica de nuestro cerebro natural sino que representa su *superación*. Lo único que está costando mucho al hombre abandonar es eso que supone de gran riqueza: mitos, arquetipos, héroes que ayudan por identificación con ellos a nuestra individuación —aunque en verdad no le sirven para nada excepto para un formidable ejercicio de la imaginación—, símbolos psicológicos, mandalas, interpretaciones fabuladas de los sueños, etc.; y en cuanto a lo que sí puede ser importante para muchos, lo sagrado, la creencia en una verdad revelada, pues... esa es una cosa que jamás se tendrá necesidad de dejar extinguir, desde que eso no genera supersticiones ni resulta perturbador para el cerebro, y tampoco incómodo en lo más mínimo en un proyecto de antropomorfización de la máquina, ya que por ser ideas fuertes las que religan no dejarán de considerar a la máquina siempre como materia, lo cual es clave para posibilitar esa nueva conviven-

cia —que presupone aceptación de la pluralidad, la diferencia y la sana tolerancia—, y es lo que Kosice resume en lugares como estos: «Anti-torre para materializar la materia», «Ocaso antimágico para hacedores de misterio», «Contrancla entre sitios y mutaciones para sobrevolar la libertad», «Lugar de aprovechamiento semántico para descolocar las asociaciones conceptuales. Vestuario intercambiable», «Para la evocación paralela del verbo amar con el fulgurante hidroamor correspondido», «vivir con vida multiopcional»▷, etc.

Todo lo que hemos visto hasta aquí de su visión del mundo no agota el arte de este poderoso artista. Por lo contrario, hoy estamos en presencia de un Kosice nuevo que se dispone a abrir las puertas del arte hacia las sendas que de aquí en más habrá que llevar adelante. En ese sentido, ha sido muy importante el artículo que publicó en el diario *La Nación* de Buenos Aires, el 19 de diciembre de 1993, bajo el título de “Arte y realidad virtual”. A mi juicio se trata de un nuevo manifiesto de vanguardia artística. Lo fundamental reside en la aceptación del ciberespacio como campo de exploración para un nuevo lenguaje artístico que será de competencia del nuevo hombre en gestación. Mas es allí, en la mención de estos hechos nuevos y de estas nuevas actitudes, donde el común de la gente puede encontrarse con lo disonante. Sin embargo, si no se tiene en cuenta el momento de transición que esta-

- ▷ Véanse las maquetas-lugares: A-5, H-1, H-4, H-7, G-3 y E-8, en: Kosice, Gyula. “La ciudad hidroespacial - Hábitat hidroespacial - Memorias descriptivas - Lugares para vivir”. *Obra poética - Selección 1940-1982*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1984, 161-168.

mos viviendo, si no se reconoce agotado en su contenido de búsqueda a todo el arte actual, obviamente no se podrá interpretar cuál es la única actitud posible para un artista.

Tal vez una cosa de la visión del mundo de Kosice he dejado escapar y que podría tener mucho peso en la apreciación de la alternativa propuesta en ese manifiesto: no he destacado la sintonía adecuada que toda la obra de Kosice presenta con respecto de cierta epifanía del mundo futuro. Esto entraña en sí no solo un verdadero optimismo respecto de las cosas que vendrán sino, por sobre todo, un rechazo a algo que no solamente molesta al proyecto del hombre nuevo sino que contiene el germen dañino para una nueva actitud artística. Semióticamente, es en el aspecto de esta actitud artística que, en principio, puedo adelantar se trata de un nuevo lenguaje, el descubrimiento de nuevos códigos, la graduación de un nuevo *continuum*, y el descubrimiento de nuevos campos semánticos afines al nuevo mundo donde creo que el artista, por el hecho de ingresar en un terreno virgen, tendría que hallarse despojado de ciertos códigos simbólicos que, actuando en *Función Conativa*[▷] y en tendencia performativa, podrían contaminar el nuevo medio. Cuestiones como la dimensión horrenda del arte, la intención de cautivar con la morbosidad y la violencia, en fin, esas expresiones humanas que ya tuvieron su razón de hacer escuela en el hombre de hoy no se condicen para nada, por ejemplo, con el “hidro-

▷ Es la función, llamada también *Imperativa*, que está expresamente dirigida al destinatario del mensaje puesto que pretende moverlo en un sentido, o sea, producir en él algo más que una emoción. En el fondo se le está dando una orden.



CONSTELACION Y HABITAT HIDROESPACIAL



amor”, y tampoco pueden estar comprendidas dentro de lo de poder “vivir con vida multiopcional”. Si por acaso alguno de mis lectores lleva metida muy dentro esa tendencia, sepa que mi actitud no es de enemistad, y en tal caso apelo a un código hidroespacial muy fuerte de Kosice: convengamos ambos en la consistencia del término “Anti-torre”, que por lo menos en mi caso me dice que cuando suba a una torre hidroespacial debo pensar que es anti-torre porque me eleva solo si soy humilde cuando juzgo a los demás, y si siempre espero igual mucho de los otros. Hay que pensar, por lo menos eso creo, que el nuevo espacio para el arte está abierto para una actitud de asombro diferente, la anti-torre es una altura para contemplar el infinito y para dialogar con uno mismo.

Las situaciones cruciales por las que atraviesan esos artistas como Kosice obedecen a razones muy profundas, aunque siempre discernibles, nunca misteriosas. Me parece que lo del neomorfismo lexical es algo bastante constatable no solo en Kosice sino en todos los escritores que se han volcado a la escritura experimental, y la motivación última solo puede tener una explicación: el literato, completamente entregado a los arbitrios del lenguaje, ha tenido que buscar una vía de escape desde una situación asfixiante para la comunicación con sus semejantes, y esa vía de escape constituye una tendencia generalizada que podríamos denominar *proceso reversobabélico*, expresión no usada en este caso ni como mítico ni como religioso sino solo por su convencionalidad universal. Tampoco estamos abocados en la búsqueda científica del Ur-código, del código original, de su ubicación cronológica y de su distanciamiento al supuesto momento de disgregación de la especie humana, sino que más consciente que incons-

cientemente buscamos hacer trizas nuestros lenguajes para suplantarlos por otro único con el que nos entendamos todos. En realidad, esto está pronto a resolverse con la traducción automática, y con mayor razón lo estará con el Cerebro Artificial, pero los efectos de la acción de esa búsqueda han transformado a algunos de esos escritores en verdaderos visionarios, como en el caso de Kosice.

Ya vimos cómo a través de él se pueden marcar, como en ningún otro, esos dos umbrales de neomorfismo lexical y la tabla rasa pro estructura. Sin embargo, hay algo en Kosice todavía más asombroso en este mismo aspecto visionario. Él habla de un “intercódigo”. Antes de eso habla de un lugar «Para vislumbrar los cambios físicos y orgánicos. Transformación biológica y cerebral», y luego de un lugar «**Inter-código** con acceso solidario a la confidencia y el pronóstico halagador»[▷]. Pues bien, para el desarrollo de lo computacional, del Cerebro Artificial y de la interactividad con el cerebro natural, hace falta en materia de teoría de la información una cosa en común, el código bloque, que justamente está formado por el conjunto de todos los Interpretantes peirceanos que produzcan la *unificación* de los signos. Kosice lo buscó con su mente en un determinado lugar y desde allí soltó amarras al epifánico pronóstico halagador siempre asequible a quienquiera en ese mismo lugar. El ciberespacio ya está causando asombro y delectación a los científicos, incluso

▷ Véanse las maquetas-lugares: D-5 y F-13, en: Kosice, Gyula. “La ciudad hidroespacial - Hábitat hidroespacial - Memorias descriptivas - Lugares para vivir”. *Obra poética - Selección 1940-1982*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1984, 164 y 166.

cuando para ellos es, por ahora, solamente un espacio sintáctico que pueden observar en n -dimensiones, por cuanto todavía no entró en él el arte para incorporar signos, graduar el *continuum* de esas imágenes en varias dimensiones, ni entró la semiótica para descubrir los nuevos códigos, y más tarde, por supuesto, la traslación de esas obras artísticas a distancia, vía imagen virtual, para hacer lugar a la participación co-creativa de toda la sociedad, en la formación no solo de un lenguaje icónico en n -dimensiones sino del lenguaje producto de la interactividad en multimedia, de la interacción e intercambio en un mundo diferente, con un lenguaje de infinitas posibilidades en el plano de la expresión y en el plano del contenido.

No sé bien si esas secuencias informáticas se producen siempre en ese orden, y ahora estoy pensando en los del agua, porque su viejo discurso, pero el natural, el de la inmensidad oceánica, el de las olas, su rumor, que fue lo que estuve contemplando todo el tiempo en Pinamar mientras escribía esto sobre Kosice, jamás lo percibí redundante, incluso antes de que los matemáticos acertaran en describir las funciones matemáticas de las olas y deducir, de paso, que cada una de esas hermosas ondas de agua jamás se repiten a sí mismas. De todos modos, cualquiera sea el orden, se trata, en el caso de Kosice, de una visión epifánica, es decir, como una manifestación tanto en el presente como ya en el futuro. Pero esta es otra cuestión que obliga a definiciones dentro de la semiótica, puesto que para algunos la manifestación va un poco en contra de la inmanencia, y entonces allí se haría bastante inquietante esta pregunta: ¿cómo puede poseer Kosice los signos de un Objeto que todavía no existe? O sea, se pon-

drían en duda los signos y se volvería a pensar en que a lo mejor la idea pura o pura idea puede existir sin necesidad de los signos. Y a esto, mi apreciado lector, me gusta responder porque es lo más profundo que me ha enseñado la obra de Kosice desde su visión del mundo puesta en discurso: su arte —todo el arte y el arte de todos los tiempos— no es un simple epifenómeno que pasa sin dejar huellas, todo lo contrario, determina los cambios y marca los códigos que deben transmitirse de generación en generación, puesto que *es por el arte que se generan neuronalmente los Memes*, o sea, esos tipos de códigos culturales que conforman una *memoria social*, sin la cual la materia manifestante —mejor hablar de materia con su pasiva posibilidad significante— no podría dar el salto a la manifestación. Esto es lo más grande que se encuentra en la obra de Kosice, porque no lo he visto así en ningún otro artista, la evidencia de que el fenómeno —que lo acepto siempre dentro de la provisoriedad de una apariencia— según el modelo que de él nos formemos, en vez de ser, por su razón eminentemente *sígnica*, un ocultamiento de la realidad, es por lo contrario una *aquiescencia sígnica* por parte de la realidad, un *develamiento* progresivo de esa realidad que se va a dar a conocer siempre en forma limitada, aunque cada vez menos, a nosotros los que nos alimentamos con signos; el *porvenirismo* de Kosice es la prueba de la manifestación, de la epifanía de lo que será la realidad, diferente a la actual y también con nosotros mismos modificados radicalmente.

Es evidente que no es el lenguaje de las ciencias el que mueve a la sociedad hacia el cambio, pasando primero por hacerse más sociedad, sino el lenguaje del arte que es el eminentemente creativo, el primero en extraer de la latencia

hipocodificada de los hechos sociales los nuevos códigos y las primeras decodificaciones. Esto es precisamente lo que no ha advertido la crítica de arte hoy vigente, que no es consciente de su retraso y que en su desfase le pasa inadvertido el acontecimiento de verdadera importancia. Acontecimiento que a veces hasta puede fecharse, como lo sucedido en Buenos Aires entre abril y mayo de 1991. Allí se produjo algo que sería digno de comparación con el fenómeno *fauve* del impresionismo en el París de 1905, aunque con una diferencia importante: la crítica de arte de ese tiempo no sabía descifrar el mensaje del impresionismo, y el público no tenía la mente abierta a la comprensión de un cambio tan profundo, por lo que quedó desconcertado. En cambio, en la retrospectiva de Kosice en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, como se trataba de un artista mundialmente reconocido, como la crítica de arte ya conocía los antecedentes históricos de las circunstancias que llegan a producir grandes cambios en el arte, y como Kosice ya había sido protagonista de ecloSIONES de vanguardia tras las cuales había surgido con la imagen de un precursor, la crítica se le hizo tenuemente elogiosa aunque no llegó a percibir que se trataba del más grande acontecimiento artístico vivido en nuestro país. Vale decir que nuestra dubitante crítica de arte, al igual que la francesa de aquel otro momento, todavía no lograba descifrar el mensaje que Kosice había logrado desde la época madí. El público argentino, contrariamente a lo que pasó en los salones parisinos, al ver juntas todas esas obras y al relacionarlas con las que andaban dispersas por otras partes pero que no se las podía llevar allí por ser monumentales, se llenó de inusitada y profunda emoción, ¡especialmente los niños y los jóvenes!,

cosa para nada extraña porque la juventud piensa diferente y sus ojos están más preparados para el nuevo mundo. Hasta cierto punto el periodismo registró en algunas encuestas al paso estos hechos, pero en el fondo, fuera de expresar la emoción y el éxtasis, nadie sabía explicar por qué les gustaba tanto eso. En tal sentido, fue muy elocuente la tira cómica del dibujante José Miguel Heredia que apareció en el diario *La Nación* en esos días, en la que su conocido y pintoresco perrito reflexiona sobre el agua que, violenta contra los receptáculos que la constriñen, conserva incólume su libertad de ser agua, razón por la cual tantos jóvenes se identificaban también por ese lado con la obra de Kosice. Es que vale que ese cómic, utilizando una combinación de la figura retórica *ironía* con la de un *oxímoron de segundo grado* (una especie de “me manifiesto mejor allí donde quieren que me niegue”, que es como hablar de “un silencio elocuente”) logra por lo menos soltar una interpretación que la crítica no se atreve a develar. Aunque críticos extranjeros sí lo hicieron: por comparación con este juego retórico casualmente mencionado, me viene el recuerdo de lo que decía el poeta Francis Ponge respecto de que Kosice trataba al agua «sin obligarla a perder ninguna de sus cualidades de frescura, de limpidez, de fluencia, / Con el respeto más grande, / Sin petrificarla en nada, ni inducirle a ninguna mitología preconcebida, / Transformando su humildad nativa en audacia, / hasta alcanzar a su monumentalidad»▷.

▷ Kosice, Gyula. *Obra poética - Selección 1940-1982*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1984, 68.

APÉNDICE [2013]

Desde cuando se escribió este libro, en la última década del siglo XX, sucedieron muchas cosas, como no podía ser de otro modo, aunque esta vez con enorme aceleración, por cuya razón a cierto enigma cuántico que viene de los inicios de dicho siglo se lo mantuvo casi en secreto, reservado para la elite científica que no supo ni sabe aún cómo resolverlo (mejor sería para mi lector, si quiere compenetrarse bien con este problema, que leyera el libro *El enigma cuántico - Encuentros entre la física y la conciencia* de Bruce Rosenblum y Fred Kuttner, editado por Tusquets). Hubo una gran cantidad de acontecimientos de toda clase, pero sin duda la ciencia, la tecnología y el arte, con más énfasis en la literatura, ya entrado el siglo XXI, han sido los determinantes del corte epistemológico más profundo que el que en el siglo anterior habían producido conjuntamente la teoría de la relatividad, el nacimiento de la física cuántica, la llegada del hombre a la Luna, el descubrimiento de la estructura en hélice del ADN, el completamiento del genoma humano, la nanotecnología, las guerras mundiales, la bomba atómica, el existencialismo, el estructuralismo, la guerra fría, la cuantificación de la información mediante el bit, la aparición de la World Wide Web, el inicio de la búsqueda de la realidad virtual, los primeros pasos de

la computación cuántica, la teoría de las cuerdas, la partícula de Higgs, la caída del muro de Berlín, el daño causado por el hombre a la ecología, la identificación del discurso del poder por parte de Michel Foucault y, finalmente, el inicio de la teletransportación cuántica.

Una vez entrados en el siglo actual ya nos encontramos con confirmaciones que estaban pendientes: se logra la teletransportación cuántica, primero del fotón y luego del átomo, se logra crear vida artificial, se logra encontrar la partícula de Higgs en el *Large Hadron Collider* y con ello se confirma la teoría del *Big Bang*, se conoce cómo se forma la materia en el universo y cómo se crean los universos, además de haberse confirmado la denominada *teoría estándar*. Con esto comienza lo más alucinante del nuevo corte epistemológico. Ahora nos encontramos con que la teoría cuántica de la gravedad podría demostrarnos que vivimos en un mundo bidimensional, y que la visión de la tercera dimensión es una ilusión válida para concretar la existencia, amén de que ambas cosas son producto de la actividad de las partículas subatómicas. También debemos sumar que la teletransportación es una realidad ya comprobada, y que la física cuántica nos va a hacer posible el viaje al pasado. Y por sobre todas las cosas, el descubrimiento del *quantum entanglement*, es decir, del entrelazamiento cuántico, que constituye precisamente la mayor parte de ese enigma cuántico que hemos mencionado y que es el factor más importante para estos avances y está completamente relacionado con la consciencia, o sea, con el funcionamiento de nuestro cerebro, y es entonces una cuestión que recorre a los dos cortes epistemológicos que estamos considerando, y que casi ya podríamos decir con mucha tran-

quilidad que lo más importante, en estos momentos, para poder cerrar el problema más grande de la física es precisamente el estudio y la dilucidación completa de las cuestiones de la mente.

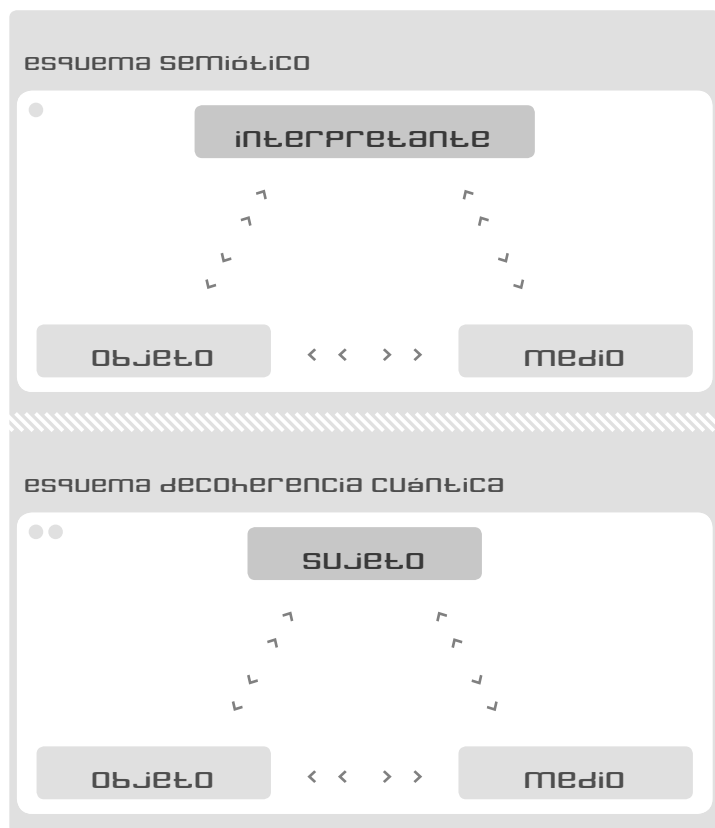
Ahora que ya hemos mencionado las cuestiones de mayor importancia, podemos abordar la parte de ambos y sucesivos cortes epistemológicos, teniendo presente la magnitud de los problemas y las jerarquías involucradas, pero otorgándole el peso que se merece al arte y, más enfáticamente, a la literatura.

Es sabido que muchos fundamentos cuánticos han bajado a nivel de manejo por parte de los ingenieros en las cosas de la vida práctica, y esto proseguirá rindiendo beneficios cada vez más sorprendentes. Por una razón que mi lector comprenderá fácilmente, me voy a permitir algo que solo puedo hacer en virtud de que, en lo personal, he lanzado uno de los proyectos más ambiciosos de Cerebro Artificial, denominado *GMG Project*, que difiere sensiblemente de otros proyectos en marcha en varias partes del mundo, dado que el nuestro es una simulación de la forma verdadera con que opera el pensamiento en nuestro cerebro natural, y esto es así porque se basa fundamentalmente en la ciencia de la semiótica, que es la única que está capacitada para hacerlo, aunque esto no le resta importancia a los otros proyectos a los que, de hecho, considera de antemano como futuras partes integradoras del mismo objetivo final; y para orientar a mi lector, si todavía no los ha tenido en cuenta, proyectos importantes son, a mi modo de ver: i) el *Blue Brain Project*, que se está llevando a cabo desde el año 2005 en Suiza, como colaboración entre la École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) y la empresa IBM, con posterior participación española. Su director es el

prestigioso profesor Henry Markram. Trabajan directamente con la simulación de las neuronas, por el momento, de ratas; ii) El proyecto de cerebro artificial construido sobre la base del genoma humano. Se lo está haciendo en el California Institute of Technology (Caltech) de los Estados Unidos; iii) El proyecto de cerebro artificial electrónico compuesto por chips que ponen en juego los códigos genéticos de los ADN humanos. Se está llevando a cabo en el MIT, el célebre Instituto Tecnológico de Massachusetts, también de los Estados Unidos; etc.

Se hace entonces necesario reconocer que de las tres partes constituyentes de un Signo, como sabemos, Objeto, Medio e Interpretante, esta última es la que más profundamente está comprometida en lo cuántico, y que cuando un Signo pasa a significar partículas subatómicas en su propio medio, ese Signo pertenece al mundo cuántico. Con esto estamos reconociendo tácitamente que el Interpretante es la parte cuántica del cerebro. Lo cual no está reñido —todo lo contrario— con lo que algunos físicos cuánticos creen respecto de que todas las decoherencias cuánticas se producen en el sistema neuronal, y no faltan, de entre ellos, quienes asocian los modos supuestos con mecanismos que podrían estar en el orden de la computación cuántica que, en general, se investiga en otros campos diferentes, aunque el protagonismo más común lo tiene el *qubit*. Pero en nuestro *GMG Project*, además, al simular el pensamiento mediante operaciones en los Campos Semánticos Vectoriales, se nos permite también sumar una propuesta más entre las ya existentes para resolver precisamente ese terrible enigma cuántico que hemos mencionado.

De todos modos, y esto ya lo hemos destacado, existe esa relación cierta entre semiótica y decoherencia cuántica, que se pone en evidencia con esta equivalencia:



Allí se puede apreciar lo sencillo que resulta reemplazar el Interpretante del esquema semiótico por el SUJETO (o mente o cerebro) de la interpretación de Copenhague. Hace falta, eso sí, tener en cuenta que la información no se sus-

tenta todo el tiempo con que tenga que estar existiendo causa y también efecto, con lo cual damos a entender que tiene que regir un principio más completo, cual es el que ya hemos propuesto de *principio de entropía, causa y efecto*, que cambia drásticamente todo, y que sustenta además la idea de que existe un reino de la información que puede ser absoluto *per se* y se extiende, en razón de que todo es Signo, hasta los mismos dominios de las causas y los efectos.

¿Hasta dónde nos puede llevar esto? Bueno, como es de suponer, aquí se abre un abanico infinito, pero estamos ahora cerrando esta obra dedicada a Kosice, y solo queremos por último destacar dos cuestiones: el grado de penetración que su pensamiento, por un lado, y el valor que esta obra *Semiótica a Kosice*, por el otro, funcionalmente cobran en la nueva civilización que se inicia. El enfoque que pretendemos ahora tiene una guía muy particular, que es muy válida, aunque su relevancia no posea la jerarquía de las cuestiones que mencionamos en el párrafo anterior. Desde este momento vamos a poner el énfasis en la conocida sentencia de que “el medio hace al mensaje”. Esto quiere decir que de forma subrogada podremos legitimar la continuidad del pensamiento de Kosice, y también la aparición de este nuestro libro según las nuevas prerrogativas del advenimiento de un nuevo hombre, concretamente, del *ser digital*. El nuevo medio es el ciberespacio, y esto quiere decir que *la era Gutenberg ya feneció*, y si no, pregúntese por qué ya no es más posible hacer una enciclopedia por impresión en papel, dado que las actualizaciones deberían ser hechas según los más que supersónicos avances de la ciencia y la tecnología, y lo que es todavía más contundente: la imposibilidad para la literatura, en cuanto arte, de

vencer a la redundancia actual que no permite la aparición de un nuevo escritor que pueda estar a la altura del nuevo hombre, *estancamiento que solo podrá superar si trabaja en el ciberespacio*, y esto vale para toda clase de arte, sea plástica, dramaturgia, música, danza o la que fuere, a excepción de cierto aspecto de valor de uso que forzosamente tendrá que conservar la arquitectura.

En lo que a mí respecta, hace rato que trabajo en el ciberespacio exclusivamente, tanto en lo literario como en el Cerebro Artificial, con lo cual lo novedoso a partir de ahora es que me encuentro con la posibilidad de poder publicar en una nueva clase de editorial que se ajusta a los nuevos paradigmas universales. O sea, que esta mi obra *Semiótica a Kosice* aparecerá en el ciberespacio, y cualquier ciudadano de cualquier parte del mundo la podrá leer libre y gratuitamente, ya mismo o dentro de cien años. Todo gracias a esta espectacular iniciativa denominada *Aero*, que debería provocar vergüenza en aquellos editorialistas que a esta altura de los tiempos, en la mismísima web, están tirando anzuelos de lecturas gratuitas para engolosinar al lector, hasta cuando a este se le advierta que si quiere terminar de leer la obra... la tendrá que comprar; y no tan solo a esos editorialistas a ultranza, sino también a los conglomerados editoriales que hoy se están fusionando para lograr un fuerte blindaje contra la amenaza de extinción que les representa Internet, incluso forjando grandes esperanzas en las ilusorias bondades de libros electrónicos; todo lo cual, finalmente, y como resultado de su ignorancia de las nuevas realidades, los lleva a hacer proyecciones empresariales sin fundamentos válidos y, consecuentemente, desastrosas evaluaciones de proyectos.

Dicho esto, solo nos resta explicar un poco el grado de penetración del pensamiento de Kosice ya en el nuevo arte que se inicia en el siglo XXI, habida cuenta de que no me estoy refiriendo a hacer obras digitales por lo digital mismo —cosa que Kosice ya ha realizado— sino obras que demandarán de nuestro pensamiento una enorme inmersión en el ciberespacio, con una vivencia de producción compartida con el usuario en el momento mismo de su proceso creativo, es decir, con un movimiento mayor que el que, por ejemplo, Marta Minujín ya ha advertido que es una propiedad tipo asignatura pendiente que encuentra en todas las exposiciones que visita, y que ella identifica con la cruda terminología de ausencia o falta de movimiento, a lo que yo agregaría que es una carencia que incluso se observa en murales cuyos recursos de escorzos logran cierta ilusión óptica de tridimensionalidad —a Pablo Siquier puede citarse para el caso, incluso destacando algo conceptual que lo acompaña, y estoy pensando más que nada en el mural que podemos admirar en el subte de Buenos Aires—, que también se advierte en otros inquietos artistas en las disposiciones que hacen de planos o formas con colores que entonces se vuelven más vibrantes, como se lo encuentra en ciertas tendencias actuales. Un caso más agraciado en ese sentido tal vez podrían ser las obras espaciales de uno de los discípulos directos de Kosice, Tomás Saraceno, excepcional artista del presente, aunque lo suyo no esté tan comprometido con el ciberespacio, ni precisa estarlo porque es el tipo de arte que siempre acompañará a la arquitectura, y se hace parte de ella incluso por lo urbano y lo colectivo, y, por lo tanto, con una autonomía que jamás dejará de reconocerse, como también podría decirse de las escultu-

ras con movimiento verdadero o también de las instalaciones que buscaron ese objetivo, y aquí me viene a la mente ese gran piletón frente al Centro Georges Pompidou, en la plaza Stravinsky de París, donde cobran vida todas esas máquinas graciosas, negras o coloridas, de Jean Tinguely o de Niki de Saint Phalle o en mutua colaboración, que en verdad prolongan el lenguaje kosiceano del agua, justamente en esa ciudad que consagró al genial artista argentino.

Concisamente diremos, para redondear una conclusión, que Kosice sorprendió a muchos interlocutores en diferentes ocasiones con ese su deseo permanente de hacer algún día una escultura puramente virtual sobre el Río de La Plata, que se la pudiese observar desde la Costanera o quizá desde Puerto Madero. Pues bien, ha llegado el momento de decirle que será absolutamente posible, y que si no la llega a hacer él, algún otro la hará en un día para nada lejano. Eso sí, la institución de código de dicha obra le pertenece por anticipación y por visión de futuro. Por eso, y en consideración cabal de los presupuestos científicos que les he aportado, me atrevo a pronosticar que la escultura virtual de Kosice será más factible de lo imaginado, y la guía principal para ello tendrá como base a la semiótica, que ya posee innegablemente su íntimo correlato con lo cuántico, y su forma más comprometida es el entrelazamiento que da vida sónica a todos los procesos, clásicos y cuánticos, vale decir, dominio fenoménico de la teoría de la información.

Por eso mismo, en la actualidad y con muchísimos años de maduración, casi una vida, he llegado al convencimiento rotundo de que Kosice ha sido el más grande artista plástico de todos los tiempos, y solo va a ser superado por aquellos

artistas que descubran el nuevo arte por nacer en el ciberespacio, único lugar posible para ese parto. Pero la válida mayor que utilizo para lanzar semejante aseveración está basada en una gran verdad que se conoció gracias a la física cuántica, y que ya hemos mencionado, aunque la repito por su enorme trascendencia epistemológica: *el futuro es lo determinante para todo; el pasado casi que carece de relevancia*. Eso está presente en un solo artista plástico que se conozca, y ese es Gyula Kosice. La lectura directa del contenido de su actitud la encontramos en esa obra que él no pudo hacer todavía, vale decir, en esa escultura virtual sobre el Río de la Plata. La única vía de escape para el arte de ese sopor de la redundancia actual está a la vista de todos nosotros: *debemos empezar a vivir colectivamente en el ciberespacio* y, por supuesto, comprender algo de la teoría de la información.

RECURSOS EN INTERNET

José E. García Mayoraz

<http://jegmayoraz.wordpress.com>

Gyula Kosice

<http://www.kosice.com.ar>

<http://gyulakosice.blogspot.com.ar>

Arisbe - The Peirce Gateway

<http://www.cspeirce.com>

Grupo de Estudios Peirceanos - Universidad de Navarra

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

Peirce, Charles S. "How to Make Our Ideas Clear". *Popular Science Monthly*, 12 (January 1878), 286-302.

<http://www.peirce.org/writings/p119.html>

The Charles S. Peirce Society

<http://www.peircesociety.org>

The Digital Encyclopedia of Charles S. Peirce

<http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br>

The Peirce Edition Project

<http://www.iupui.edu/~peirce/>

! Todas las direcciones URL que figuran en este libro han sido verificadas el día 26 de julio de 2013.

SOBRE EL AUTOR

José Eduardo García Mayoraz nació en la ciudad de Santa Fe, Argentina, en 1932. Ingeniero químico de profesión (Universidad Nacional del Litoral), además volcó su pasión por la literatura en novelas y cuentos, algunos publicados, otros sin publicar, incluyendo en este caso una obra de dramaturgia de muy exigente realización teatral. También escribió artículos de crítica de arte y brindó conferencias, en una tendencia progresiva hacia la literatura experimental y la integración de todas las artes en creaciones que, hoy bien se sabe, solamente son posibles en el ciberespacio. La revista francesa *DOC(K)S*, serie 3, n° 21/22/23/24 (1999), da cuenta de esa tendencia con una muestra de la primera crítica de arte de representación sine qua non en ese espacio digital, titulada “*Art Criticism in Cyberspace*”, trabajada sobre nódulos de concurrencia de semiosis en el poema “Primer agua” de Kosice.

En los años ochenta, García Mayoraz fue profesor titular de Filosofía del Lenguaje (con orientación al cerebro artificial) en la carrera de Computación y Análisis de Sistemas, en la Facultad Rogelio Bacon (UCA), Rosario, Argentina; en esa misma ciudad participó en el Segundo Congreso Internacional Latinoamericano de Semiótica con su trabajo “Comportamiento entrópico de los signos en lo artístico”.

Su amplio conocimiento de la semiótica y la teoría de la información se condensó en su libro *Entropía/Lenguajes*, editado por Hachette en 1988, donde aventuró su teoría de los campos semánticos vectoriales, la que posteriormente resultó vinculada con los trabajos de simulación en circuitos neuromorfos que plasmaron Hinton, Plaut y Shallice a principios de los años noventa. Estos antecedentes fueron la base y el impulso tanto para la fundación en 1994 del grupo interdisciplinario TEVAT (junto con el antes mencionado Kosice y Ladislao Pablo Győri) como para la investigación emprendida desde entonces, la que quedó plasmada en su obra *Semiótica y cerebro* de 1997.

Autor, ya en el nuevo siglo, del *Proyecto GMG de Cerebro Artificial (y la teoría emergente del cerebro natural)*, sistema informacional basado en la ciencia de la semiótica y en el fenómeno de la decoherencia cuántica, en cuyo desarrollo hoy día se encuentra por entero dedicado. Paralelamente, a través de su blog, ha dado a conocer una serie reciente de ensayos sobre cuestiones tan variadas como la semiomatemática, la vanguardia literaria, la música, entre otras.

