

Reflections on

PATHS, SCENARIOS AND SEMIOTIC METHODOLOGY ROUTES

EDITORS

BIANCA SUÁREZ-PUERTA &

INNA MERKOULOVA



Reflections on

PATHS, SCENARIOS AND SEMIOTIC METHODOLOGY ROUTES

BY JACQUES FONTANILLE, ALEC KOZICKI, AMPARO LATORRE ROMERO, ARIEL GÓMEZ PONCE, BAAL DELUPI, BIANCA SUÁREZ-PUERTA, CHRISTO KAFTANDJIEV, DANIEL RÖHE, GERMÁN GARCÍA OROZCO, IDA ANGELA BARBATI, INNA MERKOULOVA, JAMILA FARAJOVA, JHONATHAN GOMEZ ZANDOVAL, JORGE ALEJANDRO FLÓREZ, JUAN PABLO MARÍN CORREA, KARINA GABRIELA RAMÍREZ PAREDES, LAURA MAILLO PALMA, LUIS MANUEL PIMENTEL VILLALOBOS, MARÍA MARGARITA CORZO DURÁN, MARINA MERKOULOVA, MARÍA PAZ AEDO ZÚÑIGA, MÓNICA BRETÓN GARCÍA, MONTSERRAT GARCÍA GUERRERO, RAQUEL PONTE, RUTH VIGUERAS BRAVO, AND ZDZISŁAW WAŚIK



ISBN 978-5-6048041-1-7

General Editors
Bianca Suárez-Puerta and Inna Merkoulova

REFLECTIONS ON PATHS, SCENARIOS AND SEMIOTIC METHODOLOGY ROUTES

In collaboration with
International Association of Semiotic Studies - IASS-AIS
Federación latinoamericana de semiótica - FELIS
Asociación semiótica de Colombia - ASC
Universidad industrial de Santander - UIS
Universidad nacional de Colombia - UNAL
State Academic University for the Humanities - GAUGN
International Center for Semiotics and Intercultural Dialogue

This book is an open publication, and is the result of more than twenty researchers in semiotics worldwide, whose objective is to strengthen the trajectories and academic developments of semiotic studies. In this dialogue, authors with diverse epistemological origins converge, methodologies, traditions, and innovations in semiotic research are discussed, contributing to understanding our varied realities.

The submitted chapters presented in this book had a review of specialists in semiotics.



As a free licensee, you are allowed to share this work in the same way as you have received it, only allowing to earn or distribute your work, and those terms with others, as long as they credit you, and they can't change the work or use it for commercial purposes. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

How to cite this book:
Suárez-Puerta B., Merkoulova I. Reflections on Paths, Scenarios and Semiotic Methodology Routes. IASS-AIS, FELIS, ASC, GAUGN and International Center for Semiotics and Intercultural Dialogue; 2021. 503 p.
DOI: 10.18254/978-5-6048041-1-7

Index

| | |
|--|-----|
| Prologue | 10 |
| Sémiotique sensible : de la sensation à l'intuition | 16 |
| 1. La syntaxe figurale des champs sensibles | 18 |
| 2. Types et propriétés des champs sensibles | 20 |
| 3. La topique du corps sensible | 27 |
| 4. Le déploiement des schèmes corporels du sensible | 30 |
| 5. Les schèmes trans-sensibles, l'intuition et l'imagination | 37 |
| El umbral de los cuerpos. La Carnavalización bajtiniana en producciones de activismo artístico | 46 |
| 1. La cultura carnavalizada | 49 |
| 2. Breve historia del activismo artístico | 52 |
| 3. Un caso de análisis | 53 |
| Volver a Bakhtin. Sobre el Gran Tiempo y su potencia semiótica en la cultura posmoderna | 60 |
| 1. Sobre el Gran Tiempo | 64 |
| 2. Después del Gran Tiempo. Notas sobre las series de TV | 71 |
| El cuerpo en las prácticas artísticas y activistas feministas | 82 |
| Introducción | 84 |
| 1. Cuerpo, poder y subjetividades | 86 |
| 2. Cuerpo, deseo y movimiento | 87 |
| 4. Artivismo, corporeidades y performances | 89 |
| The influence of the images, figures and visual art culture of Cavafi's work: Περιμένονταστους Βαρβάρους | 98 |
| 1. Building the enemy | 100 |
| 2. Why are important the images and signs in the work of Cavafi's? | 101 |
| 3. Why abjection? | 103 |
| 4. Analysis and examples | 104 |
| Hacia el intersticio entre sensaciones y signos verbales en la danza butoh | 116 |
| 1. El papel de la palabra en la danza butoh | 122 |
| 2. Ma: el intersticio | 125 |

| | |
|---|-----|
| El análisis del discurso multimodal aplicado a los procesos de elaboración de imágenes postfotográficas para la revista El Signo Invisible | 130 |
| 1. Análisis del discurso Basado en el modelo formulado por Gunther Kress y van Leeuwen | 132 |
| Convergencia multimedial: pragmática en la recepción virtual entre poesía y videopoema | 144 |
| 1. La poesía en la era digital: mezcla e hibridación | 148 |
| 2. El videopoema y sus clasificaciones | 150 |
| 3. Oscar Martín Centeno y la poesía multimedia | 151 |
| 4. Recepción virtual: discriminación tecnológica, dispositivos y plataformas | 153 |
| 5. Convergencias desde lo metodológico | 155 |
| 6. Relaciones del sistema semiótico textual – audiovisual | 161 |
| La Obra como Proceso(s) | 166 |
| 1. La travesía de la creación | 168 |
| 2. Procesos creativos que hacen parte de la exhibición. | 169 |
| 3. Consideraciones para comprender la obra como proceso(s). | 182 |
| La construcción del discurso académico en diseño gráfico desde la semiótica de la cultura | 188 |
| Introducción | 190 |
| 1. Proceso metodológico | 191 |
| 2. Diseño gráfico como espacio semiótico | 192 |
| 3. Significación del diseño gráfico en el discurso académico | 195 |
| 4. heterogeneidad semiótica del diseño gráfico | 200 |
| A semiotic model for smart home affordances: Trajecting semiotic components in a technological living environment | 204 |
| Overview of cloud-based smart home technology | 206 |
| 1. The role of semiotic engineering | 208 |
| 2. Future trajectory of smart home technology | 221 |
| Espacio físico VS Espacio virtual: La performance art y el arte acción en un momento de desmaterialización simbólica entre lo visual y lo visible | 228 |
| 1. La performance art y el arte acción en un momento de desmaterialización simbólica | 231 |

| | |
|--|-----|
| Theatrical world and literary passions in the era of the health crisis: a semiotic approach | 248 |
| 1. Peace and Freedom | 251 |
| 2. We (together): youth, culture, theater | 258 |
| Minería de metáforas en marketing | 270 |
| 1. Minería Metafórica en Marketing | 273 |
| The Intertextuality and the art as a communicative strategy in the advertising and in the other marketing communications | 280 |
| 1. The Metaphor | 283 |
| 2. The Zero Morheme | 283 |
| 3. The Main Text | 285 |
| 4. The Intertextuality in the Advertising | 286 |
| El valor de la lectura como modalizador de prácticas de lectura de personas que ingresan a la educación superior en la Universidad Industrial de Santander | 298 |
| 1. El valor de la lectura | 303 |
| 2. La lectura como pasión | 306 |
| 3. La lectura como fuente de intereses | 308 |
| 4. La lectura como obligación | 310 |
| Visions on the openness of science. The discourse of scientific production and communication from the global north and south | 316 |
| 1. Discourse and counter-discourse | 321 |
| 2. Discussion/results | 322 |
| Existential Semiotics and Clinical Practice | 334 |
| 1. Existential... Semiotics... and Clinical Practice | 340 |
| 2. The case of Simão Bacamarte | 347 |
| Citizen Science for More Resilient and Sustainable 3S Tourism | 356 |
| 1. Traditional tourism | 360 |
| 2. Citizen Science | 361 |
| 3. Open innovation for a resilient tourism | 368 |
| 4. Semiotic Approach | 369 |
| Peircean interpretants and Visual Communication | 380 |

| | |
|---|-----|
| Introduction | 382 |
| 1. Peircean Phenomenology and Semiotics | 383 |
| 2. Immediate, dynamic and final interpretants | 388 |
| 3. Emotional, energetic and logical interpretants | 392 |
| Una descripción semiótica de las inferencias lógicas a partir de la gramática especulativa tardía de Peirce | 400 |
| 1. La clasificación de los diez tipos de inferencias. | 405 |
| 2. La diez tricotomías y los sesenta y seis tipos de signos | 408 |
| 3. El lugar de las diez inferencias lógicas entre los sesenta y seis tipos de signos | 410 |
| La ciudad como antítesis del caminar filosófico en Viaje a pie, de Fernando González Ochoa | 424 |
| 1. El camino | 428 |
| 2. los cantos en Viaje a pie | 431 |
| The current state of semiotics in Azerbaijan | 440 |
| 1. Semiotics in Azerbaijan | 442 |
| Semiotic cosmology as a transmedial cartography of worldview | 456 |
| 1. On the investigative domain of cosmology: universe, world & cosmos or planet earth | 458 |
| 2. (De)constructing the world in which humans live, about which they communicate, and which they live-through | 464 |
| 3. Individual and social modes of being-in-the-world seen through the lens of existential semiotics | 470 |
| 4. Semiomathesis as a scaffold for modelling the mundane reality | 474 |
| 5. Summarizing the views on the idea of semiotic cosmology | 478 |
| About the Authors | 486 |

Prologue

Since its genesis, the science that studies meaning, semiotics, has proposed multidisciplinary as its axis. Without understanding meaning, communication is complex, and misunderstandings often occur. The multimodal character of semiotic devices has its phenomenological and logical foundations, where the meanings embodied in multiple sign systems are articulated. This character of semiotic studies is expressed in all fields of science and the arts, strengthening the explanations that humanity requires at each historical moment. Consequently, research in language and culture requires, as in all areas of knowledge, to explore more and more methodological positions and creative and innovative methods, integrating paradigms to build diverse and renewed relationships.

The phenomena addressed in the light of semiotic theories create unexpected, disruptive and transformative routes to build relevant explanations in the socio-historical conjunctures that humanity lives in constant evolution. The complexity of indices, icons, and symbols define the means and meaning of social actions, our identities, and the ritualization of our ability to communicate. The processes of analysis and interpretation of the various tissues of signs activate the role of the interlocutor-interpreter, allowing the recognition of multiple positions that cross the paths of meaning, reconfiguring the existence-agency of the participant in communication.

Therefore, along the path of understanding meaning, this book seeks to strengthen the trajectories and academic developments of semiotic studies worldwide. Authors from diverse epistemological backgrounds converge in this dialogue. Methodologies, traditions and innovations in semiotic research are discussed, contributing to understanding our mixed realities: from ensuring that the intended meanings (for example, a piece of communication, a carnival, or a new campaign to inviting the theatre amid a pandemic or a new tourism experience) are unambiguously understood by the person receiving them.

This book is possible thanks to the academic and research efforts of authors from the International Association of Semiotic Studies (IASS-AIS), the Semiotic Association of Colombia (ASC), and the Industrial University of Santander (UIS) are articulated through the Master in Semiotics; the unique collaboration of the GAUGN University, and its International Center for Semiotics and Intercultural Dialogue.

The co-editors thank the team of Professor Paul Copley; President of the IASS-AIS; the Vice President for the Americas, Dr Neyla Graciela Pardo Abril; the board of directors of the FELS, preceded by Professor José María Paz Gago; to the Colombian Association of Semiotics with its President in charge, Andrés Alejandro Vargas Rubio; to Professor Edga Mireya Uribe, director of the School of Languages (UIS) and Professor Rafael Barragán, coordinator of the Master in Semiotics (UIS) program.

Bianca Suárez-Puerta e Inna Merkoulova, co-editors.

Prólogo

Desde su génesis, la ciencia que estudia el significado, la semiótica, ha propuesto como eje la multidisciplinariedad. Sin comprender el significado, la comunicación es compleja y a menudo se producen malentendidos. El carácter multimodal de los dispositivos semióticos tiene sus fundamentos fenomenológicos y lógicos, donde se articulan los significados plasmados en múltiples sistemas de signos. Este carácter de los estudios semióticos se expresa en todos los campos de las ciencias y las artes, fortaleciendo las explicaciones que la humanidad requiere en cada momento histórico. En consecuencia, la investigación en lengua y cultura requiere, como en todas las áreas del conocimiento, explorar cada vez más posiciones metodológicas y métodos creativos e innovadores, integrando paradigmas para construir relaciones diversas y renovadas.

Los fenómenos abordados a la luz de las teorías semióticas crean caminos inesperados, disruptivos y transformadores para construir explicaciones pertinentes en las coyunturas socio-históricas que vive la humanidad en constante evolución. La complejidad de índices, íconos y símbolos definen los medios y significados de las acciones sociales, nuestras identidades y la ritualización de nuestra capacidad de comunicarnos. Los procesos de análisis e interpretación de los diversos tejidos de signos activan el rol del interlocutor-intérprete, permitiendo el reconocimiento de múltiples posiciones que se cruzan en los caminos del sentido, reconfigurando la existencia-agencia del participante en la comunicación.

Por ello, en el camino de la comprensión del significado, este libro busca fortalecer las trayectorias y desarrollos académicos de los estudios semióticos a nivel mundial. En este diálogo confluyen autores de diversa procedencia epistemológica. Se discuten metodologías, tradiciones e innovaciones en la investigación semiótica que contribuyen a comprender nuestras realidades mixtas: desde asegurar que los significados pretendidos (por ejemplo, una pieza de comunicación, un carnaval o una nueva campaña, hasta invitar al teatro en medio de una pandemia o una nueva experiencia turística) son inequívocamente entendidos por la persona que los recibe.

Este libro es posible gracias a los esfuerzos académicos y de investigación de autores de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos (IASS-AIS), la Asociación de Semiótica de Colombia (ASC), la Universidad Industrial de Santander (UIS) se articulan a través de la Maestría en Semiótica; y la colaboración especial de la Universidad GAUGN, y su Centro Internacional de Semiótica y Diálogo Intercultural.

Los coeditores agradecen al equipo del profesor Paul Cogley; Presidente del IASS-AIS; la Vicepresidenta para las Américas, Dra. Neyla Graciela Pardo Abril; la junta directiva de la FELS, precedida por el profesor José María Paz Gago; a la Asociación Colombiana de Semiótica con su presidente encargado, Andrés Alejandro Vargas Rubio; a la profesora Edga Mireya Uribe, directora de la Escuela de Idiomas (UIS) y al profesor Rafael Barragán, coordinador del programa de Maestría en Semiótica (UIS).

Bianca Suárez-Puerta e Inna Merkoulouva, coeditoras.

Avant-propos

Dès sa genèse, la science qui étudie le sens, la sémiotique, a proposé comme axe la pluridisciplinarité. Sans comprendre le sens, la communication est complexe et des malentendus se produisent souvent. Le caractère multimodal des dispositifs sémiotiques a ses fondements phénoménologiques et logiques, où s'articulent les significations incarnées dans des systèmes de signes multiples. Ce caractère d'études sémiotiques s'exprime dans tous les domaines de la science et des arts, renforçant les explications dont l'humanité a besoin à chaque moment historique. Par conséquent, la recherche en langue et culture nécessite, comme dans tous les domaines du savoir, d'explorer de plus en plus de positionnements méthodologiques et de méthodes créatives et innovantes, intégrant des paradigmes pour construire des relations diverses et renouvelées.

Les phénomènes abordés à la lumière des théories sémiotiques créent des voies inattendues, perturbatrices et transformatrices pour construire des explications pertinentes dans les conjonctures socio-historiques que vit l'humanité en constante évolution. La complexité des indices, des icônes et des symboles définit les moyens et le sens des actions sociales, nos identités et la ritualisation de notre capacité à communiquer. Les processus d'analyse et d'interprétation des différents tissus de signes activent le rôle de l'interlocuteur-interprète, permettant la reconnaissance de multiples positions qui croisent les chemins du sens, reconfigurant l'existence-agentivité du participant à la communication.

Par conséquent, le long du chemin de la compréhension du sens, ce livre cherche à renforcer les trajectoires et les développements académiques des études sémiotiques dans le monde. Des auteurs d'horizons épistémologiques divers convergent dans ce dialogue. Les méthodologies, les traditions et les innovations dans la recherche sémiotique sont discutées, contribuant à comprendre nos réalités mixtes : de s'assurer que les significations voulues (par exemple, une communication, un carnaval ou une nouvelle campagne à inviter le théâtre au milieu d'une pandémie ou d'une nouvelle expérience touristique) sont comprises sans ambiguïté par la personne qui les reçoit.

Ce livre est possible grâce aux efforts académiques et de recherche des auteurs de l'Association internationale d'études sémiotiques (IASS-AIS), de l'Association sémiotique de Colombie (ASC) et de l'Université industrielle de Santander (UIS) articulés à travers le Master en Sémiotique; la collaboration unique de l'Université GAUGN, et de son Centre International de Sémiotique et de Dialogue Interculturel.

Les coéditeurs remercient l'équipe du professeur Paul Copley ; Président de l'IASS-AIS ; la vice-présidente pour les Amériques, Dr Neyla Graciela Pardo Abril ; le conseil d'administration de la FELS, précédé du professeur José María Paz Gago ; à l'Association colombienne de sémiotique avec son président en charge, Andrés Alejandro Vargas Rubio ; au professeur Edga Mireya Uribe, directrice de l'École des langues (ISU) et au professeur Rafael Barragán, coordinateur du programme de maîtrise en sémiotique (ISU).

Bianca Suárez-Puerta et Inna Merkoulova, co-éditeurs.

Sémiotique sensible : de la sensation à l'intuition

JACQUES FONTANILLE

La classification des différents types de sémiotique sur la base des canaux sensoriels, qui déterminent la substance de leurs expressions, est une tentation persistante, notamment sur le plan académique, où l'on distingue ainsi la sémiotique verbale, visuelle, audiovisuelle, auditive, olfactive, etc. Or la signification du sensible ne repose pas sur de telles distinctions bio-physio-psychologiques. La manière dont les sensations produisent des significations est justement le problème à traiter, et ce traitement commencera par un dépassement de la distinction entre canaux sensoriels. Nous commencerons par transposer les différents modes sensoriels (toucher, ouïe, vision, olfaction, sensorimoteur) dans des schèmes de l'expérience sensible, dont on pourra extraire ensuite les propriétés sémiotiques distinctives. L'ensemble de ces propriétés permettra de distinguer différents modes sensibles sémiotiques typiques, chacun caractéristique d'un champ spécifique de présence sensible, et tous indépendants des canaux sensoriels.

Quand nous aurons dépassé les distinctions entre les canaux sensoriels, nous aurons accès à des formes schématiques propres à l'organisation sémiotique du monde sensible : des catégories telles que le « corps enveloppe », le « corps creux », le « corps point » ou le « corps chair », ainsi que leurs dynamiques respectives (déformation, agitation, repérage déictique ou motions intimes), marqueront ainsi le passage d'une classification ontologique et de sens commun à des typologies de formes sémiotiques dynamiques.

En outre, face à des objets-sémiotiques tels que le texte, la peinture, le film, la chorégraphie ou la symphonie, la plupart de ces modes sensibles schématiques sont à chaque fois mobilisés ensemble, et pas seulement le canal sensoriel dominant dans la substance de l'expression : la polysensorialité, l'imbrication des modes sensoriels et leur métamorphose sont la loi générale, et non le cas particulier. Nous nous intéresserons ensuite aux opérations qui permettent de dépasser la dimension du sensible immédiat, et de construire une dimension trans-sensible autonome. Ces opérations ne sont pas conceptuelles et inférentielles ; elles obéissent encore aux règles des transformations sensibles, et ce sont principalement l'intuition et l'imagination.

1. LA SYNTAXE FIGURALE DES CHAMPS SENSIBLES

Pour pouvoir rendre compte de la manière dont les modes du sensible se convertissent les uns dans les autres, s'associent dans des synesthésies, et produisent des schèmes de l'intuition et de l'imagination, nous devons d'abord construire une syntaxe figurale du sensible¹. Cette syntaxe figurale sera d'abord constituée d'une distinction entre plusieurs types de champs sensibles, et ensuite d'une typologie dynamique des figures du corps sensible.

L'organisation sémiotique de la sensorialité doit d'abord prendre en compte le fonctionnement systématiquement polysensoriel aussi bien de la relation sensible entre les humains et leur monde, que dans les sémiotiques-objets qu'ils produisent. La syntaxe figurale des modes du sensible se situera sur une autre dimension d'analyse, et reposera principalement sur les métamorphoses de la scène de l'expérience sensible – en d'autres termes, le champ de présence sensible, et des variations de la relation actantielle entre le corps sentant, autrui et le monde en général.

Les formes et propriétés des types de « champs sensibles », sont de nature syntagmatique, et sont des variétés spécifiques de la forme générale des « champs de présence » phénoménologiques. Prenons pour commencer deux exemples qui permettent de concrétiser cette proposition, notamment l'indépendance des champs sensibles à l'égard des canaux sensoriels, le premier fourni par préhistorien Leroi-Gourhan, et l'autre par le psychanalyste Ferenczi.

Leroi-Gourhan (1964) montre en particulier que l'acquisition de la station debout, dans la mesure où elle décharge les membres antérieurs de la fonction de locomotion, permet à toute la face avant du corps, y compris les membres antérieurs, de prendre en charge le contact avec le monde, et notamment le contact exploratoire. En outre, chez les bipèdes, dans la face avant du corps, la tête, et notamment la bouche, ne participent plus guère à ce contact exploratoire. La face avant de la tête est donc

¹ « Figural » caractérise des figures abstraites, mais aussi des propriétés abstraites des figures, à la différence de « figuratif », qui renvoie à la corrélation entre des figures sémiotiques et des figures du monde naturel. « Figural » se situe dans cette zone plus abstraite que le « figuratif », où se stabilisent non pas des icônes, mais des schèmes.

disponible pour d'autres relations, notamment la dégustation et la communication avec autrui, disponible notamment pour le langage oral et les mimiques expressives. Globalement, ce processus aboutit, selon Leroi-Gourhan, au dégagement de deux grands ensembles fonctionnels qui interagissent : l'ensemble main-outil d'un côté, et l'ensemble face-langage de l'autre. De la collaboration entre ces deux ensembles, naissent la plupart des activités sémiotiques élémentaires : la gestualité, la mimogestualité, la phonation, le graphisme, l'écriture. La fonction symbolique n'émerge donc pas, selon Leroi-Gourhan, de la collaboration entre les cinq sens déjà individualisés, mais, au contraire, entre deux champs sensibles polysensoriels différents.

De son côté, Ferenczi (1974) a consacré tout un développement aux relations entre l'odeur et l'argent, fondé sur la conversion de l'érotisme anal en amour de l'argent : le dégoût progressif de l'enfant pour ses matières fécales malodorantes le conduit à déplacer son intérêt vers des objets inodores (des cailloux par exemple), puis vers les pièces de monnaie et enfin vers l'argent. Mais cette explication serait insuffisante si rien de commun et de stable ne perdurait dans cette conversion. Le psychanalyste évoque en particulier deux anecdotes reposant selon nous sur la permanence d'un champ sensible schématique indépendant de l'odeur proprement dite. Dans la première, un jeune homme, effrayé par la mauvaise haleine de sa fiancée, refuse le mariage : il reconnaît alors, en analyse, qu'il fuyait en fait un mariage d'argent, et que l'haleine de la fiancée avait l'odeur de la fortune de sa famille. Dans la seconde, une jeune femme, récemment mariée avec un homme riche, rencontre un de ses anciens soupirants, qui lui baise la main : elle se rappelle alors être passée aux toilettes sans se laver les mains, et éprouve une grande angoisse en pensant que cet ancien amoureux ait pu sentir une odeur lors du baisemain : l'odeur de l'argent de son mari.

Le déplacement, de l'odeur déplaisante à l'argent, est une illustration exemplaire de l'autonomisation du champ sensible par rapport au canal sensoriel : dire que l'argent peut être « flairé » sur la personne qui le manipule, c'est reconnaître que la syntaxe figurale du sensible est devenue indépendante de la substance olfactive elle-même. Les propriétés de ce champ sensible se dégagent alors : du côté de l'espace, une émanation, dont la source est une enveloppe floue et diffuse d'un corps, est absorbée par un autre corps ; du côté du temps, la trace rémanente d'un objet

(l'argent !) sur un corps humain est réactualisée par la rencontre au présent avec un autre corps. Il apparaît en fin de compte que la forme syntagmatique du champ sensible est le seul élément stable dans l'opération. C'est aussi la seule forme sémiotique dont nous pouvons disposer pour les opérations de transformation, altération, ou reconfiguration. La substance olfactive n'est pas de nature sémiotique, alors que le champ sensible correspondant est un schème sémiotique, susceptible de s'associer avec divers types de contenus.

Un champ sensible est en général un domaine centré, où l'instance de référence de la perception prend position au centre. Il se caractérise par sa profondeur, qui détermine la position des horizons d'apparition et de disparition (ie. : la frontière entre la présence et l'absence), ainsi que par l'orientation (centrifuge ou centripète) des flux et des tensions qui le traversent. Toute entité repérée dans le champ y occupe une position (caractérisée par l'extension et l'intensité de sa présence) par rapport à la position de référence (le Moi), et par rapport à la profondeur et aux horizons. La profondeur et l'orientation des flux déterminent des rôles actantiels, plus précisément des actants positionnels, impliqués dans l'affect sensible². A minima, ces actants positionnels seront la source et la cible de cet affect sensible, ainsi que l'actant contrôle, qui « régule » (accélère, ralentit, bloque ou filtre, etc.) le flux de l'affect sensible.

2. TYPES ET PROPRIÉTÉS DES CHAMPS SENSIBLES

2.1. LE CHAMP SENSIBLE INTRANSITIF : LES MOTIONS INTIMES

Les motions intimes sont des mouvements internes de la chair qui ont pour centre de référence la chair même qu'elles affectent. Dans la motion intime, l'affect sensoriel est intransitif car il ne porte

² Les actants positionnels forment une structure canonique élémentaire, où on distingue l'actant-source (la position d'origine d'une orientation) et l'actant-cible (la position visée par l'orientation) ; un troisième rôle, l'actant-contrôle, gère l'interaction entre la source et la cible, et notamment la modalisation de l'une et de l'autre. (Cf. Fontanille 2003, chap. « Actants et acteurs »).

sur rien d'autre que la chair elle-même : elle ne suppose aucune autre présence que celle du corps en tant que chair.

Le prédicat de base de la motion intime ressemblerait donc à ce que les linguistes appellent un « prédicat d'univers » (Il pleut, Il fait froid), ou une absence de personne : ça fait mal, ça gratte, ça brûle. Ce type de champ sensible, sans actants différenciés, qui ne suppose qu'une matière sensible, nous le qualifions donc de champ intransitif. Le corps-chair y est à la fois le centre du champ de présence, et le champ de présence tout entier. Dès lors, les mouvements et les sensations associées peuvent être interprétés comme des contractions ou des dilatations du corps-chair.

Déjà, ce type de champ peut être associé à d'autres types. La respiration, par exemple, obéit à ce principe – des contractions et des dilatations – mais elle aboutit à un franchissement de la frontière du champ, et à un contact avec le monde extérieur : elle relève donc aussi par conséquent, d'un autre type de champ, le champ transitif.

2.2. LE CHAMP SENSIBLE TRANSITIF : LE PROPRE ET LE NON-PROPRE

Ce type de champ sensible est tout particulièrement illustré par le toucher, mais ses propriétés n'appartiennent pas exclusivement au toucher. Le prédicat de base du champ transitif est celui de la présence de l'altérité : il y a là quelque chose qui n'est pas moi ; à quoi s'ajoute ensuite une première réaction thymique : ce quelque chose m'attire ou me repousse. Cette première distinction, entre le propre (identité) et l'autre (altérité) : dans un même et unique contact, il y a d'une part ce qui est senti comme propre et, d'autre part, ce qui est senti comme non-propre, comme autre. Entre les deux, se dessine une frontière, une enveloppe provisoirement commune, qui est affectée par ce contact.

Dès lors l'attraction et la répulsion prennent un sens corporel : il s'agit de savoir si cet autre peut être accepté comme propre (littéralement approprié, et englobé dans la sphère du Moi), ou doit être rejeté comme non-propre. Ce qui est accepté comme propre peut être dégusté, ingurgité, inhalé, et, par conséquent, désiré, recherché, etc., et ce qui est caractérisé comme non-propre sera écarté, refusé, ou détruit, et, par conséquent, pourra devenir inquiétant, menaçant, ou indésirable.

Le champ sensible transitif, avec la distinction élémentaire entre propre et non propre, invente donc une frontière sensible. A ce

stade, la scission actantielle en « propre » et « non-propre » ne débouche sur la spécialisation en source, cible et contrôle que dans le cas où le contact résulte d'un mouvement orienté, qui conduira par exemple le moi à accepter ou à refuser l'accueil du non-propre, l'intégration de l'autre dans le moi : la frontière devient alors une enveloppe protectrice.

2.3. LE CHAMP SENSIBLE RÉFLÉCHI : LE MOI ET LE SOI

Ce type de champ sensible est particulièrement manifesté par la sensori-motricité. Les sensations motrices émanent du Moi (la chair) et affectent l'état ou la position du Soi (le corps propre).

Le caractère réfléchi de ce type de champ sensible est une bonne indication du rôle de la sensori-motricité dans l'exercice de l'attention : dans l'attention perceptive, en effet, (et surtout dans la sensation de concentration qu'elle suscite), la source est la chair motrice, la cible est le corps sensible qui explore le monde, et le contrôle est le tonus musculaire associé aux actes d'attention sensorielle.

Dans ce type de champ, les rôles actantiels permutent, et ils se superposent, sans se confondre. Dans le cas de la respiration, par exemple, le centre sensible est la cible de l'inhalation, mais aussi, dans un deuxième temps, la source du souffle d'expiration. Entre les deux, l'actant contrôle règle l'alternance, le rythme, ainsi que l'intensité et la force des mouvements, qui influent sur l'intensité et l'étendue de la sensation. Le champ sensible réflexif est donc relativement élaboré, puisqu'il dispose de tous les actants positionnels, et d'un réglage de la sensation, sous une manifestation qui peut à première vue sembler synchrétique.

La propriété de réflexivité invente une autre catégorie : la distinction et la relation entre un Moi et un Soi. Le mouvement est appliqué à un Soi par un Moi, ou réciproquement. Le Moi projette une instance de médiation avec le monde, le Soi, qui est configuré pour participer aux interactions avec l'extérieur. Le champ sensible réfléchi invente la catégorie Moi / Soi, tout comme le champ transitif inventait ci-dessus la catégorie propre / non-propre.

2.4. LE CHAMP SENSIBLE RÉCURSIF : LA PLURALITÉ DES ENVELOPPES SENSIBLES

Le champ dit « transitif » exigeait une enveloppe, la frontière entre le propre et le non-propre. Mais l'enveloppe corporelle peut se multiplier, acquérir une épaisseur, accumuler des couches concentriques plus ou moins distantes : on sait déjà que le « moi-peau » de la psychanalyse ne se confond pas avec la « bulle personnelle » de la proxémique, et que la seconde est une projection plus extensive de la première. Cette multiplication des enveloppes est tout particulièrement évidente dans le cas du parfum : le corps parfumé, les accessoires parfumés, les lettres parfumées forment des couches olfactives successives ; toutes ces enveloppes enchâssées ou débrayées font référence au corps-source, en rappellent la présence plus ou moins distante, mais toujours directement accessible ; elles en répètent en quelque sorte, par couches successives, l'enveloppe propre.

Le champ sensible récursif livre donc une propriété nouvelle, la quantification, notamment celle de l'enveloppe, qui conduit à distinguer et à mettre en relation l'unité (le corps, son enveloppe), des multiples (les enveloppes plurielles) et des expansions diverses (des couches, des nuages enveloppants). En outre, quelle que soit le degré de la multiplication des enveloppes corporelles, elles sont chacune à leur niveau englobantes et totalisantes, toujours en référence au corps central : par conséquent, les deux enveloppes de base, celle du corps sentant et celle du champ sensible, perdent leur caractère de frontières, respectivement du corps propre et du champ, et ne sont que des enveloppes parmi d'autres enveloppes.

Il en résulte qu'à l'horizon du champ sensible récursif, nous n'avons plus d'apparitions et de disparitions, mais une zone d'affaiblissement de la présence, une zone où les enveloppes reculent en se multipliant : en raison de la multiplication indéterminée des enveloppes corporelles, la sensation peut être au minimum rémanente, mais pas absente au sens strict. La frontière du champ est un horizon d'atténuation et d'effacement, et pas de disparition au sens strict.

Le principe du champ sensible récursif et des enveloppes multiples est particulièrement manifesté par l'olfaction, mais sans exclusive, car la vue et l'ouïe sont tout autant concernées.

2.5. LE CHAMP SENSIBLE RÉCIPROQUE : L'INVERSION DES RÔLES

Le précédent champ sensible, tout comme par ailleurs le champ transitif, peut donner lieu à une inversion de rôles, une inversion de la relation entre la source et la cible. Le Moi expérimente l'Autre, et l'Autre se donne à sentir par le Soi. Dans le cas de l'odeur, par exemple, et du point de vue du sujet qui la perçoit, les enveloppes olfactives sont d'abord celles des autres corps, qui deviennent ensuite des enveloppes de son propre corps, et qui, pour finir, peuvent pénétrer à l'intérieur de ce dernier. Les limites extrêmes sont, d'un côté, le relent (l'enveloppe la plus éloignée du corps propre), et de l'autre, l'odeur pénétrante, qui franchit l'enveloppe du corps propre. Deux champs sensibles s'interpénètrent alors, et la source et la cible échangent leurs rôles. Dans le champ sensible réciproque, les enveloppes de l'autre peuvent se convertir en enveloppes du Soi, qui sont alors senties comme enveloppes propres, voire comme un contenu volatil du corps propre.

Cette forme de champ sensible schématise les sémiotiques-objets avec ou sans référence à un canal sensoriel particulier. Dans le roman de Céline *Voyage au bout de la nuit* (1952) le champ sensible dominant est constitué par une profondeur qui vient du fond du champ, où le Moi s'enfonce, mais qui en retour se saisit du Soi. Cette profondeur est faite d'enveloppes successives, dont la première est celle du corps propre (la profondeur limitée à l'enveloppe corporelle), et la dernière est celle de la rémanence menaçante, lointaine et totalisée (le Ça du monde, de la guerre ou de la société)³, et qui vise et saisit la position du sujet. Chez Céline, ce type de champ est parfois manifesté comme une odeur, mais par métaphore, et globalement il manifeste surtout l'agressivité du monde environnant.

3 Quand Céline écrit « ça arrive » dans *Voyage au bout de la nuit* (1952, premier chapitre), il n'implique que cette seule propriété : quelque chose d'indéterminé (en l'occurrence : un événement, la guerre) vise le site du sujet et menace de le déloger ou de le détruire.

2.6. LE CHAMP SENSIBLE DISTRIBUÉ : DISTRIBUTION DES INSTANCES SENSIBLES

Le champ sensible interne est particulièrement manifesté lors d'une dégustation, par exemple celle d'un vin. Au départ, avant la saveur proprement dite, on a affaire à une sensation tactile inanalysable : choc, brûlure, caresse, piquûre, sensation râpeuse ou fluide, dure ou tendre : c'est l'expérience d'un champ transitif, un contact avec l'enveloppe corporelle. On ne pourra parler de saveur que si des phases opératoires se dessinent, et donc des acteurs, des lieux et des moments ; chaque phase sensible est alors caractérisée par un prédicat (par exemple « brûler »), mais attribué à un acteur identifiable (le piment brûle), en un lieu identifiable (dans le corps interne), et pour une période spécifique (délai de latence, attaque, durée, etc.).

La sensation se déploie donc dans le corps interne, grâce à une distribution spatiale, temporelle et actorielle de phases sensibles qui se juxtaposent, voire se succèdent. Le résultat est une véritable scène interne, dont le noyau prédictif est l'acte sensible, et dont les différents éléments sont d'ordre figuratif (des moments, des lieux et des protagonistes) : les sensations sont alors converties une présentation de scène émotionnelle et cognitive.

La cible, tout comme la source, sont divisées, distribuées dans le champ et mises en séquence. Le champ interne se déployant en phases, en moments et en lieux, en une sorte de théâtre intérieur, le corps interne est un corps creux, habité, qui est le support d'une distribution de rôles, de moments et de lieux spécifiques.

2.7. LE CHAMP SENSIBLE DÉBRAYÉ, ET ATTRIBUÉ À L'AUTRE

Il reste à explorer un dernier type de champ sensible, entièrement débrayé par rapport au système sensoriel lui-même, et susceptible de se déployer en toute autonomie par projection dans l'espace du champ. Ce débrayage du champ sensible est tout particulièrement réalisé par la vision, et plus généralement par les sens à distance. Le champ sensible de l'Autre est celui qui prête à toute entité occupant le champ de présence du Moi les mêmes propriétés sensibles que celles du Moi : une enveloppe, une profondeur, et des horizons propres.

La vision est susceptible de fonctionner selon tous les modes déjà évoqués : intransitif (par exemple dans l'éblouissement), transitif (par exemple dans l'effet dit haptique), récursif et réciproque (lorsque la profondeur visuelle est purement affective, d'orientation centripète, lorsque les entités occupant le champ sensible semblent nous regarder). Mais elle nous offre également, en tant qu'usage dominant du champ débrayé, deux propriétés nouvelles.

Tout d'abord, le champ sensible de l'Autre procure aux acteurs identifiés une forme, c'est-à-dire une enveloppe spécifique : il n'est plus seulement question de l'enveloppe du corps propre, mais de l'enveloppe spécifique des autres corps, perçue comme telle, en tant qu'enveloppe débrayée.

Pour identifier la forme de l'autre corps, la vue implique un autre actant que le corps propre, un actant source débrayé : la lumière ; et c'est la zone de contact entre la lumière (l'actant source de la vision) et les obstacles matériels qui occupent le champ (les actants de contrôle de la vision) qui est interprétée comme enveloppe du corps autre. Il s'agit toujours de l'exploration d'une zone de contact, mais ce contact lui-même, et son opérateur, tout comme l'enveloppe explorée, sont débrayés.

En outre, cette zone de contact, où se dessinent des formes, peut être aussi une zone de conflit, tout comme celle du contact avec le corps propre : la lumière traverse ou ne traverse pas l'obstacle (obstacles transparents, translucides ou opaques) ; elle est renvoyée immédiatement et entièrement (obstacles brillants, ou réfléchissants), ou incomplètement et avec retard (obstacles mats, ou absorbants). Mais ces conflits eux-mêmes sont débrayés, comme de micro-événements indépendants du corps propre et du système sensoriel. Le langage de description traduit alors ce débrayage sur l'Autre : un relief, devient une texture ; un volume devient un modelé ; là où la matière est traversée ou pas par l'énergie, la zone de conflit devient une transparence ou une opacité, un reflet ou une absorption.

Le champ débrayé généralise et objectivise en somme le principe de l'enveloppe : toutes les entités présentes dans le champ sont dotées de leur propre enveloppe sans référence directe à l'expérience immédiate du sujet percevant. Il généralise aussi la conversion actantielle : des actants de contrôle deviennent des cibles et des obstacles ; des obstacles qui captent l'énergie deviennent à leur tour des sources secondaires ; l'énergie devient elle-même un actant de contrôle, qui révèle ou dissimule la structure des objets rencontrés, etc.

3. LA TOPIQUE DU CORPS SENSIBLE

De l'ensemble de ce parcours des différents types de champs sensibles, naît une nouvelle hypothèse : les propriétés et les types de champs sensibles découlent en partie de l'instance corporelle qui est sollicitée, et du type de prédicat qui lui est appliqué : selon qu'on a affaire au corps propre unique ou multiple, au corps interne ou à la chair, le dispositif dominant change. Parallèlement à cette typologie des champs sensibles fondée sur leurs propriétés figurales, une autre apparaît maintenant, qui est sans doute plus profonde, celle des instances actantielles-corporelles impliquées dans le sensible.

La topique somatique qui en découlera pourra alors être considérée comme une matrice sémiotique déduite de la typologie des champs sensibles, et radicalement indépendante de la typologie des canaux sensoriels.

3.1. LE MOI-CHAIR

Que ce soit de manière intransitive, comme dans les palpitations internes, réfléchie, comme dans les mouvements charnels nécessaires au déplacement, ou transitive, sous l'influence du coup, de la caresse ou du son, la chair est le lieu corporel de l'immédiateté, celui du Moi.

3.2. L'ENVELOPPE DU MOI (LE SOI)

La distinction entre le propre (identité) et l'autre (altérité) repose sur celle entre ce qui est senti comme propre et ce qui est senti comme autre : la construction d'un Moi passe alors par la délimitation d'une frontière (l'enveloppe ; cf. Anzieu 1985). Le champ sensible réfléchi introduit la distinction entre le Moi-chair (la matière et l'énergie corporelles) et le Soi-corps propre (la forme de l'enveloppe corporelle).

3.3. L'ENVELOPPE PLURIELLE

Nous avons noté que dans le champ récursif, l'enveloppe corporelle se multiplie, et donne lieu à une série de couches concentriques, englobantes et totalisantes.

3.4. LE CORPS CREUX INTERNE

Le champ interne, en intériorisant et en déployant les expériences de contact (tactile, olfactif, gustatif), fait place à un théâtre interne du corps, une scène comportant une distribution et une séquence spatio-temporelles et actorielles. Le champ interne ne peut pas être confondu avec le Moi-chair, car le champ interne relève d'une construction secondaire, le Soi, parce qu'il est creusé et projeté, et habité par des représentations.

3.5. LA TOPIQUE SOMATIQUE

Nous aboutissons à une topique somatique, où nous distinguons maintenant :

- (1) le Moi-chair : la matière vivante et sensible, dynamique et déformable ;
- (2) le Moi-référent : le corps comme point de référence du champ sensible ;
- (3) le Soi-corps propre : l'enveloppe, unique ou plurielle, assurant la clôture de l'univers intérieur du Soi ;
- (2) le Soi-corps interne : le théâtre intéroceptif du sensible, l'espace intérieur du Soi.

C'est le déploiement syntagmatique de cette topique somatique qui engendre les différents types de champs sensibles. Parmi toutes les transformations possibles, nous avons pu relever :

- La *multiplication des enveloppes* : une stratification de couches sensibles, jusqu'à l'horizon de rémanence ;
- L'*enchâssement* de sous-champs débrayés dans le champ sensible principal : c'est ce qui engendre le champ sensible débrayé et attribué à toute altérité présente dans le champ.
- L'*invasion du champ intime* : l'affect sensoriel s'intériorise, envahit et développe le champ interne du corps sensible.
- L'*animation de la chair* : que ce soit à partir de l'enveloppe immédiate du corps propre, ou à partir d'enveloppes externes, ou même de la bulle sensorielle, la chair est directement sollicitée, ébranlée ou excitée : blessure, pression, vibration, peu importe, tout concourt à animer la matière du *Moi*.
- La *déformation du corps propre* : que ce soit à partir des

pressions internes de la chair, ou à partir des contractions et mouvements de la chair, l'enveloppe du corps propre change de forme ; elle est soumise à métamorphose.

L'ensemble de ces transformations induites par les sensations sont réglées par deux dimensions solidaires principales : (i) d'un côté, la dynamique transformatrice des instances actantielles, et (ii) de l'autre côté, leur inscription dans l'étendue spatio-temporelle et leur quantification.

3.6. LES PARCOURS FIGURaux DE LA SENSATION : LE CAS DE L'ENVELOPPE DU SOI

A titre d'illustration, nous pouvons examiner plus précisément le cas de la figure de l'enveloppe sensible. Elle apparaît par exemple en psychanalyse, chez Freud, avec la notion de « barrières de contact » telle qu'elle est définie dans *Esquisse d'une psychologie scientifique* (1956). Il s'agit d'une forme, délimitant le Moi, mais inséparable de l'énergie (psychique, dans ce cas), car la barrière est à la fois une frontière dédiée à la protection contre les énergies externes, et une enveloppe de contention, qui contrôle les énergies internes, régule ou bloque la décharge de ces énergies du Moi-chair. L'enveloppe des barrières de contact du Moi donne forme au lieu critique où les énergies externes et internes se rencontrent, s'affrontent, s'accumulent, se déchargent et/ou s'inversent.

Par cette double constitution (1) d'un côté, le filtre protecteur vis-à-vis des énergies extérieures, et (2) de l'autre, la membrane plus ou moins résistante et (im)perméable qui contient les forces intérieures, l'enveloppe du Moi agit donc sur la circulation des énergies entre l'intérieur et l'extérieur du corps sensible, sur leur intensité comme sur leur quantité et leur extension. Ce filtre bidirectionnel opère des tris à la frontière entre le propre et le non-propre. L'opérateur de tri fait la différence entre ce qui est bon ou mauvais, acceptable ou intolérable, désirable ou repoussant, vivificateur ou destructeur, pour le corps propre et pour la chair : en somme, il incarne une axiologie en acte, la mise en œuvre d'un système de valeurs élémentaires.

Pour toutes ces raisons, l'enveloppe ne peut se confondre avec le Moi, qui est le contenu de ce contenant. Elle ne peut pas plus, encore moins, se confondre avec le monde extérieur. Elle est

une construction instable de l'interaction entre les deux. Ricoeur pourrait parler à cet égard d'un « Soi-même comme un autre » : nous avons affaire au Soi, associé en même temps, en tant qu'interface, au Moi et à l'Autre.

En tant qu'opérateur de tri, l'enveloppe peut être l'objet de nombreux parcours de manifestation schématique. Elle maintient l'unité et la cohésion du corps, elle en contient toutes les parties, elle les totalise et donne une forme et une identité iconique à cette totalité. Elle protège des stimulations extérieures, et elle fait le tri entre celles que le corps peut admettre et celles qu'il doit refuser, entre ce qui lui serait toxique et ce qui lui serait bénéfique.

Mais, en tant que lieu d'interactions entre des énergies internes et externes, cette enveloppe leur procure aussi d'innombrables possibilités de connexions. L'enveloppe sensible devient alors le lieu de connexion continue entre toutes les sensations (Anzieu 1985) internes et externes, ce qu'Aristote et la scolastique médiévale avaient déjà identifié comme la « cœnesthésie » ou le « sensorium commune ». Si, en outre, on suppose que cette enveloppe est dotée d'une mémoire de formes, toutes ces sollicitations et interactions y laissent des traces, des empreintes sémiotiques, quelque chose qui s'apparente à des inscriptions issues des interactions accumulées.

Maintenance, contenance, totalisation, conformation, connexion, surface d'inscription, tels sont les parcours figuraux de l'enveloppe. Nous pourrions aussi, de la même manière, déployer les parcours figuraux sensoriels du moi-chair, du moi-référent, ou du corps creux interne.

4. LE DÉPLOIEMENT DES SCHÈMES CORPORELS DU SENSIBLE

4.1. LES CONFIGURATIONS DU CORPS- ACTANT⁴

Le point de départ du sensible est un affect élémentaire qui

⁴ L'ensemble des parties 1. La mobilisation des configurations du corps-actant, et 2. Des empreintes interprétables, est développée à partir des résultats de notre recherche publiée sous le titre *Corps et sens* (Fontanille 2011).

mobilise un corps-actant, c'est-à-dire une force dotée d'une forme. Les corps en général sont des couplages entre matières et énergie : la matière étant soumise à des forces, internes et externes, les équilibres entre ces forces lui procurent une forme. L'affect élémentaire est a minima une intensité (une énergie) qui modifie les équilibres entre matière et énergie corporelles. On peut commencer la construction d'une typologie figurale à partir de cette opposition de base entre contenu (la matière) et contenant (la forme), et poursuivre avec une seconde typologie, celle des mouvements (l'énergie) associés à chaque type. La première donnera des types figuraux des corps-actants, et la seconde donnera des types énergétiques. L'association d'un type figurale et d'un type énergétique sera dénommée configuration du corps-actant, qui se présente donc comme la reconfiguration corporelle et schématique de l'affect originaire.

Quand l'affect élémentaire vise spécifiquement la forme-contenant, le corps-actant adopte la figure d'une « enveloppe ». Quand il vise spécifiquement la matière-contenu, le corps-actant prend la figure de la « chair ». Le corps-enveloppe et le corps-chair sont en relation de contrariété. Deux autres types figuraux peuvent alors être identifiés : (i) celle qui résulte de la négation de la forme-contenant, et qui réduit le corps-actant à une figure ponctuelle, un centre de repérage, le corps-point, et (ii) celle qui résulte de la négation de la matière, qui vide le corps de son contenu charnel, et le configure ainsi en corps-creux.

Chacun de ces types figuraux – les schèmes corporels du sensible – détermine en outre la manière dont l'affect pourra donner lieu à des motions et émotions, portées respectivement par le corps-enveloppe, par le corps-chair, par le corps-point et par le corps-creux.

Ces types figuraux font système, en croisant les trois types de relations : les contrariétés (enveloppe vs chair ; point vs creux), les contradictions (enveloppe vs point ; chair vs creux), et les complémentarités : (i) le corps-creux est un complémentaire de l'enveloppe ; (ii) le corps-point est un complémentaire du corps-chair. Ces types figuraux peuvent donc être disposés sous la forme d'un carré sémiotique.

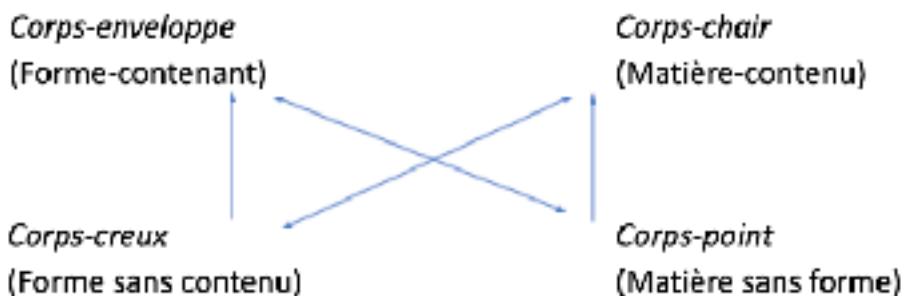


Fig. 1 : Les types figuraux des corps actants

A ces figures corporelles s'appliquent des énergies, activées par l'affect sensoriel, et cette activation prend la forme des types énergétiques. Ces « types énergétiques » sont des « motions » (mouvements internes ou externes). Nous pourrions désormais parler de « motions-types ».

Le corps-enveloppe supporte alors des déformations, des mouvements de surface, éphémères ou durables ; s'il en conserve la mémoire, ces motions de surface deviennent des traces et des inscriptions. Le corps-creux dégage un espace intérieur que diverses entités (des organes, des figures, etc.) peuvent occuper, parcourir et modifier par leur propre mouvement ; la motion-type est alors une motion d'agitation intérieure. Le corps-point supporte quant à lui des déplacements relatifs auxquels il procure une position de référence, et la motion-type correspondante est une motion de déplacement de cette position de référence. Le corps-chair, enfin, est celui des changements de consistance et de densité, des dilatations ou des contractions, et des transformations du tonus sensori-moteur ; la motion-type est alors une motion charnelle intime. Les motions-types de l'énergie corporelle peuvent maintenant être disposées sur le premier diagramme en une synthèse qui met en évidence la typologie des « configurations » des corps-actants.

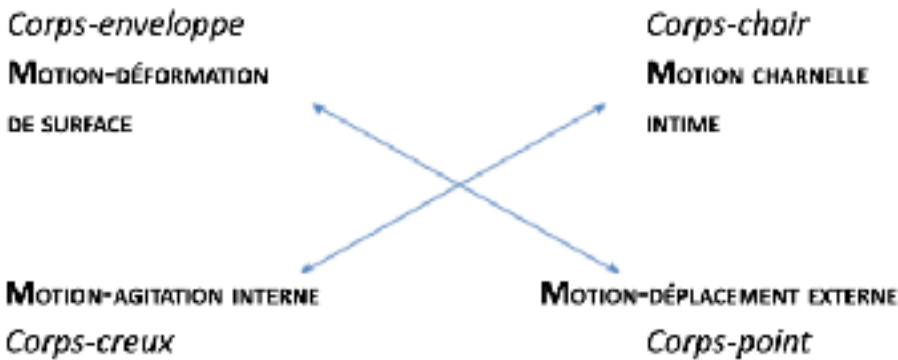


Fig. 2 : Typologie des configurations corporelles (types figuraux + motions-types)

Dans ce diagramme canonique, les types figuraux et les motions-types des corps-actants concordent. Mais la non-concordance est également possible, car les deux typologies peuvent fonctionner de manière autonome. Un corps-chair animé de motions intimes est concordant, alors qu'un corps-chair qui s'agite est discordant ; un corps-point qui se déplace est concordant, mais un corps-point qui se déforme ou qui se révélerait creux est discordant, voire incohérent ou énigmatique etc. Toutes les combinaisons sont possibles, mais les émotions induites par les associations concordantes et non-concordantes sont différentes, de même que les parcours d'interprétation qui soutiennent la construction de la signification. La concordance repose sur un schème topologique dynamique commun entre types figuraux (forme et matière) et motions-types (types énergétiques) : (i) la forme-enveloppe offre une surface d'une plasticité suffisante pour des déformations et des traces et inscriptions en relief ; (ii) la chair offre une matière qui peut se contracter et se dilater ; (iii) le corps-point est un ancrage local à une position de référence, mais instable et déplaçable ; et enfin (iv) le corps-creux offre un espace clos disponible pour des mouvements internes les plus divers, mais limités par une frontière. La non-concordance pose un problème à l'interprète, puisque les schèmes topologiques dynamiques sont alors différents : il faut alors mettre en œuvre l'intuition et l'imagination, que nous évoquerons plus précisément en fin de parcours.

4.2. DES EMPREINTES INTERPRÉTABLES

Les types figuraux et énergétiques résultent des interactions entre les corps-actants : lors des interactions, des marquages ont lieu, dont les corps gardent la mémoire sur leur enveloppe, dans leur chair, dans leur espace interne, ou dans la série de points de référence. « Marquage » étant un terme trop général, nous lui substituons celui d’empreinte, et il y a un type d’empreintes associé à chaque schème corporel du sensible.

La typologie des empreintes que nous proposons ici repose sur une analyse des marquages correspondant à chacun des schèmes précédents. La concordance entre les types figuraux, les motions-types et les types d’empreintes est une condition pour que les empreintes sensibles soient immédiatement interprétables. Rappelons que la non-concordance impose des parcours interprétatifs plus complexes, et des opérations comme l’intuition ou l’imagination. Dans notre effort typologique, à chaque configuration corporelle correspondra par conséquent à la fois un type d’empreinte concordant, et un processus d’interprétation de l’empreinte en question.

Les empreintes produites par des déformations sont inscrites sur la surface des corps-enveloppes ; elles sont destinées à être « lues » et déchiffrées. L’enveloppe corporelle est alors un support pour un réseau de traces inscrites. Le déchiffrement vise principalement à retrouver le contenu thématique de la pratique qui a laissé les empreintes. Les traces d’usure sur un objet quelconque illustrent a minima ce schéma d’interprétation : elles résultent d’une multitude de manipulations fonctionnelles, accumulées au cours d’usages pratiques répétés, que l’interprétation s’efforce de reconstituer. De même, en observant les rides répandues sur un visage, on s’interrogera sur la thématique des interactions pratiques et/ou affectives qui ont ainsi modifié la texture de la peau. Ou encore, si nous imaginons que le réseau d’empreintes de surface pourrait être une écriture, nous ne pouvons engager son déchiffrement que si nous supposons par principe une situation et une activité intentionnelles.

Les empreintes enfouies dans la chair corporelle résultent de marquages sensori-moteurs : le marquage est produit par une motion charnelle intense (dilatation-contraction), ou par

l'itération d'une routine sensori-motrice ; le marquage sensori-moteur associe en outre à la sensation motrice un ensemble de figures et de sensations caractéristiques de la situation au sein de laquelle l'expérience sensori-motrice originaire a eu lieu. Cet ensemble associé et lié par la sensation motrice commune constitue un « faisceau » maintenu et consolidé par la mémoire sensori-motrice. Un des exemples les plus connus est le surgissement, dans la mémoire sensorielle du narrateur de *La recherche du temps perdu* (Marcel Proust), trébuchant sur les pavés inégaux de la cour de l'hôtel de Guermantes, d'une impression globale de Venise, elle-même associée à un même accident sensori-moteur, vécu jadis sur les pavés inégaux de la place Saint-Marc à Venise : le faisceau sensori-moteur maintenait toutes ensemble en mémoire les figures et impressions de Venise. Les empreintes sensori-motrices constituent une mémoire enfouie dans la matière corporelle, et elles seront donc déenfouies pour être manifestées ; enfouissement et déenfouissement concernent à la fois la sensation motrice et le faisceau des perceptions et actions qui, ensemble, ont fait l'objet d'un marquage associatif.

Les deux autres types de configurations corporelles produisent elles aussi des formes typiques d'empreintes et de processus interprétatifs. Dans le corps-creux, les agitations mettent en relation des acteurs et des rôles, des moments et des lieux. Stabilisées en mémoire par l'intensité d'un affect, ou par la répétition, les empreintes en question sont des scènes, des empreintes scéniques : la formation de l'empreinte est une présentation de scène (une situation et un ou plusieurs événements), et son interprétation sera une représentation de scène.

Du côté du corps-point, le déplacement induit des relations entre des positions corporelles. Ce système de positions peut être mémorisé, et confronté à la position actuelle du corps-point : cette confrontation est de nature déictique. La référence déictique au corps-point est toujours relative à l'actualité éphémère de ce corps qui se déplace, mais elle peut elle aussi faire l'objet de marquages, intensifs ou itératifs. Ces marquages produisent alors des empreintes déictiques organisées en séries ou réseaux ; l'interprétation de ces empreintes procède à la fois par repérages des points marqués, et par reconstitution des séries : elle prendra alors la forme d'un chemin balisé par des marquages, un itinéraire.

Nous pouvons disposer ces types d'empreintes et d'interprétations sur la typologie établie précédemment.

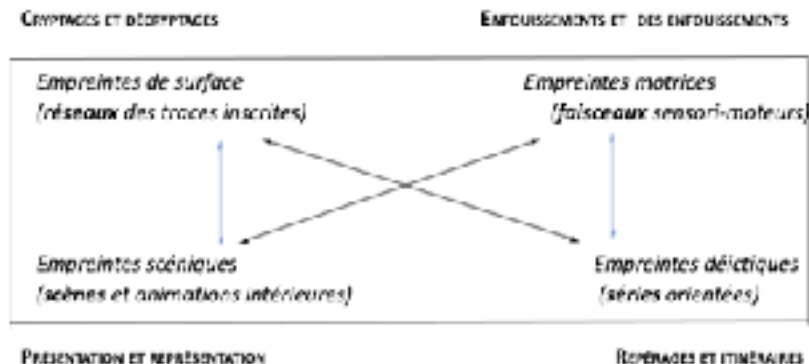


Fig. 3 : Typologie des empreintes et de leurs interprétations

Il suffit de considérer la manière dont notre corps sensible est mobilisé dans une salle de cinéma pour comprendre comment les types d'empreintes mobilisées induisent l'émotion interprétative : des contractions pour participer à une action brutale, des présentations de scènes pour saisir un ensemble complexe, des déenfouissements pour réactiver des associations sensibles, des repérages pour reconstituer l'espace et le temps à travers le montage, etc.

L'ensemble complet des quatre niveaux typologiques, qui schématise le parcours de sémiotisation de l'affect sensoriel peut maintenant être rassemblé en un seul diagramme :

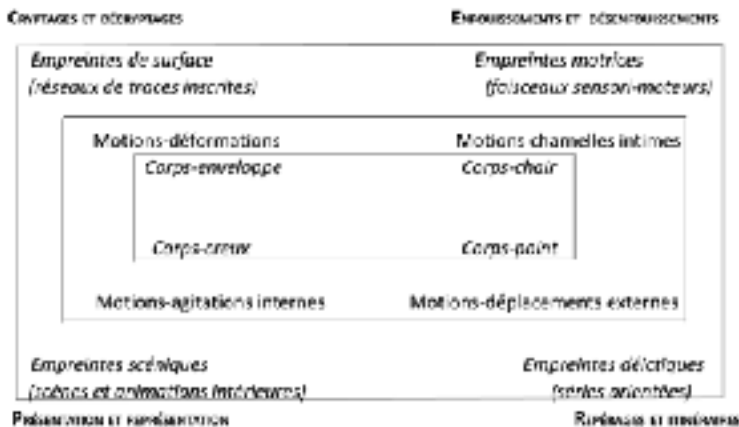


Fig. 4 : Les quatre phases de la sémiotisation d'un affect sensoriel

5. LES SCHEMES TRANS-SENSIBLES, L'INTUITION ET L'IMAGINATION

Nous proposons maintenant de restreindre le champ de nos réflexions, de manière à pouvoir manipuler quelques cas plus concrets : nous nous intéresserons plus précisément à ce qui se passe dans l'interaction d'un lecteur-spectateur avec une œuvre.

Nous avons suggéré ci-dessus que le parcours interprétatif du sensible se prolonge en intuition et imagination en cas de non-concordance entre les types corporels figuraux, les types énergétiques, et les types d'empreintes. Reprenons un cas que nous avons déjà évoqué : le type figural du corps sensible est celui du corps-chair, et la motion-type est celle de l'agitation interne. Notre typologie figurale distingue en fait le « corps sans organe », la matière charnelle dynamique du corps-chair, et le « corps avec organe », le corps creux habité par des lieux, des agents, des fonctions et des actes. Le premier est sujet à des dilatations et contractions globales que nous percevons en permanence, et le second à des agitations localisées et spécifiques, qui en principe restent imperceptibles. La non-concordance tient alors au fait que des sensations propres à tel ou tel lieu et espace internes se manifestent, et que pourtant elles ne peuvent le faire qu'en activant le corps-chair, le « corps sans organe » : l'activité interne du corps-creux se convertit notamment en contractions et dilations du corps-chair. Selon le degré d'hypocondrie de l'individu concerné, l'émotion se spécialise : angoisse, inquiétude ou surprise. On parle ainsi de « malade imaginaire », pour caractériser un trait de caractère récurrent. Mais, de fait, du point de vue d'une sémiotique du sensible, tous les malades sont imaginaires, car ils doivent « imaginer » une situation corporelle spécifique où des activités imperceptibles du « corps-creux », des agitations internes, peuvent se manifester comme des dilatations et contractions du « corps-chair ».

Dans une œuvre, le même type de situation peut se rencontrer. Dans son livre *Morphologie et esthétique* (2004) Jean Petitot consacre tout un chapitre (2004, 75-80) à la recherche, chez Piero Della Francesca, de compositions qui détournent la perspective et donnent à imaginer des configurations qui n'appartiennent pas au plan de pertinence de la scène peinte : en

détournant les codes et normes de la perspective standard, elles font apparaître d'autres relations, d'autres connexions que celles de la profondeur de l'espace perçu. Il montre par exemple que dans L'Annonciation de Pérouse, Piero Della Francesca choisit une perspective atypique, « non-générique », qui contraint le spectateur à apporter indirectement deux compléments d'interprétation à ce qu'il voit directement : (1) le point de vue adopté ne peut être que celui de l'Ange Gabriel, et (2) le spectateur doit en outre reconstituer lui-même, en imagination, la perspective standard, pour comprendre l'espace où la scène d'annonciation est présentée : le repérage du centre de l'expérience sensible et la présentation de scène ne concordent plus. A propos d'une autre Annonciation, celle du cycle d'Arrezo, le décalage « non-générique » imposé à la présentation de scène permet d'opérer des alignements qui forment une croix ; comme le fait observer Petitot, la croix est un élément canonique des scènes d'annonciation, mais elle est absente de cette scène-là, tout en étant suggérée à l'intuition par l'effet du détournement de perspective : à une présentation de scène tridimensionnelle se superpose alors une inscription plane (la croix).

Du point de vue du sensible, la tension entre un mode de présentation de scène (fondé sur le corps-creux) avec un mode de repérage du centre (fondé sur le corps-point), ou bien avec un mode de surface d'inscription (fondé sur le corps-enveloppe), demande résolution. Le déplacement ou le détournement de la perspective suscite une tension entre la position « générique » (canonique) et la position « non-générique » (atypique) ; cette tension ne peut pas être résolue dans la sensation, qui ne peut que constater la difficulté, et une extension du sensible est alors nécessaire : un sensible entièrement autonome par rapport à l'affect élémentaire, un sensible qui prend ses éléments uniquement parmi les types et schèmes déjà évoqués, pour explorer leurs compatibilités et incompatibilités. C'est alors dans l'intuition que le spectateur peut faire cohabiter une présentation de scène standard avec le point de vue de l'Ange, ou accepter de voir une croix là où la présentation de scène ne propose que des alignements aléatoires dans la composition.

Dans la perception, l'œuvre se donne d'abord à saisir dans le sensible immédiat, et se déploie ensuite à partir de cette saisie sensible sur une autre dimension, au-delà ou en-deçà du sensible.

Dans tous les cas de figure, le processus de constitution des schèmes supra ou infra-sensibles n'emprunte pas la voie de la conceptualisation, et se maintient dans la sphère du sensible. C'est en particulier ce que proposait déjà Kant, dans sa Critique de la faculté de juger (1790) : dans l'expérience sensible que procure l'œuvre, le sentiment esthétique emprunte une voie qui ne doit rien à la conceptualisation, celle d'une intuition qui met en relation et synthétise un ensemble des sollicitations sensibles et un jugement esthétique. Ce rapport établi par l'intuition (cf. Bergson 1933), éventuellement prolongée par l'imagination, fait le lien entre ces différents modes d'appréhension de l'œuvre, et notamment, selon nous, entre des schèmes sensibles qui peuvent être non-concordants. Cette mise en relation dans l'intuition donne au lecteur-spectateur le sentiment de sa propre unité intime face à l'œuvre, une émotion qui est de l'ordre de la satisfaction : la satisfaction que procure l'expérience de l'œuvre accomplie.⁵

Nous appellerons « trans-sensible » cette nouvelle dimension qui ne doit plus rien, directement, à l'affect élémentaire. Dans le cas des arts plastiques, par exemple, cette autre dimension peut faire apparaître un schème organisateur transversal (cf. supra, la grande croix), une méréologie ou une dynamique qui relie ou unifie tous les éléments sensibles, mais aussi des mouvements imperceptibles, inhérents au plan originel du tableau. Cette autre dimension, à la différence du premier contact sensible, laisse sur le lecteur-spectateur une empreinte à la fois synthétique et encore confuse, qui sera le support et l'incitation de son exploration de l'effet de l'œuvre.

Nous pouvons en décliner les phases : la dimension trans-sensible se présente d'abord dans l'intuition comme impressive. Nous avons aussi déjà indiqué son caractère synthétique. Enfin, comme elle donne accès à un autre monde de sens, supérieur ou plus profond que celui du monde sensible présenté dans l'œuvre, elle fonctionne également comme anagogique (employé ici sans implication ou connotation religieuse ou mystique). La dimension trans-sensible, opérée par l'intuition, suivrait en conséquence le parcours : impression → synthèse → anagogie. Si ce parcours est

⁵ L'ensemble de ces dimensions de la conception kantienne est présenté en détail, et avec toute la technicité philosophique requise, dans Petitot 2004, notamment pp. 98-108.

prolongé par une reconfiguration globale de l'œuvre (par exemple la reconstitution d'une perspective non présentée, ou bien la présence implicite d'une scène cachée derrière la scène présentée), une quatrième phase, imaginative, complète le processus intuitif :

impression → synthèse → anagogie → imagination

Dans ce parcours, dès la phase anagogique, l'interprétation a quitté le mode sémiotique directement fondé sur la sensation, pour accéder au trans-sensible. La couleur, par exemple, vient manifester (révéler, amplifier ou atténuer) une vibration sous-jacente, immanente au plan originel du tableau : il faudra trouver un contenu spécifique à associer à cette expression, différent de celui associé aux figures sensibles. La ligne vient exhausser et signaler des formes passagères en cours de métamorphose ; nous avons déjà évoqué des alignements atypiques qui donnaient à voir, dans l'intuition, une croix, au lieu des lignes de crête des murs ou des colonnes présentes dans la scène peinte. La prosodie et la distribution phonétique semblent exhumer une émotion dont le contenu des phrases du poème ne laisse rien ou peu transparaître.

L'œuvre donne à saisir intuitivement un mouvement immanent à la dynamique sensible du monde qu'elle porte, et en soutient la manifestation, ou la dévie. Sur la dimension trans-sensible de l'œuvre, la lumière, la couleur, la ligne, la texture, la prosodie, le rythme sont alors des expressions non pas pour des contenus conceptuels et dénommables, mais pour des contenus intuitifs propres à cette dimension trans-sensible. Le propre de l'œuvre, précisément, est dans cette redirection de la sémiologie vers des contenus trans-sensibles immanents, insaisissables par une catégorisation conceptuelle, et qui ont la forme du parcours déjà évoqué : (i) phase impressive (le saisissement), (ii) phase synthétique (la mise en relation et en réseau), (iii) phase anagogique (la nouvelle dimension du sens), (iv) phase imaginative (la nouvelle reconfiguration de l'œuvre).

Il nous faut ici nous interroger sur le statut sémiotique de l'intuition qui assure cette synthèse. La sémiotique peircienne résoudrait sans doute le problème en le rabattant sur les inférences dont le spectateur est capable, et en particulier sur l'abduction, qui permet d'inventer une relation que ni la déduction ni l'induction ne suffisent à établir. Mais réduire le problème à une abduction du spectateur ne serait pas suffisant du point de vue de la sémiotique

structurale, parce que cette sémiotique-là ne peut renoncer à l'objectivité de ce dont il fait l'analyse, en l'occurrence, ici, à l'objectivité de l'œuvre. Autrement dit, quelles que soient les opérations sollicitées chez le lecteur-spectateur, le rôle de la sémiotique est aussi de rendre compte de ce qui, dans l'œuvre, les sollicite et les active ainsi.

Le dépassement du sensible proprement dit, sur une dimension trans-sensible, doit donc nécessairement être à l'instigation de l'œuvre elle-même, et pas seulement des opérations cognitives de l'auteur ou du lecteur-spectateur. Les quatre phases de l'intuition trans-sensible impliquent en effet une activité interne à l'œuvre, et donc a minima un caractère animé : (i) pour l'impression, l'activité de saisissement du spectateur-lecteur par l'œuvre ; (ii) pour la synthèse, l'activité de tissage des relations internes ; (iii) pour la donation de sens anagogique, la révélation de l'effet de sens ; (iv) pour la reconfiguration imaginaire, une capacité quasi fictionnelle. L'œuvre donnerait ainsi accès au monde de l'esprit, une spiritualité en quelque sorte objectivée dans l'œuvre. Cela supposerait que nous accordions à l'œuvre à la fois une activité interne et une agentivité externe spécifiques :

(i) dans la relation sensible, l'œuvre serait dotée d'une capacité d'influence ou d'incitation sensible-esthétique, une alternative aux affordances strictement cognitives et fonctionnelles, une capacité inscrite dans les éléments sensibles de l'œuvre elle-même ; le sensible n'est pas seulement donné à sentir et à partager, il est alors susceptible d'exciter des impressions, des émotions, aboutissant à la perception des activités trans-sensibles : on pourrait alors évoquer à cet égard la sensualité du sensible, par laquelle la sensibilité peut être non seulement transmise et reçue, mais aussi inspirée, émue, sollicitée, séduite, provoquée, etc.

(ii) ainsi influencé, et/ou excité, le lecteur-spectateur est incité à construire une signification sur la dimension trans-sensible, en s'appuyant sur les expressions qui y conduisent, et les relations qui les associent ;

(iii) par l'intuition qui assure la synthèse de ces deux moments, on accéderait à la spiritualité de l'œuvre, qui, pour ce qui nous concerne, se limite à la manifestation d'une activité immanente, d'une dynamique tensive interne (cf. supra).

Cette animation interne n'est pas une donnée observable, mais un effet de l'œuvre en tant qu'œuvre, une impression suscitée par le travail de l'intuition, et qui découle donc de la perception imaginaire

des activités trans-sensibles internes. Nous n'avons heureusement pas besoin ici de prêter à l'œuvre des propriétés « personnelles », encore moins une âme. Nous pouvons nous contenter de lui reconnaître une intériorité propre, manifestée par son activité interne, et par son agentivité externe, une capacité à nous solliciter, nous exciter, et nous inciter à déplacer la construction de la signification sur la dimension trans-sensible. En somme, sans personnalisation de l'œuvre, sans projection animiste, nous avons néanmoins besoin, pour traiter de l'œuvre, de faire l'hypothèse d'une ou plusieurs instances actantielles.

Imaginons une œuvre picturale, pour l'essentiel abstraite, et pour une faible part seulement, figurative. Dans l'analyse concrète des œuvres, nous avons d'abord affaire, au plan de l'expression, à un ensemble indéterminé de relations multidimensionnelles non hiérarchisées entre des couleurs, des traces, des figures, des textures, et une organisation de la surface du plan. Mais avons aussi à l'impression de superpositions de couches peintes, qui distribuent les différents éléments sensibles (plages colorées, traces et lignes, figures, textures) en épaisseur sur plusieurs strates imaginaires. Nous avons déjà dérivé sur la dimension trans-sensible, au sein même du plan de l'expression : nous ne voyons en effet que des contrastes chromatiques, graphiques et texturaux, sur un seul plan en deux dimensions. Si nous percevons des couches superposées, voire des strates disposées en épaisseur, il s'agit toujours d'une perception, mais de nature figurale et dynamique, voire imaginaire, et donc trans-sensible. En outre ces couches stratifiées sont un effet de l'organisation plastique du tableau, et pas de la manière dont la peinture a été étalée sur le support.

Dans le parcours qui conduit à une reconfiguration imaginaire, la phase impressivo a consisté en un repérage de quelques incohérences ou dispositions étranges qui perturbent l'interprétation strictement planaire (en 2D), strictement induite par le sensible de premier niveau. La phase synthétique a répertorié des relations régulières : telle figure associée à tel chromatisme, tel type de plage en profondeur, tel autre en aplat, telle texture répandue sur une plage chromatique en entier, ou seulement en partie, des plages réservées à tel ou tel type de figures, etc. La synthèse en question est dans ce cas distributive : elle accentue et systématise l'identité d'un certain nombre de plans, candidats à être vus comme des couches. La phase anagogique va alors consister à identifier les opérateurs de la profondeur et de la juxtaposition des couches :

superpositions, encastremets, ouvertures, fondus plus ou moins translucides, etc.

La phase imaginative opère une reconfiguration, par laquelle le spectateur croit percevoir ce qu'il ne voit pourtant pas : il a alors le sentiment d'une dynamique soutenue par des tensions entre les types de plans, qui deviennent de ce fait même des couches autonomes, entre lesquelles on peut imaginer des interactions. Cette dynamique d'interactions (rapports de force, échange, hybridation, etc.) convertit les couches en strates actantielles, chaque couche étant l'expression et l'ancrage d'instances susceptibles de correspondre à des « actants » distincts les uns des autres, qui se disputent en quelque sorte des places et des positions relatives dans l'épaisseur stratifiée.

L'interprète ayant l'impression que les strates actantielles entretiennent des rapports de force, il s'interroge sur le mouvement potentiel des plans qui sont recouverts, repoussés, occultés par les autres, et sur celui des autres qui s'avancent, qui recouvrent et revendiquent une position d'ostention maximale. La reconstruction de l'esprit de l'œuvre est alors en cours : des couches actantielles, littéralement des « corps-actants », animent en effet l'intériorité supposée de l'œuvre, et ébauchent une présentation de scène abstraite. En passant ainsi du sensible au trans-sensible, nous sommes toujours dans la perception, mais avec une neutralisation des substances sensorielles, et une activation de l'intuition-
imagination.

CONCLUSION

L'ensemble du parcours que nous venons d'accomplir s'efforce de construire la sémiotisation de l'affect sensoriel élémentaire. Il traverse pour cela plusieurs phases : l'extraction des différents types de champs sensibles, l'identification d'instances corporelles du sensible, la consolidation de ces instances en « types figuraux » (les figures du corps sensible) et en « types énergétiques » (les motions-types), l'identification des empreintes sensibles et de leurs modes d'interprétation, et enfin le dépassement du sensible immédiat par l'intuition. Il en résulte une cartographie sémiotique du sensible, à soumettre maintenant à l'analyse concrète, à valider ou falsifier par la pratique sémiotique.

BIBLIOGRAPHIE

- Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.
- Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, P.U.F., [1927], 1993.
- Céline, Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952.
- Ferenczi, Sandor, "Pecunia olet", *Œuvres Complètes*, Paris, Payot, 1974.
- Fontanille, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 2003.
- Fontanille, Jacques, *Corps et Sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- Freud, Sigmund, *Esquisse d'une psychologie scientifique*, in *La naissance de la psychanalyse*, Lettres à W. Fliess, Notes et plans, (1887-1902). Paris, PUF, 1956, pp 308-396.
- Kant, Emmanuel, *La critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1979.
- Leroi-Gourhan, André, *Le geste et la parole, 1, Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964.
- Petitot, Jean, *Morphologie et esthétique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.



**El umbral de los
cuerpos. La
Carnavalización
bajtiniana en
producciones de
activismo
artístico**

BAAL DELUPI

Este trabajo tiene por objetivo recuperar la noción de cultura carnavalizada de Mijaíl Bajtín para reflexionar sobre algunas de las acciones que llevan adelante colectivos de activismo artístico en la actualidad. En primer término, desarrollo la noción de carnaval, para luego vincularla al concepto de liminalidad propuesto por Diéguez [1] . Seguidamente, caracterizo qué es el activismo artístico y cuáles son sus objetivos principales, para finalmente analizar un caso en particular: el colectivo Enmedio de Barcelona, España. A modo de hipótesis, pienso que las acciones llevadas a cabo por este grupo pueden considerarse “carnavalescas”, ya que el clima festivo tal y como lo proponen genera una inversión de la experiencia, un escenario inconcluso y transitorio que visibiliza a los marginados del sistema, produciendo una potencia política propia del carnaval bajtiniano.

INTRODUCCIÓN

Es evidente que el COVID-19 transformó las relaciones humanas haciendo resquebrajar algunas nociones tradicionales sobre el planeta tierra y la vida en comunidad. Las millones de muertes, de enfermos recuperados e infectados siguen siendo una preocupación de científicos, políticos, periodistas y ciudadanos de todas partes del mundo; los interrogantes sobre las mutaciones del virus, los muertos y reinfectados ya vacunados y la dificultad de alojar la incertidumbre atraviesa nuestras prácticas sociales, resignificando los vínculos materiales y simbólicos.

En medio de este contexto, grupos de activismo artístico continuaron saliendo a la calle para reclamar por mejores condiciones de vida. Claro que este fenómeno no es nuevo, ya se había visto en el estallido social de Chile (2019), los reclamos por el medioambiente en Corea (2019) y las multitudinarias marchas por el aborto en Argentina (2018); durante el COVID-19, la protesta en tanto performance sigue teniendo vigencia en distintas partes del mundo: en EEUU, por ejemplo, la creatividad alofró en las calles para reclamar por el asesinato de George Floyd, mientras que en Córdoba, Argentina, se llevaban adelante proyectorazos¹ por los incendios producidos en las sierras de esa provincia. Por consiguiente, es posible advertir que los movimientos denominados como activismo artístico han desplegado sentidos políticos a partir de performances y acciones callejeras, donde los cuerpos se trazan para formar uno colectivo que disputa sentido con el poder dominante.

En este trabajo propongo analizar el fenómeno del activismo artístico a partir de la idea de carnavalización bajtiniana, puesto que como dice Dieguez [1] los “planteamientos sobre la carnavalización, el cuerpo híbrido y grotesco, aportan herramientas para estudiar fenómenos artísticos que proponen paródicas inversiones del statu quo” (p. 57). En la primera parte, propongo recuperar la idea de carnaval en Bajún, específicamente en uno de sus textos [2]. Luego, en una segunda instancia, analizaré el caso particular de los movimientos de activismo artístico de los últimos años: la performance como resistencia en tanto cuerpo colectivo deseante. Finalmente, expongo un caso de análisis que ilustra la idea de cultura carnavalesca en la actualidad, me refiero a las acciones del grupo Enmedio.

¹ Refiere a proyecciones audiovisuales llevadas a cabo en distintos edificios de la ciudad, denunciando los incendios y la complicidad del estado.

1. LA CULTURA CARNAVALIZADA

Para reconstruir la noción de carnaval en la obra de Bajtín es necesario volver a su trabajo sobre La cultura popular... [2], donde analiza los rasgos típicos de las formas rituales y de los espectáculos cómicos, haciendo una diferenciación entre las fiestas oficiales y el carnaval popular, escenario este último en el que se producen disloques de significantes tradicionales y aflora una multiplicidad que se traduce en potencia. A Bajtín le inquieta el paso del Medioevo al Renacimiento y la obra artística de François Rabelais (1494-1553); como producto final se encuentra su tesis de doctorado de 1940 que se publicará recién en 1965 con el título más difundido La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.

El problema de la cultura cómico-popular le permite a Bajtín desarrollar una zona de su pensamiento, intensamente semiótica, que establece relaciones entre lo artístico, lo lingüístico y lo sociohistórico para construir una versión política de fenómenos discursivos que aparecen en la historia cultural como un largo proceso siempre renovado [3] (p. 77).

En ese trabajo [2], Bajtín dice que el fenómeno del carnaval no le corresponde exclusivamente al ámbito del arte, sino que ocupa un lugar fronterizo entre el arte y la vida misma, “en realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (p. 7). El carnaval es el resultado de la división de clases, evidencia, de algún modo, una segunda vida o mundo utópico, un mundo al revés, una posibilidad latente, una línea de fuga. Por tanto, la marginación de este tipo de cultura se vincula a una “postura política, filosófica-positivista y moral, eficazmente representada desde los centros de poder” [3] (60).

Por otro lado, al carnaval no se lo contempla ni se lo respeta, se lo vive; la ley es la libertad entendida como un estado peculiar del mundo, de renovación cósmica, configurando nuevos lenguajes y formas de comunicación que antes no hubieran sido imposibles. A grandes rasgos, el carnaval y sus múltiples manifestaciones se pueden agrupar en tres categorías: 1) las formas y rituales del espectáculo; 2) las obras cómicas verbales; 3) el vocabulario familiar y grosero, que se presenta como fórmulas fijas de encanto.

Si bien en este trabajo nos valdremos de la noción de “realismo grotesco”, es menester decir que Bajtín lo define como un sistema de imágenes en las que el componente material y corporal “aparece bajo la forma universal de un principio bienhechor que se opone a la separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento solipsista, a todo ideal abstracto o intento de separación mundo-cuerpo” [3] (p. 79). Así, el grotesco en tanto realismo propone mostrar el cuerpo como metamorfosis incompleta, muerte y evolución, como creado y creador, como cadena o eslabón, como sistema de imágenes de lo monstruoso que muestra los cambios y las contingencias del tiempo, la historia y el hombre en eso que Bajtín definió como “el gran tiempo”. Todo esto lo encuentra en la obra de Rabelais, en el “cronotopo rabelesiano”.

En lo que refiere a la noción de carnavalización, uno de los puntos más relevantes para pensar en algunas performances contemporáneas tiene que ver con la inversión topográfica que produce, que configura destronamientos y dobles paródicos, un ejemplo de ello es como el bufón hacía de rey, o como la autoridad sagrada era parodiada por actores y humoristas. La risa como gran canalizador, como resistencia. Toda inversión presenta una transgresión, una contaminación en lo dado, en los discursos oficiales. La carnavalización, entonces, invierte cánones, visibiliza las voces de los márgenes, pone en escena la risa liberadora, el cuerpo desbordado. Es en este sentido, que lo carnavalesco puede ser pensado como contestatario y desestabilizador, una herramienta política de resistencia.

Por otro lado, es posible vincular la noción de acto ético de Bajtín a su planteo sobre el carnaval, ya que cualquier manifestación artística-política conlleva una ética, en tanto posicionamiento de imaginarios y visiones de mundo sobre determinados temas:

Cuando trascendiendo las coordenadas estéticas, el acto artístico es sobre todo un acto ético, un acto de enunciación y posicionamiento en la vida. En ella se presenta la ciudad como escenario y como lugar para la escritura de los cuerpos. Y se expone el espacio cívico como lugar de confrontaciones, como espacio para el despliegue de las acciones ciudadanas y de la teatralidad del poder [1] (p. 197).

El carnaval es, sin dudas, un acto poético, político y, por ende,

ético; no se puede escindir un término del otro, ya que van juntos y atraviesan todo el imaginario carnavalesco.

Por último, me interesa vincular las ideas bajtinianas a la noción de liminalidad, propuesta por Turner [4] y recuperada por Dieguez [1]. El primero plantea la cuestión liminal (limen-umbral) desde la antropología: implica situaciones pasajeras, en tránsito, ambiguas, de límite y frontera entre dos campos, algo similar al planteo de Bajtín sobre el límite entre el arte y la vida. Para el autor, toda situación de liminalidad tiene cuatro características: 1) la función purificadora, pedagógica y restauradora; 2) la experimentación de prácticas de inversión (el de arriba experimenta lo que es estar abajo y viceversa); 3) la realización de una experiencia, una vivencia entre dos mundos; 4) la creación de *communitas*, una antiestructura donde se suspenden las jerarquías. Hay, entonces, un vínculo posible entre los planteos de Turner y los de Bajtín, puesto que en el carnaval aparece una inversión de los lugares asignados que crea *communitas* a partir de una experiencia única. Esos dos mundos, el arte y la vida, son pensados por ambos autores desde una propuesta antropológica con gran potencia semiótica:

Hallamos ante la zona “intensamente semiótica” del pensamiento bakhtiniano, en el sentido de que su teoría de la carnavalización es un modelo con gran potencial para explicar la relación entre lo social y los discursos colectivos, estructuras que se refractan mutuamente a través de un complejo sistema de mediaciones artísticas [3] (p. 77).

Para Diéguez [1], los entes liminales son portadores de estados contaminantes en tanto antiestructura que dota a los ciudadanos de un cierto estado de “*pathos liminal*”. Más adelante daré cuenta de esto a partir de un ejemplo de activismo artístico, pero es evidente que hay puntos de contacto con la idea de cultura carnavalizada, ambos espacios de inversión de la experiencia, de transición, de antiestructura y desestabilización política.

2. BREVE HISTORIA DEL ACTIVISMO ARTÍSTICO

Con lo desarrollado hasta aquí, me interesa relacionar la noción de carnaval con algunas intervenciones de activismo artístico de los últimos años, lo que permite mostrar que la cultura carnavalesca como oposición al sistema dominante sigue teniendo vigencia, aunque de manera distinta a la de la Edad Media que pensó Bajtín.

El término activismo artístico, activismo creativo o artivismo surge de la vinculación de las palabras activismo y arte, con un contenido social explícito. Particularmente, dichas nociones se volvieron populares en los últimos 12 años, sobre todo cuando el California College of Arts creó un postgrado sobre el tema. Sin embargo, lejos de ser este un fenómeno nuevo, hay múltiples ejemplos en el siglo XX.

Muchos de estos colectivos surgieron en contra de la globalización pujando por determinadas agendas políticas empleando recursos del arte. Se trata de grupos que denuncian la sociedad de consumo, la publicidad, la desigualdad social, a partir de algunos recursos artísticos como el arte callejero. Se pueden nombrar algunos grupos como: Crass (1977), Yomango (2002) o Enmedio (2009). En la ciudad de Córdoba, Argentina, aparecen colectivos de activismo artístico desde 1983, si consideramos el “Artistazo”, pasando por “las chicas del chanco y el corpiño” (1995), el colectivo “Urbomaquia” (2001) o los episodios del Estudiantazo (2010), acontecimientos político-creativos que promueven el encuentro de cuerpos en la calle para denunciar las injusticias del sistema.

En la actualidad, dichos colectivos aparecen como una línea de fuga del régimen semiocapitalista que todo lo ve y lo controla. Siguiendo a Berardi [5], es la sensibilidad en tanto exceso de los cuerpos la que no puede traducirse en algoritmo y, aunque el cuerpo sea desplazado y olvidado, siempre está detrás de la pantalla palpitando. Por ende, es a través del cuerpo en la calle donde se puede seguir buscando líneas de fuga; como plantea Butler [6], “la acción conjunta puede ser una forma de poner en cuestión a través del cuerpo aspectos imperfectos y poderosos de la política actual” (p. 17).

Por último, la noción de performance es fundamental para entender las manifestaciones de activismo artístico, puesto que dicha

práctica implica no sólo repetición mimética, sino también la posibilidad de cambio, cuestionamiento y creatividad dentro de la repetición [7]. Siguiendo a Diéguez [1], la performance es un arte inconcluso, retomando los postulados sobre la inconclusividad del enunciado en Bajtín como parte de la filosofía moral del autor, lo que implica entender “la arquitectónica del mundo real del acto ético” (p. 60), estructurado a partir de tres momentos principales: yo-para-mí, otro-para-mí y yo-para-otro. En resumen, la performance implica una dimensión ética, un acto inconcluso, la relación indisoluble entre yo y el otro.

3. UN CASO DE ANÁLISIS

A continuación, me gustaría brindar un ejemplo donde se manifiesta cierta cultura carnavalesca, espacios liminales que expresan inversiones de experiencias, situaciones fronterizas, de transición, deslizando sentidos políticos particulares, me refiero a las acciones desarrolladas por el colectivo Enmedio de Barcelona, España. Se hace evidente que, como dijo Volóshinov [8], es en los momentos de crisis profunda en los que se cristalizan signos ideológicos particulares, donde afloran las resistencias, en este caso desde el activismo artístico.

Enmedio [9] es un grupo de artistas que “insatisfechos por la falta de conexiones entre el arte y la acción política, hemos decidido abandonar nuestro terreno habitual de trabajo y situarnos enmedio” (S/P). Han realizado distintas intervenciones en Barcelona, entre ellas se destacan “Ataque de psiquismo masivo...”, “Reflectantes”, “Discongreso”, “No somos números”, entre otras.

El nombre dice mucho. Enmedio nace de un desgarró. Somos todos profesionales de la imagen (diseñadores, cineastas, artistas, etc.) que hemos abandonado nuestro terreno normal de trabajo. No encontrábamos sentido a los lugares que nos estaban asignados: la academia de arte, la agencia de publicidad, la productora. Y nos salimos para inventarnos un sitio nuevo desde donde hacer lo que queremos hacer, un espacio que es un tanto incómodo, difícil y está en una tierra de nadie (S/P).

En sintonía con esta necesidad, Campa, otro de los integrantes, explica que “en los lugares del arte no hay política (¡en

todo caso politiqueo!) y en los lugares de la política no hay demasiadas preocupaciones estéticas”, esta fue una de las alarmas que los llevó a intentar algo nuevo: “la misma realidad nos empujó a inventarnos un tercer espacio, a ponernos en medio del arte y la política” (S/P).

Me interesan dos de los proyectos de Enmedio, específicamente “Fiesta en el Inem” y “Fiesta cierra-bankia”, dos construcciones (discursivas) carnavalescas que permitieron, según el grupo, salir de una situación de parálisis y miedo, para darle otro color al efecto de la crisis subprime. El primer acontecimiento se lleva a cabo el 30 de abril de 2009, justo después del estallido de la burbuja inmobiliaria y los posteriores efectos económicos en distintos lugares del mundo. En ese marco, Enmedio se propone nada más ni nada menos que hacer una fiesta, generar un espacio de disloque, una modificación del dominante de pathos que se vivía en España en ese momento:

30 de abril de 2009. Al principio la crisis era tan sólo un estado de ánimo, una especie de tristeza social que lo paralizaba todo. Para romper ese clima no se nos ocurrió otra cosa mejor que montar una fiesta. Lo primero que necesitas para montar una fiesta es un local, así que nos pusimos a buscar uno donde la tristeza y el miedo social estuviesen muy presentes. No tardamos en encontrarlo: una oficina de empleo. Allí nos presentamos una mañana con nuestro Sound system. Fue increíble. Menos de cinco minutos de baile y cachondeo bastaron para dibujar una sonrisa en esas caras tan largas [9].



Imagen 1. Recuperada de <https://www.leonidasmartin.net/artes/fiesta-en-el-inem-enmedio>.

“¿Tienes miedo a la crisis? Nosotros no”, con ese título empieza el video, configurando un imaginario festivo por fuera de las reflexiones solemnes sobre la crisis. La búsqueda del grupo pasa por invertir lo ya dado y conocido, ofreciendo alternativas al episodio de tristeza y desigualdad que se estaba profundizando. Se trata de generar otros sentidos de resistencias frente a la ofensiva capitalista. Es en los momentos de crisis, de drama social, donde como decía Turner afloran las zonas liminales.

El lugar, una oficina de empleo, no es casualidad, es un escenario discursivo que evidencia el momento de crisis; las tensiones se magnifican y se condensan expectativas y temores. La acción inesperada, con risas, maquillaje y música, hace que la actuación de Enmedio no de tiempo a la respuesta, a un contraataque de parte de las autoridades; además, al no romper ni agredir, simplemente ‘festejar’, dificulta la tarea de los organismos de disciplinamiento, ¿se puede detener a un grupo que lleva adelante una fiesta? Por otra parte, la despersonalización hace que se diluya la idea de un “referente político” en tanto líder que da un discurso en contra de determinada injusticia, hay un clima festivo de cuerpos colectivos que produce una sensibilidad en tanto exceso, un ritual sin chamanes, un espacio de transición que busca desestabilizar, contaminar y desenmascarar para poner en evidencia lo que subyace, lo no explícito, los lugares comunes que atraviesan ese estado de discurso.

Otro de los acontecimientos llevados adelante por el grupo fue “Fiesta cierra-bankia”, en el año 2012, cuando el famoso banco le pidió al gobierno español 23.000 millones de euros para no fundirse. Esa misma semana el ejecutivo recorta 20.000 millones en Sanidad y Educación para salvar a la institución financiera. A raíz de eso, el colectivo Enmedio decidió celebrar una fiesta

Invitamos a un montón de gente, nos pusimos nuestras mejores galas y fuimos hasta la sucursal de Bankia más cercana. Allí esperamos escondidos hasta que una cliente llegó y cerró su cuenta. En ese momento aparecimos por sorpresa y lo celebramos por todo lo alto. Música, cava a raudales, confeti... La ya ex-cliente acabó saliendo en volandas por la puerta, no se lo podía creer. De esto hicimos un video y lo publicamos en internet. En menos de 24 horas tuvo más de 250000 visitas. «Cierra Bankia» lo llamamos, y exactamente eso es lo que empezó a hacer mucha gente: cerrar sus

cuentas en Bankia. Algunos con fiesta incluida (Página web de Enmedio) [9].



Imagen 2. Recuperada de <https://www.leonidasmartin.net/artes/fiesta-cierra-bankia>

El video, que se puede ver en youtube y en la página del grupo Enmedio, evidencia la construcción de un estado de inversión, ya que no es tan fácil dar cuenta de quiénes son los guardias de seguridad, los empleados del banco, los activistas, los ciudadanos que estaban esperando su turno, se generó una zona fronteriza en tanto tejido de relaciones intersubjetivas como producto de la experiencia, vinculando la esfera de la existencia y las relaciones con los otros.

Enmedio visibiliza las voces de los márgenes, pone en evidencia que la crisis debe ser combatida con risa y fiesta, generando sentidos políticos distintos a los que se producen una manifestación callejera tradicional. El ‘poder’, aunque sea por algunos minutos, lo tienen los ciudadanos, no los bancos, panópticos que controlan a la población y determinan los límites de qué se puede comprar, cómo y dónde. Esa inversión del lugar canónico, donde los de ‘a pié’ tienen el control es propio del clima festivo del carnaval. Se resiste desde la diversión, el humor y la visibilización, haciendo alusión a una fiesta a la que todos están invitados, contraria a la concepción individualista que promueve el propio sistema. Se construye un imaginario de unión colectiva que rompe

los presupuestos dóxicos meritocráticos, la idea de que uno debe salir solo de los problemas en los que se metió.

CONCLUSIONES

Volver a la noción de carnavalización de Mijaíl Bajtín permite comprender algunas de las acciones que llevan adelante distintos colectivos de activismo artístico en la actualidad. Si bien las condiciones contemporáneas son diferentes a las de la Edad Media y el Renacimiento, es posible vincular el estudio bajtiniano sobre el carnaval a manifestaciones artístico-políticas que realizan grupos como Enmedio. Es en momentos de crisis y transformaciones culturales profundas que aparece la práctica carnavalesca como escenario liminal, transitorio y de dislocamiento de significantes tradicionales, una resistencia ético-política que trastoca el orden establecido a partir de una inversión de la experiencia y el sentido común.

Tanto la noción de carnaval como la de realismo grotesco han sido resignificadas y reactualizadas para funcionar en otros contextos, en un estado de discurso distinto al de Bajtín. Es de mi interés seguir recuperando nociones y herramientas de análisis del denominado círculo bajtiniano, con la certeza de que hay una potencia heurística que permite comprender el mundo contemporáneo y sus signos epocales. Volver a Bajtín implica preguntarse por la cultura y la vida, el arte, la ética, la estética, la lingüística, la semiótica, la filosofía, la antropología, entre otros campos de conocimientos que atraviesan el pensamiento del autor ruso.

Queda pendiente seguir profundizando la relación entre la carnavalización y la noción de liminalidad propuesta por Diéguez. La liminalidad puede ser entendida como un espacio metafórico que comprende situaciones impredecibles, precarias, transitorias e intersticiales; es, en definitiva, un acto de carnavalización “por la manera irreverente en que parodian y destronan las convenciones, configurando dobles rebajados” [1]. A su vez, no hay duda que las estrategias carnavalizadoras constituyen una mirada ético-política porque desestabilizan los mecanismos de control y proponen otro mundo de posibles.

Por último, quiero destacar la importancia que han tenido y tienen los grupos de activismo artístico en distintas partes del mundo. En otros trabajos me dediqué a indagar aquellos colectivos

que aparecen en escena en Córdoba y Argentina, inclusive reflexioné sobre algunas figuras de nuestro continente latinoamericano. El propósito de elegir un grupo de Barcelona, España, es analizar la manera en que se construyeron discursos de activismo artístico con fines políticos en medio de una crisis como fue la de la burbuja subprime, en un continente diferente y con problemáticas diversas. Así como pretendo seguir recuperando categorías del círculo de Bajtín para futuros trabajos, quiero profundizar también en otros grupos de activismo artístico que evidencien la relación entre arte y política, una disputa milenaria que incluye reflexiones prolíficas que adquieren un sentido particular bajo nuestras condiciones actuales de covid-19.

REFERENCIAS

- [1] Diéguez I. Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas. Ciudad de México: Paso de gato, 2014.
- [2] Bajtín M. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Madrid: Alianza, 1984.
- [3] Arán P. Cultura carnavalizada. En: Arán, Pampa (Coord.). Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtín. Córdoba: Ferreyra Editor, 2005.
- [4] Turner V. El proceso ritual. Estructura y antiestructura. Madrid: Taurus, 1988. [5] Berardi B. Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva. Buenos Aires: Caja negra, 2017.
- [6] Butler J. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós, 2007.
- [7] Tylor D. Performance. Buenos Aires: Asunto impreso, 2012.
- [8] Voloshinov V. El marxismo y la filosofía del lenguaje. Buenos Aires: Godot, 2009.
- [9] Enmedio. Recuperado de <https://enmedio.info/>.

Two Fools Dancing from Two and
Three Fools of the Carnival.
© The Elisha Whittelsey Collection,
The Elisha Whittelsey Fund, 1949



**Volver a
Bakhtin. Sobre
el Gran Tiempo
y su potencia
semiótica en la
cultura
posmoderna**

ARIEL GOMEZ PONCE

El capítulo pretende acercarse a una comprensión sobre el Gran Tiempo, categoría del pensamiento de Mikhail Bakhtin, de ardua definición, pero con enorme fecundidad para trazar recorridos semióticos atentos a los signos de nuestra época. Se propone un trayecto interpretativo que recupere algunos pasajes de la obra bakhtiniana, con especial énfasis en su teorización sobre el tiempo folclórico y popular que nutre al carnaval. Para dar cuenta del potencial actual del Gran Tiempo, y sin perder de vista las contrariedades que plantea en este periodo llamado posmoderno, se explorarán materiales estéticos de gran circulación como son las series televisivas. En tal sentido, la lectura de algunas narrativas ejemplares como *Dark* (2017) o *Loki* (2021) pondrá en evidencia cierto conflicto en la percepción de la temporalidad que signa la cultura posmoderna, al tiempo que permitirá dar cuenta de la inagotable heurística bakhtiniana a la hora de afrontar una instancia de ruptura histórica, presagiada por algunos síntomas que al arte masivo instala en nuestra relación con el tiempo y la naturaleza, y los cuales distan de ser efectos propios de este contexto pandémico.

Entre todos los dones, gracias y prerrogativas de que el soberano hacedor, Dios todopoderoso, ha rodeado y adornado la humana naturaleza en su principio, me parece la más singular y excelente aquella por la cual puedes, siendo mortal, adquirir una especie de inmortalidad y en el transcurso de tu vida transitoria perpetuar tu nombre y tu simiente.

Carta de Gargantúa a Pantagruel

(Francois François, Gargantúa y Pantagruel, I, VIII, 1534)

INTRODUCCIÓN

¿Por qué volver hoy a Mikhail Bakhtin? ¿Cómo recuperar un pensamiento esmerado en develar el potencial subversivo de la risa y la celebración colectiva, cuando nuestro mundo, azotado por una pandemia, ostenta un clima de angustia generalizada, de aislamiento y desorientación, cuando no de desesperanza? Difícilmente, quien concibió en la naturaleza una permanente renovación y regeneración, hubiera comprendido este cataclismo pleno de virus imperceptibles, desastres ecológicos y creciente calentamiento global, ante nuestra carencia de responsabilidad. Pues naturaleza y humanidad, para Bakhtin, están indisolublemente anudados por ese lazo que es su convivencia en el tiempo, o, para decirlo con más propiedad, en un Gran Tiempo: una de sus nociones más enigmáticas, lacónicamente mencionada por el maestro, pero incansablemente discutida por sus especialistas. Para el filósofo ruso, la naturaleza parece marcar el curso de esa vasta modulación que llamamos sentido, anudada siempre a una vivencia de la temporalidad que las obras artísticas asimilan como signos de una época. El tiempo, en Bakhtin, es una poderosa categoría cognoscitiva, tanto del presente, como de ese pasado que penetra creativamente y guía, a su vez, el porvenir. ¿Cómo no regresar, en este momento que parece suspendido, a quien convocó a ver en el tiempo una de las formas más auténticas para conocer la realidad y nuestro lugar en el mundo?

En las páginas que siguen, me propongo la tarea pedregosa de visitar la inagotable heurística bakhtiniana y acercar este concepto escurridizo, aunque sumamente estimulante para plantear recorridos semióticos atentos a nuestros rasgos epocales. Un primer apartado estará dedicado, entonces, a ordenar las menciones de Bakhtin sobre el Gran Tiempo y recuperar aportes de sus exégetas. Sospecho, sin embargo, que la memoria que alimenta esa instancia de renovación

social conocida como carnaval será de importancia para modelar una comprensión más acabada de esta noción. Por ello, con especial énfasis, me ocuparé de interpretar la concepción de tiempo popular y folclórico en Bakhtin, en la medida que intuyo que las ideas de relativa inmortalidad terrenal y plenitud temporal latentes en la naturaleza, y concebidas en diferentes pasajes de su estudio sobre el carnaval, sientan las bases del Gran Tiempo. Mi lectura no perderá de vista algunas premisas bakhtinianas sobre el debilitamiento del tiempo como síntoma de un viraje en la historia humana, ni algunas cauciones epistemológicas que el filósofo advierte para el estudio de los textos artísticos dentro de esa experiencia profundamente dialógica que es la memoria colectiva.

Seguidamente, me preguntaré por la permanencia de este Gran Tiempo en nuestra época, a veces llamada posmoderna [1]. Aún consciente de la contrariedad que esto plantea en un pensamiento como el de Bakhtin, ajeno a la conciencia fragmentaria y la sociedad mediatizada que hoy nos signa, no ceso de reconocer el potencial heurístico que lega este filósofo para afrontar las instancias de ruptura y metamorfosis cultural, premisa que viene orientando mi investigación semiótica dedicada al estudio de series televisivas [2]: materiales estéticos que son privilegiados por su manera de capturar el entramado de la vida cultural tardocapitalista y posmoderna. Y, por cierto, en nuestra actualidad, esta pregunta por las series gana todavía más relevancia cuando se recuerda que, como consecuencia del aislamiento preventivo, estas ficciones han intensificado su conquista de nuestra cotidianeidad, lo cual demanda un escrutinio semiótico más atento, capaz de discernir el modo en que nos permean, de maneras a veces muy sigilosas.

En torno a estos materiales, la lectura del Gran Tiempo exigirá un cambio de enfoque y plantearé, por ello, acercarme desde otras formas de la temporalidad que reclaman su lugar, algunas de las cuales Bakhtin atisbó en su proyecto intelectual. Trazaré un apunte provisorio, explorando un inventario de series que coinciden en dos tendencias, la *inversión histórica* y la *escatológica*, y presentaré algunas de las implicancias que esto tiene al evocar el tiempo. De lo que se tratará, finalmente, es de un conflicto en la percepción posmoderna de la temporalidad: un estallido del presente, que no mantiene lazos fuertes con la historia y no hace promesas a futuro, y que insiste en mostrar la pérdida de orientación en los sujetos, cuestiones que, por cierto, distan de ser una invención pandémica.

En este recorrido, será evidente el potencial del Gran Tiempo, categoría descriptiva cuyos contrastes se vuelven eficaces para abordar una constelación abierta de relatos, sometidos a los síntomas más nerviosos de esta época. En tal sentido, mi objetivo no yace en consignar la plenitud cósmica como solución a este tiempo turbulento que vivimos. Se trata, antes bien, de reconocer que, en el pensamiento de Bakhtin, germinan claves muy fértiles para descifrar un desarrollo del tiempo humano, capaz sólo de expresarse en signos concretos y materiales. Este trabajo pretende así esbozar premisas para pensar, desde el aquí y el ahora, una respuesta valorativa a estos textos de consumo masivo. Y hacerlo desde el prisma que brinda Bakhtin, cuya fecundidad semiótica colabora con la interpelación de objetos de conocimiento, vinculados siempre al funcionamiento social [3].

1. SOBRE EL GRAN TIEMPO

Con certeza, la noción de Gran Tiempo [*bol'shogo vremeni*] es una de las más atractivas en Bakhtin, aunque también de las menos explicitadas pese a la insistencia de sus exégetas por acercarse a una definición más o menos acabada. Tatiana Bubnova [4] ha señalado ya la polisemia de este concepto evanescente, sumamente cargado de matices por cuanto “aquellos quienes encuentran provechosa la idea de ‘Gran Tiempo’, la exploran de acuerdo con sus propios intereses” [p. 6]¹. En él, se ha intentado capturar una extensión de las ideas bakhtinianas de responsividad, acto ético y, junto a ellas, la necesidad axiológica de un tercero [4]; o bien hallar respuestas a la teoría de Ernest Cassirer sobre los símbolos míticos, al historicismo por el que abogara la fenomenología de Hegel e, incluso, a los hallazgos develados por la teoría de la relatividad en los albores del

¹ Salvo indicación contraria, todas las traducciones al español me pertenecen.

siglo XX [5]². El Gran Tiempo es, en efecto, una categoría enrevesada, en la que también resonarían reminiscencias del catolicismo ortodoxo [6], ratificando, si se quiere, aquella apreciación que, tempranamente, hiciera Julia Kristeva [7] en su *Une poétique ruinée*, acerca del “impacto inconsciente del cristianismo en un lenguaje humanista” [p. 10] en Bakhtin.

Lo cierto es que, aunque en alguna medida todas certeras, esas filiaciones son arduas de constatar porque el de Bakhtin, como se sabe, es un pensamiento no sistematizado, sugerente en sus ideas, pero disperso en una infinidad de borradores inconclusos. Sin perder de vista esta complejidad, quisiera proponer un apunte provisorio, pasando revista sobre ciertos pasajes bakhtinianos y algunos aportes de sus estudiosos, para avanzar progresivamente hacia una interpretación -al menos parcial- del Gran Tiempo.

En principio, permanece, según un consenso bastante unánime, la premisa de que nos hallamos ante un término que Bakhtin pronuncia tardíamente en conversaciones, cartas editoriales y algunos apuntes [10, 11, 12]. Sobre esta senda, una entrevista de 1971 recuperada por Sheperd [5] presenta algunas ideas sugerentes de lo que comprende el Gran Tiempo:

Tengo un término: el Gran Tiempo. En el Gran Tiempo, nunca nada pierde su significación. Homero, Esquilo, Sófocles y Sócrates, como todos los escritores y pensadores antiguos, permanecen, con igual derecho, en un Gran Tiempo. También Dostoievski está en este Gran Tiempo. Y es en este sentido que yo considero que nada muere, sino que todo es renovado. Con cada nuevo paso hacia adelante nuestros pasos previos adquieren nuevos y adicionales sentidos (p. 33-34).

² Esta última apreciación también demostraría que la física no euclidiana es, en Bakhtin, más influyente de lo que aparenta. Remito a ese apunte escrito entre 1944 y 1945, esbozo de un eventual libro sobre Flaubert [8, 5], en donde advierte el potencial de la relatividad (en un fragmento en el que, por cierto, resuenan su idea de cronotopo, un “reajuste” en el concepto de tiempo cíclico y la predominancia de lo grande/lo pequeño como antítesis con potencial para describir la experiencia humana, cuestiones todas sobre la cuales me detendré seguidamente): “la teoría de la relatividad reveló, por primera vez, la posibilidad de una forma diferente de pensar el espacio, admitiendo su curvatura, la inclinación sobre sí mismo y, por tanto, la posibilidad de un retorno al principio. La idea nietzscheana del eterno retorno. El punto aquí es la posibilidad de un modelo de movimiento completamente diferente. Pero, especialmente, esto concierne un modelo de valoración del devenir, el camino tomado por el mundo y la humanidad, en el sentido metafórico-valorativo del mundo. La teoría del átomo y la relatividad de lo grande y lo pequeño [bol’shogo i malogo]” [9, p. 83].

A simple vista, el Gran Tiempo remite a un despliegue de una espesura diacrónica, que en Bakhtin es siempre conflictiva, tensiva entre la imposibilidad de amnesia cultural y la constante renovación de sentidos, dos bases fundamentales de su dialogismo. En cercanía a esta lectura, Bubnova [13] reconoce en el Gran Tiempo una metáfora relacional que contiene a la tradición, la historia literaria y, en un sentido más vasto, a la memoria como “condición semiótica de la cultura” [p. 67]. No obstante, lo que Bakhtin parece privilegiar aquí es la permanencia, evidente en esos autores cuyas obras dejan huellas profundas, algo que cobra relevancia cuando se observa que, ante el Gran Tiempo, el filósofo pone en contraste un *Tiempo Menor* [*maloe vremia*], como una suerte de memoria a corto plazo que retiene sentidos más inmediatos y textos con impacto acotado. En “Hacia una metodología de las ciencias humanas” [11], apunte programático que escribiera en el final de sus días, esta lectura es explícita, si bien lacónica: “el tiempo menor (la actualidad, el pasado reciente y el futuro previsto y deseado) y el gran tiempo, que es un diálogo infinito e inconcluso” [p. 398].

Ahora bien, Sheperd [5] sugiere que el Gran Tiempo sería una concepción más pretérita que, aunque escasamente mencionada, subyace nocionalmente en otros enclaves que pueden ir modelando una comprensión más acabada. Una lectura que, por cierto, gana consistencia, si se rememora que estas menciones explícitas pertenecen a esas producciones tardías que Arán [3] incluye en un momento postrero del proyecto intelectual bakhtiniano, coincidente con un tiempo de estabilidad (el retorno del exilio y la permanencia en Saransk) cuando recupera algunas disquisiciones esbozadas tempranamente, como son las bases ontológicas de la memoria y de la dinámica cultural. El Gran Tiempo, al menos desde mi lectura, entraña algo de estas dos preocupaciones.

Para entender esto, habría que revisar su comprensión de esa memoria que alimenta el tiempo profundamente transgresor, esa instancia de renovación social e histórica, que Bakhtin llamó carnavalización. Pese a que las traducciones al español omiten la expresión³, hay una recurrente valoración semántica de lo grande [*bol'shogo*] en su desarrollo teórico del carnaval, tanto en el libro de

³ Véase, por citar solo un caso, la crítica que Bakhtin realiza al realismo burgués en su modo de “remover” las formas del grotesco del Gran Tiempo y del fluir del devenir, cuya traducción en español [14] describe como “sustraídas del transcurso temporal, y de la corriente evolutiva” [p. 54].

Rabelais [14] (su comprensión del grotesco como expresión del “gran cuerpo popular”, p. 50), como en otros textos [15] menos canónicos en donde advierte que la inclusión del folclore ucraniano es lo que le garantizan a Gógol -pese a su realismo “sombrió”- una permanencia “ambivalente” en el tiempo grande [p. 24], o que la cultura de la risa es, sin dudas, la forma predilecta de la “gran experiencia” humana⁴.

Muchas son, como es evidente, estas alusiones a un carnaval que bebe de las fuentes folclóricas, cimiento de toda importancia para entender la concepción tan particular de temporalidad que acoge Bakhtin y que, en mi opinión, parece explorarse más delicadamente en el estudio de esos procesos de asimilación artística del tiempo y del espacio que llamará cronotopos. Porque con el cronotopo, Bakhtin [16] pretendía capturar los modos en que el tiempo “se condensa, se comprime, se hace visible artísticamente” [p. 299], pudiendo ser leído en el espacio o, para ser más preciso, en motivos espacio temporales concretos en los que leer una imagen de hombre. Me aventuraría a decir, empero, que Bakhtin parece estar priorizando el tiempo como categoría rectora primordial, por cuanto su trabajo del cronotopo proclama constantemente el objetivo de develar una “forma de sentir el tiempo” [p. 396], accesible bajo ciertas condiciones históricas. Y, en efecto, esta primacía se hace especialmente visible cuando detiene su atención en ciertas generalidades de cronotopos que hunden sus raíces en un *tiempo popular y folclórico*.

Son formas estéticas antiguas (como la novela griega de aventuras o la costumbrista) esos materiales estéticos que le permiten a Bakhtin describir una imagen de hombre regida por este

4 Me refiero a “Sobre los interrogantes de la autoconsciencia y la autoevaluación...” [K vorposam samosoznaniia i samootsenki...], texto inédito escrito entre 1943 y 1946 que David Sheperd [5] reproduce en su estudio. En dicho borrador, Bakhtin parece advertirnos que, si el folclore popular encarna la “gran experiencia de la humanidad”, es también por su modo de responder a la “pequeña experiencia” impuesta por las culturas oficiales: “El sistema de los símbolos folclóricos (...) contiene la gran experiencia humana. Los símbolos de la cultura oficial solo contienen una pequeña experiencia de una sección específica de la humanidad (...) La gran experiencia tiene un interés por la sucesión de grandes épocas (en el gran devenir) y por la inmovilidad de la eternidad, y la experiencia pequeña, en cambio, en los límites de una época (la pequeña experiencia) y en la relatividad temporal y relativa (...) [En la gran experiencia], hay una memoria que no tiene fronteras, una memoria que desciende y desaparece en las profundidades pre-humanas de la materia y la vida inorgánica, la experiencia de vida de los mundos y los átomos” [p. 41].

tiempo productivo y atento a las estaciones, el día y la noche, los periodos de sembrado, floración y siega, todos signos concretos de la naturaleza que marcan los acontecimientos diarios. “El tiempo de la naturaleza y la cotidianeidad”, dirá Bakhtin [16], “introduce un tiempo ordenado y unos índices humanos en este tiempo y los une a momentos repetidos de la vida natural y humana” [p. 293]. Dirá que, de algún modo, esa naturaleza se “humaniza”: en ella, se leen los indicios de las costumbres sociales y, a cada uno de sus signos, las antiguas culturas expandirán en sucesos mitológicos (p.e., el rapto de Perséfone o la transformación de Dafne), cronotopías que fueron asumidas como verdaderos modos de refractar ese vínculo indisoluble entre lo natural y lo humano. Y si estos son inseparables, es porque, con las mismas categorías, ambos se perciben y se miden: la muerte, por caso, no es otra cosa que el inicio de la cosecha, pero también es regeneración, incluso de la vida que se alimentará de dicha continuidad biológica para persistir.

No en vano Pampa Arán [3] nos convoca a no desconocer la visión cósmica de los ciclos naturales que alberga el filósofo en su lectura de la cultura popular. Se trata de algo patente en este tiempo cósmico que algunos mitólogos han llamado cíclico [17], pero que, en Bakhtin [16], parece augurar algunas premisas termodinámicas por ser una temporalidad “en los límites del ciclo” [p. 398], orientada hacia el futuro, impredecible, irreversible e, incluso, fuertemente histórica dado su poderoso potencial cognoscitivo:

este tiempo atrae todo a su movimiento. No conoce ningún fondo estable o móvil. Todos los objetos (el sol, las estrellas, la tierra, el mar, etc.) le son dados al hombre no como objetos de contemplación individual (poético) o reflexión desintegrada, sino exclusivamente en un proceso colectivo de trabajo y lucha con la naturaleza. Solo en este proceso se encuentra el hombre con ellos y solo a través del prisma de este proceso toma consciencia y conocimiento. Este conocimiento es más realista, objetivo y profundo de lo que sería una contemplación ociosa y poética [p. 399].

Me pregunto si acaso no anida aquí ese realismo “de carácter superior” que Bakhtin liga a autores como Rabelais en quien, de hecho, esta forma del tiempo se rehabilita con peculiar fecundidad. Basta ver cómo sus personajes abogan por esa propagación simiente de la que habla el epígrafe de mi escrito, que no es otra cosa que la subsistencia de las generaciones y, con ellas, de la cultura. Me explico, si cabe, con más claridad: en la vejez, la decrepitud e,

incluso, en la muerte, Rabelais veía el florecimiento de los hijos, quienes relevarían a sus padres en un escalafón más alto del desarrollo histórico. Si la vida tiene naturaleza dialógica, como sugirió Bakhtin en más de una oportunidad, es porque “la muerte nada comienza y nada esencial concluye” [p. 395]: cual planta que se marchita luego de liberar sus simientes, los sentidos persistirán en ese diálogo sin clausura e imperecedero que es la historia y que rebasa la caducidad biológica. Se comprende inmediatamente por qué, en su modo de tejer una trama irrepitable hacia el futuro, naturaleza y humanidad son equiparables dentro de este tiempo popular y folclórico.

De a poco, en el horizonte va asomando ese concepto tan complejo que pretendo alcanzar, en la medida que intuyo que esta idea de *relativa inmortalidad terrenal* sienta las bases del Gran Tiempo, próximo a ser una característica del alma. No en el sentido idealista de la plenitud escatológica latente en la eternidad cristiana, claro está, pues como bien sugiere Bubnova [13], el alma es una noción antropológica inherente a la filosofía materialista de Bakhtin: “lo que garantiza nuestra precaria inmortalidad es el carácter semiótico de la memoria, capaz de registrar huellas de la alteridad, tanto virtuales como materiales, de aquellas personas que existieron antes” [p. 67]. En ello, también radica la fuerza subversiva de François Rabelais, su afrenta con la eternidad que yergue el dogma cristiano, cuyo mundo se diluye en un sinfín de motivos provisionales (génesis, advenimientos, pecados originales, apocalipsis) que, en términos bakhtinianos, son siempre *extra tempora*.

Inversamente, el tiempo popular y folclórico tiene la virtud de una penetración creativa del pasado en el presente que, a su vez, guiará el curso del futuro, en una vasta modulación que Bakhtin [16] define como *plenitud del tiempo* [*polnota vremeni*] y que, intuyo, no es más que otra denominación para el discurrir del Gran Tiempo: “donde no existe paso del tiempo tampoco existe el momento del tiempo, en el significado pleno y sustancial de esta palabra. La contemporaneidad, tomándola fuera de su relación con el pasado y el futuro, pierde su unidad” [p. 342]. Dotado de persistencia y, a la vez, de fluidez, este tiempo esconde el bajorrelieve de una imagen de hombre y de un futuro imaginable que es, en definitiva, el horizonte de lo pensable de su época. No sorprende, por ello, que su estudio de la obra rabelaisiana se esmere en mostrar la fuerza de una conciencia utópica, que vuelve sobre el pasado popular y folclórico, sin por ello

dejar de cuestionar todos los avatares de un periodo medieval que languidece. Porque para Bakhtin [16], “cada aparición de contradicciones sociales abre inevitablemente el tiempo hacia el futuro. Cuanto más profundamente se ponen al descubierto y, por consiguiente, más maduras, tanto más sustancial y más amplia puede ser la *plenitud del tiempo* en las imágenes del artista” [p. 342].

Como Rabelais, también las culturas antiguas supieron capturar esta plenitud que es testigo del tiempo natural y cósmico cuyos signos privilegiados son la regeneración y la transformación. Sin embargo, habría que aclarar que, según Bakhtin, el periodo romano-helenístico fue, por varias razones, un punto de inflexión para dicha temporalidad. Pues, mientras los relatos cosmogónicos comienzan a cargarse de un sentido cuasi mágico, en la vida colectiva, allí donde nadie era excepcional y “no hay nada que no esté sujeto al control y valoración público-estatal” [p. 330], se abre también una grieta. Si no me equivoco, el filósofo parece situar el fin de la plaza griega y el ágora, único cronotopo íntegro donde la colectividad humana fue capaz de realizarse plenamente, como momento en que se fragua un quiebre irreparable. Allí, este tiempo popular y folclórico expira y “se separa en pequeños asuntos privados” [p. 406], descomponiéndose en esferas solitarias: el rito popular se transforma en liturgia ceremoniosa; el encuentro sexual, en algo íntimo, sujeto al cortejo cortés o bien a la obscenidad; la comida ya no es festín, sino ceremonia puertas adentro; el trueque y el consumo popular serán mercado; el colectivo, finalmente, se escinde en clases sociales, capaces solo de mirar a su presente.

Fragmentación cuyo correlato será un sinfín de cronotopos privados, los cuales ceden ante el desarrollo de géneros “sin testigos”, como dice Bakhtin: cartas entre amigos, diarios personales, biografías y soliloquios, formas todas que se reducen a un hombre privado y aislado. Escasos artistas como Rabelais o Goethe podrán reconstituir esa plenitud temporal, y hacerlo incluso en momentos históricos cuando otras categorías y escalas miden los acontecimientos humanos, porque la naturaleza ha perdido ya su carácter de principio activo, desplazándose a “un retazo pintoresco” [p. 340] sin efecto en el tiempo social. Se tiene así la sensación de que, para Bakhtin, el tiempo claudica ante un espacio que cobra más y más protagonismo, cuando se recuerda que sobre dicha categoría rectora se gesta una de las escisiones fundamentales del devenir capitalista: lo público y lo privado a cuyas fisuras Bakhtin le adjudica el nacimiento de la soledad humana.

Para ir concluyendo, una mención merece cierta caución metodológica que Bakhtin lega. Y es que el investigador no puede quedar en la cerrazón de un autor o de una obra solo en su actualidad, inmunizándose de la manifestación sensible de esta plenitud temporal. A la par que arremete contra la tendencia biográfica de la filología de su época, con el Gran Tiempo Bakhtin proclama la vocación de su proyecto transdisciplinar, cuya audacia está, como dice Arán [3], en “interceptar una estructura significativa particular en su emergencia histórica” [p. 22], sincrónica y, a la vez, diacrónica. “Nos asusta alejarnos en el tiempo del fenómeno estudiado” cuando, en verdad, la única forma de “penetrar en las profundidades del sentido” es, según Bakhtin [10], comprender que el arte, de alguna manera, desborda siempre los límites de su tiempo [p. 346]. Una última cita, extensa pero iluminadora, sintetiza esta empresa:

La comprensión mutua de centurias y milenios, de pueblos, naciones y culturas, está asegurada por la compleja unidad de la humanidad entera, de todas las culturas humanas, por la compleja unidad de la literatura humana. Todo esto se manifiesta tan sólo al nivel del gran tiempo. Los análisis suelen escarbar en el reducido espacio del tiempo menor, es decir de la actualidad y del pasado reciente y de un futuro predecible, deseado o inspirador de miedo. Las formas emocionales y valorativas de anticipación del futuro en el habla (orden, deseo, advertencia, conjuro, etc.), la actitud humanamente reducida hacia el futuro (deseo, esperanza, miedo); no hay comprensión del valor de lo no prejuzgado, lo inesperado, de la sorpresa, de la novedad absoluta, del milagro, etc. El carácter específico de la actitud profética hacia el futuro. La abstracción de sí mismo en las ideas acerca del futuro (un futuro sin mí) [p. 387].

2. DESPUÉS DEL GRAN TIEMPO. NOTAS SOBRE LAS SERIES DE TV

Hasta aquí, he desplegado algunos argumentos para destacar el énfasis de una semiosis memorial que contiene el Gran Tiempo. Como se ve, la dirección que le imprime Bakhtin al desarrollo de la historia humana, lejos de ligarse a un progreso civilizatorio, está investida por una faz cósmica, concomitante a la relativa inmortalidad que dicta la naturaleza en su constante regeneración. Y también, para quien el sujeto humano es pura temporalidad, la transformación del hombre será condición para adueñarse de la

historia, de ese cauce ininterrumpido que recoge de sus predecesores, pero que proyecta en el futuro, horizonte permeado por las contradicciones y las ambigüedades del presente. En palabras de Bakhtin [5], “esta gran memoria no es la memoria del pasado (en el sentido temporal abstracto); en ella, el tiempo es relativo. Aquello que regresa eternamente y es, al mismo tiempo, irrevocable. Aquí el tiempo no es una línea, sino una forma compleja de un cuerpo en rotación” [p. 49].

No debe olvidarse, empero, que como bien recuerda Bubnova [13], el arte se impone como el modo posible de aproximarse a esa memoria que, en Bakhtin, reclama “la toma de conciencia de que todo pasa por signos materiales para poder expresarse” [66]. Diría, entonces, que en el Gran Tiempo se entrevé un doble movimiento, por cuanto pone en evidencia su intento por capturar ese modo particular de concebir la temporalidad como plenitud, cuya irrupción solo es entendible dentro de los márgenes de escuetas instancias históricas. De concepción filosófica a esbozo de categoría operativa, el Gran Tiempo parece constatar, como sugiere el ensayo del cronotopo, una forma de sentir el tiempo latente en las materialidades artísticas.

Sin embargo, ¿cómo el arte hoy puede habitar en un Gran Tiempo, cuando la naturaleza, más que de regeneración, da signos de agotamiento por su degradación y destrucción sistemática, situándonos ante un escenario pleno de incertidumbres? ¿Cómo concebir la plenitud en una época cuando el tiempo parece no dejar huellas, sino someternos a la inmediatez mediática, la persecución impaciente de la novedad y el discurrir efímero de la información? Ya lo dijo Pampa Arán [3]: el de Bakhtin era un pensamiento moderno, atento a esos acontecimientos históricos que atestiguaron la imposibilidad de escindir individuo y colectivo, e incapaz, por ende, de imaginar el sujeto fragmentado y la sociedad atomista y mediatizada que ha acuñado nuestra posmodernidad.

Hoy me parece más acertado plantear la contrariedad de experimentar un Gran Tiempo, y propongo indagar, entonces, otras formas que reclaman su lugar, algunas de las cuales Bakhtin vio como afrentas a esa plenitud tan ansiada. Como fuere, aún nuestra época turbulenta demuestra ese afán del tiempo por materializarse, hallando su territorio en esa otra cultura popular que nutren las series televisivas. Y basta solo una rápida inspección por algunas series recientes para dar cuenta de cómo estas ficciones han devenido verdaderos laboratorios para la experimentación con el

tiempo, esbozando algunas tendencias que dejan advertir un catálogo más o menos estable de lo que nuestra actualidad, poco antes del COVID, venía diciendo sobre la temporalidad. Sucede que, si bien el entorpecimiento hacia un Gran Tiempo parece descansar sobre variaciones genéricas muy distintas, tomando las palabras de Bakhtin [16], diría que en las series cierta tipología se mantiene, dado que se trata de narrativas cuya “similitud se explica por la unidad de la época” [p. 389].

Una primera tendencia se puede encontrar en el viaje por el tiempo, actualmente un motivo reiterado hasta la estereotipación, pero con ciertas variaciones de interés. Como se sabe, con *La máquina del tiempo* de 1895, Wells presentó las cuestiones básicas a las que nos enfrentamos cuando de estos periplos se trata, especialmente en cuanto al papel de los artificios científicos. Se tiene la impresión, sin embargo, de que hoy las series parecen desinteresarse del progreso tecnológico, barajando otras hipótesis para explicar la errancia temporal, ninguna de las cuales importa por que el meollo de la cuestión está en otro lado.

Tomemos por caso la recurrencia por narrar las historias de sujetos comunes, desprovistos de esos rasgos excepcionales que hacen a una heroicidad canónica. Se trata de individuos ignorados por la sociedad, a veces fracasados y sin rumbo, como sucede en *Future Man* (Hulu, 2017) o *Russian Doll* (Netflix, 2019), series donde los viajes temporales son incluso la salvación ante una vida monótona. En ellas, los protagonistas incursionan en una tragicómica travesía hacia el pasado, atenta a salvar el mundo en la primera ficción, y a evitar la propia muerte en la segunda (aunque dicha empresa termine siempre en indefectible fracaso). Otras veces, las series trabajan el enredo temporal por las vías del melodrama, con algún joven devastado por una ruptura amorosa que, sin entender bien cómo, vuelve en el tiempo para reconquistar a su amada (me refiero a la aclamada *Il était une seconde fois*, Arte, 2019), o con una mujer agobiada por el tedio matrimonial, quien puede encontrar renovación en el pasado, incluso un joven y apuesto amante, como ocurre con la protagonista de *Outlander* (Starz, 2014) en su retorno mágico a la Escocia jacobita.

Pese a la variación de soluciones imaginarias, creo reconocer en estos escenarios una afinidad estética, por cuanto traman un mensaje común: todo tiempo pasado fue mejor. Son cuadros de mundo que pertenecen a esa categoría que Bakhtin [16] llamó inversión histórica, una de las formas culturales capaces de rasgar la

plenitud del tiempo cósmico: “definiéndola de forma sencilla, se puede decir que aquí se presenta como ya existente en el pasado lo que en realidad puede ser o debe ser realizado solamente en el futuro, lo que esencialmente es un fin, un ‘tiene que ser’, y de ningún modo una realidad del pasado” [p. 343].

Para decirlo con más claridad: en buena medida, estas formas proyectan lo vivido, aquello que se reputa perdido, como único porvenir posible. En su arrojado frenético hacia el pasado, los personajes encuentran cierto resguardo en lo acontecido, incluso en otros contextos históricos a veces muy distantes y desconocidos, porque allí anida un modo de preservarse ante un presente que se ha vuelto desolador y frustrante, cuando no doloroso.

Para entender esta inclinación, habría que recordar que la inversión histórica encierra la promesa de un Paraíso arrebatado, motivo por lo demás recurrente en muchas culturas que auguran el retorno a ese estadio ideal conocido como Edad de Oro. Lo que el pensamiento artístico hace es localizar en el presente narrativo categorías pretéritas y, mediante ellas, pretende reponer un estado armónico de la sociedad a contrapelo del curso temporal y, finalmente, de su plenitud. Este es el mundo de las series que restituyen cronotopías con intensa pregnancia memorial en los imaginarios sociales, como es el caso *Westworld* (HBO, 2016) con su parque futurista que revisita el Lejano Oeste, emblema del Destino Manifiesto estadounidense, o la insistencia de muchos relatos por volver, en una deriva arborescente de flashbacks y relatos, al hábitat de la familia nuclear, pivote fundante del Sueño Americano (como, por ejemplo, la galardonada *This is Us*, NBC, 2016).

Como espectadores, estas series nos enfrentan a la pregunta constante por la idealización del pasado, uno que ha sido vaciado porque retorna como mera repetición. Sin embargo, allí no todo está bajo control, porque el presente suele adquirir una presencia fantasmática en promesas y afectos postergados, en recuerdos que no suturan y ponen en escena una identidad que se halla en permanente conflicto. Y de paso, se prueba también la preferencia actual de estas narrativas por situarnos ante personajes encerrados irremediabilmente en un tiempo que se torna claustrofóbico y, muchas veces, inquietante.

Esta cuestión se entrelaza, de alguna manera, con una segunda tendencia que Bakhtin [16] llamó escatológica. Si la inversión histórica atenta contra la plenitud por su retorno al pasado, esta otra

forma hará lo propio, si bien a través de un futuro inasequible: “no importa si se concibe el final como catástrofe y pura destrucción, como un nuevo caos, como un crepúsculo de los dioses, o como el comienzo de un reino de los cielos: lo importante es que el final le llega a todo lo que existe y, además, que el final está relativamente cerca” [p. 344].

Sería demasiado evidente decir que hoy esta cercanía del fin se plasma en lo pos-apocalíptico, escenario fácilmente reconocible pues las últimas décadas lo ha ensayado hasta el cansancio como cronotopía autónoma [18]. Basta solo encontrar una ciudad devastada para sospechar que alguna catástrofe (desastre climático, guerra nuclear, invasión alien o zombie) ha puesto a la especie humana al borde de la extinción. Antes mencioné que, en Bakhtin, se sugiere la hipótesis de que, frente al espacio, el tiempo progresivamente va perdiendo la batalla como principio activo: las formas pos-apocalípticas son una prueba de ello. En ellas, la temporalidad (o bien su desenlace) se lee solo en el espacio, en escenografías que fuerzan la experiencia del cataclismo, invadidas por signos concretos de la naturaleza, no de una que promete renovación, pues ha vuelto recuperar su primacía sobre las calles desoladas sólo a causa de la consumación del tiempo humano.

Aquí los ejemplos también abundan, aunque intuyo que dos series (y de las más aclamadas) trabajan en todo su esplendor este final de la existencia. La primera de ellas es el éxito de la flamante Disney+: Loki (2021). De dios del engaño carente de culto en la antigua Escandinavia, a superhéroe infame de inmensa popularidad, este personaje protagoniza la apuesta más reciente de la franquicia Marvel que, con Avengers: Endgame de 2019, introdujo en su universo narrativo el problema de la dispersión en el tiempo. De hecho, la historia de este Loki es la de un doppelgänger que salta de línea temporal, debiendo remediar una paradoja crucial: a saber, que en tanto el universo está determinado, cualquier cambio en el pasado acarrea una secuela indefectible en el futuro e, incluso, en el presente.

Esta oscilación entre líneas temporales amenaza con provocar un colapso catastrófico que pretende ser evitado por la Autoridad de la Variación Temporal (AVT): organización tediosamente burocrática, asfixiada en diligencias y archivos que, en su rígida jerarquización, mucho recuerda a la vieja administración soviética, aunque veladamente más parece esconder una parodia sobre la pérdida de tiempo. Porque todo, en esta historia, ronda en torno al

dictamen de la temporalidad, una suerte de Gran Tiempo que la serie bautiza como la Sagrada Línea Temporal, nombre divino para el “flujo correcto del tiempo para todos y para todo” [19]. Y es nada menos que una armonía cósmica, dependiente de una permanente progresión lineal y unidireccional, custodiada por esta entidad oficinesca cuya misión es “devolver el tiempo a su camino predeterminado” [19].

Por ello, la AVT detiene y castiga a los llamados Variantes, sujetos como Loki que se desvían de su ruta temporal, amenazando a ese riguroso orden cósmico. Nada está librado al azar y ningún personaje es dueño de su historia; tampoco lo será Loki, aunque emprenda una odisea por innumerables líneas temporales en el vano afán de escapar al yugo de la AVT. A sus personajes, la serie impone un “camino prefijado”, mientras en los espectadores desliza permanentemente la ilusión de libre albedrío en quienes, como el protagonista, intenten redimirse. Sin embargo, la Sagrada Línea Temporal es un tiempo despótico que contempla sólo dos alternativas: “un orden asfixiante o un caos cataclísmico” [19].

En otros trabajos [20], he sugerido que las series insisten en proclamar cómo el determinismo impone su hegemonía en esta idea de temporalidad que avanza, de manera irrevocable, en línea recta. Precisamente, esto retoma *Dark* (Netflix, 2017), segunda serie que quisiera destacar. Esta es la historia de unos niños que desaparecen misteriosamente, pero que no demora en convertirse en un periplo para salvar al mundo, uno que sumerge a su protagonista, Jonas, en un intrincado viaje por el tiempo. O, mejor dicho, por ciclos temporales en series de 33 años que, poco a poco, van relevando un tríptico sobre los misterios que ocultan este poblado y tres de sus generaciones.

Lo que en *Loki* es una secuencia más ordenada y sometida a una monotonía burocrática, en *Dark* se presenta como una vorágine confusa de temporalidades que se intersecan, sin solución de continuidad. En esa oscilación del tiempo, la serie hace primar un mandato estridente: “hay un solo camino a través de todos los tiempos, predeterminado por el principio y el final, que es también el principio” [21]. Aquí, también solo una cosa escapa al furor de esos círculos inefables: el afán del libre albedrío. Si es en vano todo intento por subvertir esta temporalidad, o si el curso de su historia puede cambiarse frente a los interdictos del determinismo, son cuestionamientos permanentes en este joven errante, destinado a repetir una y otra vez sus acciones.

“¿Por qué la gente dice ‘tener tiempo’? ¿Cómo puede uno tenerlo cuando es él quien nos tiene?” [21]. La pregunta de Jonas importa porque, también en esta serie, la temporalidad deviene una entidad divina que mantiene vigilia. Como en Loki, es un tiempo que no deja huellas, que arrastra a estos héroes aciagos puesto que es, como diría Bakhtin [16], un tiempo extratemporal: “el martillo de los sucesos nada tritura y nada fragua, solo pone a prueba la solidez de un producto ya preparado, que resiste la prueba” [p. 307]. La forma del ciclo adquiere así un carácter fatídico: nada transforma, nada se crea y, en él, nada deviene. En este clima desesperanzador, se componen mundos regidos sólo por coincidencias, habitados por quienes devienen juguetes del destino. ¿Cómo, entonces, hacerse responsable de los propios actos, cuando todo allí sucede a expensas de uno? Quien espere ver dos héroes épicos que aceptan congraciados su contienda hacia lo inexplicable, se equivoca. Abatidos, o más bien hastiados, los protagonistas asumen a su pesar las odiseas de evitar un apocalipsis siempre inminente, con la incerteza de ser la causa de ellos.

Para ir concluyendo, subrayaría que los enrevesados engranajes de estos ciclos en infinita iteración esconden dos vidas atrapadas en el tiempo. Y uso el verbo atrapar intencionalmente para destacar que la idea del encerramiento adquiere, en estas series, más de un sentido. Sucede que los protagonistas son sujetos atormentados, aferrados a la añoranza de esa línea temporal original que abandonarían. La pérdida de su reino, su madre e, incluso, ese hermano con quien batalla desde una época inmemorial son sucesos que tiñen de tristeza la travesía de Loki, mientras que los desaires amorosos y el suicidio imprevisible de su padre invaden de congoja a Jonas. En ellos, se instala el tono lóbrego de la melancolía que los mantiene apresados en los afectos de un tiempo ya irrecuperable.

Dicho de otro modo, por más digresión temporal entre pasado y futuro, y aunque algunos reveses puedan insinuar la ruptura de ese destino escrito y predeterminado, las series trabajan personajes que son esclavos de afectos que los retienen en un presente. Y me pregunto si esta inclinación no está delatando una fisura sobre la cual todos estos relatos, de inversión y de escatología, parecen erigirse. Me refiero a esa distorsión en la percepción del tiempo que ha sido teorizada como la vivencia cifrada en un transcurrir infinito o, para decirlo en palabras de Fredric Jameson [22], en un presente perpetuo: el encarcelamiento en el presente pasional que, finalmente, sustrae a los personajes del enfrentamiento con el

tiempo, de las acciones pretéritas y del mismo porvenir. No es más que una impresión subjetiva que evoca y provoca un tiempo, pero también es una forma de experimentar lo que Bakhtin [16] habría descrito como un Tiempo Pequeño por el modo en que devalúa la sustancia ética del presente: “el tiempo aquí no tiene acontecimiento y, por eso, parece como si estuviera detenido” [p. 434].

PALABRAS CONCLUSIVAS

En esa desaparición súbita del equilibrio entre pasado, presente y futuro, muchas series encuentran su tonalidad. Leídas con atención, ellas narran un espacio-tiempo que se desarma en ramas, bucles, curvaturas y flujos, toda una geometría temporal que, finalmente, acaba cerrándose sobre sí misma. Y, en algún sentido, demuestran la imposibilidad de la puesta en forma de ese Gran Tiempo que tanto conmoviera a Bakhtin [16], prefiriendo un pasado que no marca sus huellas, y un futuro que “se desangra” y se concibe como “una continuación innecesaria del presente” [p. 344].

En esta selección apenas explorada, toda renovación del mundo permanece obturada. Y me pregunto si acaso existen otras formas del arte que, en detrimento de un sujeto que es objeto de los designios del destino, sean capaces de imaginar otras posibilidades de realización humana, de esa la libertad ilimitada que signara lo que Bakhtin llamó “gran hombre” [p. 428]. ¿Cómo dar hospitalidad a otras formas de la temporalidad que se abran a nuevas utopías y futuros más prometedores? ¿Cómo restituir la plenitud de ese Gran Tiempo en formas artísticas esmeradas en fraguar una escisión temporal y, en ella, un registro fugaz de la existencia del presente? Bakhtin nos sugiere algunos caminos posibles:

Estas divisiones, estos ‘antes’ y ‘después’ introducidos por el tiempo, sin importancia, deben ser eliminados. Para comprender el mundo, es necesario confrontarlo todo en un tiempo, es decir, en relación con un momento, hay que ver todo el mundo como algo simultáneo. Solamente en una pura simultaneidad o, lo que es lo mismo, en una atemporalidad, puede ponerse al descubierto el verdadero significado de lo que fue, es y será, pues lo que los separaba, el tiempo, está despojado de una auténtica realidad y de una fuerza interpretativa [p. 351].

Como fuere, cuando se auscultan las tendencias de estos relatos de consumo, se percibe que la repetición de un tiempo estéril está en las antípodas de una neutralidad, pues en su acumulación se transmite algo más. Dejo de lado la razón más obvia: ese mercado que todo lo fagocita y, a todo, lo regurgita con pobreza narrativa. La cuestión no solo para por allí. Sucede que, con estridencia, estas narraciones ponen en evidencia una fragilidad propia de nuestra época. Sea que se trata de un sujeto suspendido permanentemente al borde del desconcierto, o bien, como diría Jameson [1], de una debilidad en nuestra imaginación a la hora de pensar el futuro más allá del mero apocalipsis, las series vienen relatando nuestra relación conflictiva con el presente material y concreto, a menudo presentada como resignación y mediada por un sinfín de estereotipos que insisten con la lejanía temporal.

¿No es acaso esto también una manera de resolver nuestro diálogo con y en la temporalidad, en un momento cuando el tiempo cósmico no cesa de dar signos de extenuación? En un periodo turbulento y desgarrado, las series parecen proponer el presente como un refugio provisorio, y en algún modo remedan -tomando una expresión de Arán [3]- “la rasgadura en el tejido de lo social” [p. 131]. Pero no debe olvidarse que cada una de ellas propone cierta variación, elaborando una mirada interrogativa sobre el mundo y, a su vez, dejando algunas zonas irresolutas para que los investigadores asumamos la tarea de interpelar. No creo traicionar el espíritu bakhtiniano si sugiero que, aún pasando por el cedazo del mercado, estas narrativas demuestran la imposibilidad del arte de repetir un acontecimiento, sin imponer una línea superior de sentidos. Allí, anida una labor semiótica a futuro, atenta a indagar esos acentos irrepetibles en estas series, por su modo particular de escarbar la memoria cultural para fraguar sus relatos.

En un momento cuando el encuentro colectivo de los cuerpos aguarda pacientemente el fin de una pandemia, sólo resta esperar que algunos otros relatos sean capaces de imaginar un reverso para ese tiempo pequeño y escindido, y avizorar, en cambio, algo de plenitud. Mantener este anhelo es, en cierto modo, honrar lo que Bakhtin [11] proclamó, concisa pero bellamente, hacia el final de sus días: “no existe nada muerto de una manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección. Problema del gran tiempo” [p. 390].

REFERENCES

- [1] Jameson F. El postmodernismo revisado. Traducción de David Sánchez Usanos. Madrid: Abada Editores, 2012.
- [2] Gómez Ponce A. Mikhail Bakhtin presents... Joe Dallesandro. Del cuerpo grotesco y sus sentidos en la posmodernidad. In: Miranda R, Lell H, compiladoras. Persona, cuerpos y discursos. Aportes interdisciplinarios sobre un concepto variable. Buenos Aires: Editorial Olejnik, 2021. p. 185-203.
- [3] Arán P. La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones. Córdoba: Edicea, 2016.
- [4] Bubnova T. O que poderia significar o 'Grande Tempo'? Bakhtiniana, 2015; 10(2): 5-16. DOI: 10.1590/2176-457323260
- [5] Sheperd D. A Feeling for History? Bakhtin and 'The Problem of Great Time'. The Slavonic and East European Review, 2006; 84(1): 32-51.
- [6] Lindsey W. The Problem of Great Time: A Bakhtinian Ethics of Discourse. The Journal of Reigion, 1993; 73(3): 311-328. DOI: 10.2307/3268094
- [7] Kristeva J. "Une poétique ruinée". In: Mikhail B. La poétique de Dostoievski. Paris: Éditions du Seul, 1963. p. 5-27.
- [8] Emerson C. All the Same the Words Don't Go Away: Essays on Authors, Heroes, Aesthetics, and Stage Adaptations from Russian Traditions. Brighton: Academic Studies Press, 2011.
- [9] Bakhtin M. O Flobere. In: Sobraniye Sochineiy [Obras completas]; Vol. 5. Moscú: Russkiye Slovarei, 1997. p. 80-84.
- [10] Bakhtin M. Respuesta a la pregunta hecha por la revista Novy Mir. In: Bakhtin M. Estética de la creación verbal. Traducción de Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008[1970]. p. 343-350.
- [11] Bakhtin M. Hacia una metodología de las ciencias humanas. In: Bakhtin M. Estética de la creación verbal. Traducción de Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008[1974]. p. 379-383.
- [12] Bakhtin M, Duvakin V. Mikhail Bakhtin: The Duvakin Interviews, 1973. Traducción de Margarita Marinova. Londres: Bucknell University Press, 2019[1973].
- [13] Bubnova T. "Fondamenta degli incurabili: (sobre el gran tiempo)". Bakhtiniana, 2017; 12(1): 65-74. DOI: 10.1590/2176-457329673
- [14] Bakhtin M. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1984[1965].
- [15] Bakhtin M. Rabelais y Gogol. La cultura popular de la risa. Revista de la Universidad de México, 1985[1940]; 415: 19-24. Traducción de Tatiana Bubnova.
- [16] Bakhtin M. Formas del tiempo y del cronotopo en la novela. In: Bakhtin M. La novela como género literario. Traducción de Antonio Garrido Domínguez. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019[1938]. p. 251-287.
- [17] Toporov V. Ciclicidad. In: Acosta R, editor. El árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos. Traducción de Rinaldo Acosta. La Habana: Criterios, 2002. p. 114-117.
- [18] Gómez Ponce A. Ficção Pós-apocalíptica. In: Reis C, Roas D, García F, editores. Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponible en: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/f/ficcao-pos-apocaliptica>

[Acceso el 10/8/2021]

- [19] Waldron M [creador], Herron K [directora]. Loki [serie de televisión]. Estados Unidos: Marvel Studios, Disney+, 2021.
- [20] Gómez Ponce A. Dark, o el ocaso de la temporalidad. In: Duarte J, compilador. Spoilers del presente. Ver series para ser de nuestra época. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba, 2021. En prensa.
- [21] bo Odar B, Friese J [creadores]. Dark [serie de televisión]. Alemania: Wiedemann & Berg, Netflix, 2017.
- [22] Jameson F. El fin de la temporalidad. In: Jameson F. Las ideologías de la teoría. Traducción de Mariano López Seoane. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014[2003]. p. 752-778.

El cuerpo en las prácticas artísticas y activistas feministas¹

IDA ANGELA BARBATI &
MARIA PAZ AEDO ZUNIGA

¹ Artículo basado en el trabajo final del Master de Artes Visuales: Una perspectiva Construccionalista, de la Universidad de Barcelona, realizado por Ida Angela Barbati (2020).

La investigación da cuenta del proceso de resignificación del cuerpo desde el cuerpo soporte, entendido como construcción socio-cultural, hasta el cuerpo materia, atravesado por afectos y deseos, en el marco de las prácticas activistas y performativas de una colectiva feminista decolonial y antiracista residente en Barcelona (España). La propuesta transita por las nociones de “cuerpo sin órganos” y corporeidades, hasta llegar a la de transcorporeidad. En términos metodológicos, la indagación se basa en metodologías postcualitativas, destacando la posición situada del/la investigador/a en el proceso, desplazando y abriéndose en derivas a medida que el significado del cuerpo va cambiando. La obtención de los datos se ha realizado a través de entrevistas virtuales (videollamada) y mapeo cartográfico. En coherencia con el enfoque ético-político de las perspectivas, metodologías y hallazgos de la investigación, este artículo incorpora las voces investigadoras e investigadas de forma articulada y sinérgica.

INTRODUCCIÓN

Históricamente, la filosofía occidental clásica y moderna ha teorizado el cuerpo en términos dicotómicos, limitados y problemáticos. Tal como señala Marina Garcés, desde Platón el cuerpo y la corporalidad eran el lugar de los engaños y el pensamiento una posibilidad de liberación de ellos. “A pesar del sesgo que adoptará después el platonismo cristiano, en Platón no hay pecado ni culpa en el cuerpo. Hay error, dolor, parcialidad, diferencia, finitud. Y la filosofía es una herramienta humana para superarla” [1]. Sin embargo, es la tradición cartesiana la que marca el camino para una separación y jerarquización del alma -en un sentido religioso- sobre el cuerpo: “el cuerpo, según Descartes, es aquello de mí que ocupa un lugar, pero no piensa.[...] La filosofía de los grandes hombres se ha empeñado, así, en abandonar el cuerpo y ponerlo en su lugar. El cuerpo no sólo nos engaña a través de los sentidos y las pasiones.[...] El cuerpo es, en última instancia el cadáver, el cuerpo finalmente presente, presencia completa y acabada de sí mismo” [1, pp.104-105].

En este contexto, resignificar la noción de cuerpo implica deshacer el dualismo cuerpo/mente y leib (cuerpo social)/Korp (cuerpo biológico); específicamente, tensionar las características o “cualidades” que históricamente se han considerado inherentes al cuerpo, como sexualidad, deseo, masculinidad/feminidad y sexo/género; e invita a moverse, de manera rizomática, entre las nociones de Corpor(e)idad, Cuerpo sin Órganos (Body without Organ - BwO) Cuerpo-Territorio y Transcorpor(e)idad. En las últimas décadas, diversas corrientes filosóficas están transitando desde una definición del cuerpo como objeto o soporte, donde se inscriben códigos socioculturales, hacia su reconocimiento como cuerpo-materialidad, atravesado por afectos y deseos. Garcés [18] señala que “si el siglo XX fue el giro lingüístico de la filosofía, podemos decir que el XXI está siendo el de su giro corporal”.

El estudio semiótico del cuerpo, por tanto, supone observar su condición performativa y la experiencia performática que emerge desde el movimiento. En el ejercicio del artivismo, concepto que reúne la práctica artística con el activismo político, el cuerpo “performa” sus múltiples posicionamientos, trayectorias y desplazamientos; actúa y es resignificado en este actuar. En esta experiencia, es posible observar de forma evidente que teoría y práctica conforman una relación intrincada, donde una afecta a la

otra y viceversa. Moverse es reflexionar. Actuar es observar.

Siguiendo estas premisas, la investigación que aquí se presenta ha repensado no sólo las nociones de cuerpo y su relación con el mundo sino también la manera de observar, de dialogar con los datos y de posicionarse y relacionarse como investigadora (o como informante) con la investigación y con las informantes (o con la investigadora). En términos metodológicos, la perspectiva post-cualitativa ofrece la posibilidad de experimentar y explorar estos desplazamientos desde un mismo plano de análisis [2]. Asimismo, el aparato teórico se entreteje con la acción práctica del proceso investigativo y reflexivo. Tanto la investigadora como las informantes “estamos implicadas y somos afectadas por las relaciones en las que entramos en la investigación ” [2].

Tensionando los binarismos cuerpo/mente, naturaleza/cultura, yo/otros, investigadora/investigada, en favor del enredo (entanglement) y de la intra-acción (intra-action) de los elementos y de los cuerpos, este texto ha sido formulado entre quien ocupa la posición de investigadora y quien ocupa la posición de informante, desdibujando los límites convencionales de la relación sujeto-objeto de investigación. Este enfoque supone atravesar la incomodidad de preguntar, el temor a invadir, la dificultad de acercarse y conocer aquello que parece ser un inconmensurable e insondable “otro”. Desde una perspectiva sistémica-compleja, aquello que suponemos “otro” aparece tan insondable como el “yo”. En último término, la dicotomía yo-otro es una abstracción; sólo tenemos acceso a la relación emergente, provisoria y dinámica, entre los distintos actores. La investigación, por tanto, puede ser un ejercicio no unidireccional sino reflexivo y dialógico; no sobre objetos, sino sobre fenómenos-sistemas donde quien observa también es parte. En esta fragilidad y provisionalidad es posible co-crear pensamientos, saberes, mundos, en términos de una “ecología de saberes” [3].

Estas propuestas se organizan en cuatro apartados: revisión de las nociones de cuerpo, poder y subjetividades desde una perspectiva biopolítica; cuerpo, deseo y movimiento como premisas para la resignificación del cuerpo estático, transitando hacia las nociones de corporeidades entramadas, agentes; corporeidades artivistas en las experiencias performativas de la colectiva Katari; premisas y preguntas para futuras reflexiones y procesos de investigación.

1. CUERPO, PODER Y SUBJETIVIDADES

La noción de biopolítica, planteada por Michel Foucault y ampliamente desarrollada por diversos pensadores e investigadores sobre la materialidad del poder, resulta fundamental para evidenciar las relaciones entre las prácticas sociales y los cuerpos. Foucault retoma el hilo de Nietzsche, el cual quiere “recuperar el cuerpo como centro de gravedad, pues todo empieza en el cuerpo y el cuerpo es la base y el fundamento de la vida” [4]; de aquí que en su concepto de biopolítica el cuerpo no sólo sea el lugar desde donde el poder estructural ejerce opresión y control, sino también un espacio que posibilita fuerzas de resistencia. En relación con esto, Rosi Braidotti [5, p. 94] argumenta, “como Michel Foucault (1976) nos ha enseñado, el poder es también afirmativo -potencia-, no produce sólo resistencia, sino también modelos alternativos de devenir subjetividades”.

Elizabeth Grosz [6] aporta una perspectiva materialista y feminista de la noción de cuerpo y propone la imagen de la banda de Mobius como posible metáfora de un cuerpo que no es separado entre interior y exterior, entre su parte psíquica y su corporalidad, sino que, al contrario, las dos partes se entrelazan la una con la otra. Ella escribe, “The Mobius strip has the advantage of showing the inflection of mind into body and body into mind, the ways in which, through a kind of twisting or inversion, one side becomes another. This model also provides a way of problematizing and rethinking the relations between the inside and the outside of subject, its psychical interior and its corporeal exterior, by showing not their fundamental identity or reducibility but the torsion of the one into the other, the passage, vector, or uncontrollable drift of the inside into the outside and the outside into the inside” [6, p. 12]. De este modo, lo que emerge del análisis de Grosz es un cuerpo entendido como punto de mediación entre lo que percibimos como interno del sujeto y la corporalidad exterior, entre lo privado y lo público, entre el “yo” y el “otro”.

Así, el cuerpo no puede ser entendido sólo como una construcción social y cultural, pura y neutra, porque al hacer esto obviamos a la materialidad de la que es constituido, “a body bound up in the order of desire, signification, and power” [6, p. 19]. Materialidad que va más allá del fisicalismo; que es pensada en continuidad con la materia orgánica e inorgánica, con la materialidad animada y con la del lenguaje.

En línea con los principios feministas, y, en particular con el feminismo de la diferencia, Grosz nos invita a buscar y crear relatos que rechazan el reduccionismo, que “resist dualism, and remain suspicious of the holism and unity implied by monism ” [6, p. 22]. Es decir, que los cuerpos que habitamos y que constituyen nuestra subjetividad, nos permiten entrar en contacto con el mundo y crear lazos éticos y políticos, conexiones con una comunidad, movimientos, rupturas [7].

2. CUERPO, DESEO Y MOVIMIENTO

Las teorías feministas occidentales se han beneficiado de la conceptualización del cuerpo (y del deseo) que hacen Gilles Deleuze y Felix Guattari [8], los cuales han propuesto el concepto de Body without Organs (BwO). Los dos filósofos franceses, siguiendo la línea de Spinoza, centran su atención en las capacidades y la afectividad del cuerpo, es decir en lo qué un cuerpo puede hacer, qué puede performar y en la conexiones que puede crear: “[the body] is understood more in terms of what it can do, the things it can perform, the linkages it establishes, the transformations and becomings it undergoes, and the machinic connections it forms with other bodies, what it can link with, how it can proliferate its capacities ”[6, p. 165]. En el marco de este nuevo paradigma, la misma noción de deseo adquiere otro significado. Relacionando el deseo a la estructura social macropolítica y desprendiéndolo de la interpretación que de él hace el psicoanálisis, Deleuze y Guattari definen el deseo como una fuerza productiva. El deseo crea, experimenta, produce, conecta elementos, cuerpos y objetos, es inmanente a la vida misma (Zoé). Tal como emerge en esta investigación, el deseo puede entenderse como “(...) una fuerza vital, que está ahí como una constante de la existencia humana y no humana. [Es decir] todo cuerpo desea, toda entidad desea seguir siendo” (Fragmento de la entrevista, marzo 2020).

El deseo es, por tanto, “inseparable de agenciamientos complejos ”[8, p. 219], que son vínculos provisionales de elementos, fragmentos, flujos, de distintos estados y sustancias: ideas, objetos -humanos, animados, inanimados- tienen la misma posición ontológica [6]. Así que, la noción de Cuerpo sin órganos (BwO) es definida como una máquina que desea (desiring machine),

direccionada a la desnaturalización (biológica y psicológica) del cuerpo humano. El cuerpo sin órganos no está en contra de los órganos, sino en contra de su organización unificada, jerárquica y estratificada, es decir del organismo. Por lo tanto, todos los elementos de un cuerpo (humano, inhumano, más-que-humano) adquieren el mismo status ontológico, el organismo está sustituido por flujos e intensidades, que entran en relación de manera rizomática, en un constante movimiento en transformación y devenir. Pensar en el cuerpo sin órganos significa pensar en lo que un cuerpo puede hacer, en cómo afecta y es afectado, en qué produce. Significa pensar en la relación con otros cuerpos, objetos y elementos: “The Bwo is “the field of immanence of desire, the plane of consistency specific to desire (with desire defined as a process of production)” [6, p. 170].

A partir de este paradigma teórico que sitúa los cuerpos más allá de su biología y de su significado socio-cultural, Elizabeth Grosz [6], con su noción de corpor(e)ality (corpor(e)idad), pone el acento en las relaciones, enredos (entanglements) y conexiones, más que en los individuos; se centra en la realidad (el mundo, la ontología, la vida misma, la materialidad), más que en el ser humano (subjetividad y sujeto)” [7, p. 63].

Reflexionando desde y con las artes, se podría ubicar este pensamiento en la prácticas artística del colectivo Mujeres Creando, en particular en su acción Ni las mujeres ni la tierra somos territorio de conquista (Imagen 1)¹.



Imagen 1. Ni la tierra, ni las mujeres son territorio de conquista, 2013, Mujeres Creando

¹ Imagen 1, extraída desde la página <https://a4000.blogspot.com/2013/02/ni-la-tierra-ni-las-mujeres-somos.html>.

Considerando esta imagen en su condición performativa y no como representación/interpretación, el cuerpo se hace visible en el espacio público, interrumpiendo el continuo blanco del territorio urbanizado. A través de estas intervenciones, cuerpo y territorio se revelan como un continuo invisibilizado y subordinado por el consenso hegemónico colonialista-patriarcal. La crudeza de la subordinación y la violencia sobre cuerpos-territorios es relatada por María Galindo [10]:

La descripción del incendio del bosque chiquitano [...] es la descripción de una violación colectiva y en manada perpetrada por los hijos de una oligarquía terrateniente contra la tierra. Las llagas de los animales calcinados son las mismas que las de una mujer brutalmente violada, los aullidos de espanto de los animales que mueren con la boca abierta de dolor se me confunden en la sien con los de las mujeres asesinadas por quienes necesitan matarlas para retenerlas y poseerlas como propiedad.

Cuando el cuerpo “toma conciencia de sí mismo y de su localización, adquiere una materialidad histórica, una tridimensionalidad, una plasticidad que complejiza el análisis ” [9, p. 16]. Las rebeldías y resistencias revelan la objetualización del cuerpo y los territorios como un acto político que es preciso evidenciar para transformar, como veremos a continuación.

4. ARTIVISMO, CORPOREIDADES Y PERFORMANCES

En su condición agencial y política, las acciones artísticas pueden ofrecer experiencias estéticas que no apuntan a la solución de la crisis o a mostrar el camino del “deber ser” para su abordaje, sino a “crear alteraciones que abren campos de posibilidad” [11, p. 84]. Se trata de ampliar la noción de estética “más allá de lo bello o lo sublime para poner el acento en lo dialógico, lo colectivo, lo diverso o lo efímero” [12, p. 88], buscando desafiar “pensamientos inerciales y estructuras de poder” [12, p. 85]. Así, la acción artística puede producir, inducir y mediar otros mundos posibles. Combinando las nociones de arte y activismo, el artivismo ha emergido en las últimas décadas como un campo de interpelación sociopolítica que involucra no sólo a artistas sino a practicantes y

expertos de variadas disciplinas, contribuyendo a dar más visibilidad a demandas ciudadanas y, simultáneamente, enriqueciendo la comunicación política tradicional e institucional [13].

Desde mediados del siglo XX, pero con más efervescencia a partir de los años '70 y los '80, diversos actores y colectivos artistas comenzaron a resignificar el cuerpo como soporte creativo y proyecto de identidad política [14], moviéndose entre la performance, la fotografía, los tatuajes, el collage, etc. En este contexto, Tu cuerpo es un campo de batalla (Imagen 2)², de la artista Barbara Kruger, pone en evidencia la posición que ocupan los cuerpos de las mujeres en relación a los discursos y poderes hegemónicos. Aquí, el cuerpo es entendido como un constructo cultural y social, y en particular, los cuerpos femeninos se transformaron en “enunciados sociales y políticos colectivos” [14, p. 254].



Imagen 2. Tu cuerpo es un campo de batalla, 1989, Barbara Kruger.

² Imagen 2, extraída desde la página <https://tribunafeminista.elplural.com/2016/11/tu-cuerpo-es-tuyo/>.

Siguiendo estas premisas, un grupo de mujeres migradas desde Latinoamérica a Barcelona han conformado la colectiva “Katari” como un espacio artístico y activista de resistencia feminista y antirracista, con fecha de inicio en el 12 de octubre 2018, en el marco de las movilizaciones anticoloniales que cada año convocan diversas colectividades latinoamericanas presentes en este territorio. Sus acciones (registradas en la cuenta de Instagram @colectivakatari) abarcan un amplio espectro de expresiones: creaciones musicales, danza-performance, círculos de palabra, autogestión para la recaudación de fondos, intervenciones callejeras, comparsa en manifestaciones, participación en encuentros, etc.

En Katari, es posible cruzar las fronteras entre el arte y la política gracias a su conformación como un espacio separatista y seguro (libre de riesgos y violencia machista), donde es posible poner en común las diversas experiencias, sentires y pensamientos que emergen de la intersección entre ser mujer y ser migrante. La creación colectiva -texto, música, danza- emerge, por tanto, del encuentro y la relación entre estas diversas corporeidades, sin reducir esta multiplicidad a un relato único ni a una propuesta “experta” a la que acoplarse.

Tal como argumenta Rosi Braidotti [17] refiriéndose a la colectividad desde la política cultural feminista, “para romper el sistema binario que divide entre el Uno, es decir, el mismo reconocible y los muchos y muchas anónimas, el feminismo ha implementado la potencia del cualquiera, el tras-uno -colectividad transversal compuesta por individualidades cualesquiera- [...] por ende, cada cuerpo, puede convertirse inesperadamente en lugar de resistencia ”. De este modo, la creación artístico-política se materializa por la intra-acción de todos los elementos del espacio de la colectiva.

La relación particular entre todos los actantes humanos y no-humanos (las activistas-artistas, el entorno, el deseo de hacer arte desde y con la resistencia, desde y con los cuerpos, el cuidado, la seguridad, el movimiento, el error) convoca un espacio que posibilita la emergencia de la pulsión creativa y la liberación del deseo. Tal como comenta Nacha, entrevistada en el 2020 para esta investigación,

Este espacio nos está permitiendo relacionarnos entre nosotras en un espacio muy de cuidado, un espacio donde escucharnos desde la

sensibilidad [...] Juntas moviéndonos hemos podido llevar a cabo cosas, [...] generar un espacio político, feminista, anticapitalista [desde] lo performático y el arte. [...] Muchas de las participantes aún cuando no han estudiado algo artístico, o incluso tal vez no habían hecho nada en relación con el cuerpo, se han sentido con la posibilidad de convocar el crear, el proponer cosas, el ponerse en la calle y hacer cosas y sentir que [están] haciendo algo importante. [...] Sentirse que estás ahí, pudiendo poner el cuerpo, sentirse bien haciéndolo [...] y no es lo más importante hacerlo perfecto.

Siguiendo estas líneas conceptuales, la performance activista-feminista implica entrar en ‘relación con’, habitar cuerpos que son ‘atravesados por’, generar un acontecimiento, un ritual, y experienciarlo desde y con el movimiento del cuerpo, desde el error, desde las emociones y desde los deseos. Lo artístico y lo político, lejos de elitismos y virtuosismos, se relacionan con la vivencia y la sensación de experienciar algo. Para Paz, ella también entrevistada en el 2020 para esta investigación, la performance activista puede

involucrar en un clima, más que en una contemplación del movimiento bello. Y eso me parece muy relevante de lo que puede aportar el arte en la política, como que sea un cuerpo movilizado y no un cuerpo-espectáculo.

Esta manera de habitar el cuerpo como un espacio de apertura y encuentro permite pensar a la noción de transcorporeidad (transcorporeality) planteado por Stacy Alaimo [15], cuya propuesta es pensar a través de los cuerpos, “thus it enables grasping the interdependencies that go beyond the dynamics of evolutionary transformations and alliances, and it provides the basis to look into transcorporeally fathomed power relations that could be obliterated if it were not for such an approach. [...] Transcorporeality proves that feminist new materialisms aim not only at intellectual comprehension of the world but also and at the same time at taking care of and responsibility for the world (7, pp. 63-64).” Pensar a través de los cuerpos supone ampliar la mirada hacia el acontecimiento situado que se está generando, en el que la experiencia del movimiento y de la performatividad “expande el sentido del pensar en el presente” [16].

De este modo, el cuerpo que emerge en la performance es un cuerpo transmutado, movilizado por el deseo encarnado, individual

y colectivo, de transformación social y política. Tal como argumenta Braidotti [5] “la política feminista expresa el deseo de transformación, elige como punto de partida las relaciones sociales encarnadas e interrelacionadas, afectivas y relacionales” Así lo señala Nacha:

Cuando estoy creando, por ejemplo, en colectivo, [...] estoy en un cuerpo que está presente, un cuerpo que está vivo, que desea, que se emociona, que se sensibiliza, que se excita, que tiene emociones, que tiene miedo, que recuerda. Entonces para mí, en esta dimensión del arte [escénica] en el que el cuerpo está tan comprometido es importante el lugar de la improvisación, del juego, de estar en el cuerpo, de estar vinculada a lo que te moviliza. [Y el] deseo de conectar con otros, [...] está como herramienta para la creación o un lugar de posibilidad para la creación.

IN-CONCLUSIONES, APERTURAS Y REFLEXIONES

El texto aquí propuesto se plantea como una apertura para seguir pensando con, desde y a través del cuerpo. Ahí, la semiótica, en su proceso de significación del cuerpo y producción de sentido, pone el foco en la experiencia performática emergente desde y con las corporeidades, la colectividad y los elementos orgánicos e inorgánicos. En la primera sección se ha querido desafiar las nociones dicotómicas, heredadas del pensamiento cartesiano. Asimismo, se ha propuesto la imagen de la banda de mobius como metáfora de la intersección de las dos partes mente/cuerpo, yo/otro, etc. En la segunda parte se ha hecho hincapié en las capacidades y potencialidades de los cuerpos, puestas en acto desde el deseo, en tanto que fuerza productora que posibilita cambios y devenires. En la cuarta, se ha dado cuenta de los hallazgos de la investigación, a partir de las experiencias performativas de Katari, de su experiencia de habitar y poner el cuerpo para la creación y la resistencia.

Por cierto, las reflexiones, derivas y trayectorias de esta investigación no se corresponden con la estructura convencional de la hipótesis, la comprobación y el hallazgo; antes bien, se trata de fenómenos tan emergentes como los investigados, donde los “datos” conforman una malla compleja de movimientos. En relación con esto, proponemos la imagen de la cartografía de la investigación (Imagen

4) que nos ha guiado tanto en la recogida como en el “análisis” de los “datos”, es decir en el proceso de diálogo con las voces de las personas entrevistadas. La cartografía visualiza el proceso investigativo y nos ofrece una mirada de la trama del sistema en toda su complejidad y enredo de elementos. Asimismo, nos brinda la posibilidad de entrelazar de manera rizomática, múltiple, heterogénea y disruptiva los movimientos y devenires de la investigación, donde la teoría, la metodología, los “datos” y las materialidades se enredan y expanden en un mismo plano.



Imagen 4. Cartografía del proceso investigativo, 2020, Ida Barbati.

Al igual que el grafiti de la imagen 1, esta cartografía no representa sino que encarna las inter e intra-acciones emergentes en la relación entre la investigadora y las investigadas, alejándonos del posicionamiento ontológico del cuerpo como un espacio fijo, rígido y objetualizado; y de la investigación como un camino que debe ser depurado para su presentación final. La trama como sistema, enredo de pensamiento y deseo encarnados, permite tensionar las cuestiones de género, racialización y objetualización de cuerpos y territorios

considerando los afectos que se producen ‘con’ y ‘a través de’ nuestros cuerpos, en tanto lugar político, preguntándonos por ejemplo ¿cómo es posible descolonizar el cuerpo? ¿Qué otras corporeidades emergen y es posible observar en las prácticas artistas? ¿cómo investigar el deseo encarnado en las transformaciones sociales? Con estas preguntas y aperturas, esperamos contribuir a futuras investigaciones en estas materias.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a Sara Carrasco Segovia, Nacha (Ignacia Verdugo Paiva) y Fernando Hernández-Hernández.

REFERENCIAS

- [1] Garcés, Marina. 2015. *Filosofía inacabada*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. p. 104.
- [2] Hernández-Hernández Fernando, Revelles Benavente Beatriz. La perspectiva post-cualitativa en la investigación educativa: genealogía, movimientos, posibilidades y tensiones. *Educatio Siglo XXI*. 2019; 37(2), p. 41.
- [3] De Souza Santos Boaventura. *El milenio huérfano: Ensayos para una nueva cultura política*. Madrid: Trotta; 2005.
- [4] Planella Jordi. Corpografías: dar la palabra al cuerpo. *Artnodes*. 2006; 6: 13-23.
- [5] Braidotti Rosi. *Por una política afirmativa. Itinerarios éticos*. Barcelona: Editorial Gedisa; 2018. p. 80.
- [6] Grosz Elizabeth. *Volatile bodies. Toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press; 1994.
- [7] Rogowska-Stangret Monika. *Corpor(e)al Cartographies of New Materialism. Meeting the Elsewhere Halfway*. *Minnesota review*. 2018; 88: 59-68. DOI: 10.1215/00265667-3787390.
- [8] Deleuze Gilles y Guattari Felix. *Mil Mesetas Capitalismo y esquizofrenia* [1ª ed. 1980]. Valencia: Pre-textos; 2004.
- [9] Marchese Giulia. *Del cuerpo en el territorio al cuerpo-territorio: Elementos para una genealogía feminista latinoamericana de la crítica a la violencia*. *EntreDiversidades*. 2019; 6 (2): 9-41.
- [10] Galindo María. *Incendiar el paraíso. Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista*. Viento Sur [Internet]. [Consultado 25 jul 2021]. 2019. Disponible en: <https://vientosur.info/ni-la-tierra-ni-las-mujeres-somos-territorio-de-conquista/>
- [11] Fuentes Marcela. *Activismos tecnopolíticos: constelaciones de performance*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editoras; 2019.
- [12] Sánchez Nuria. *Arte transicional para el Capitaloceno. Arte y políticas de sociedad*. 2019; 20: 81-96.
- [13] Gutiérrez-Rubí Antoni. *Artivismo. El poder de los lenguajes artísticos para la*

- comunicación política y el activismo. Barcelona: Editorial UOC; 2021.
- [14] Martínez Rossi Sandra. La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo. Madrid: Fondo de cultura económica; 2017.
- [15] Alaimo Stacy. *Body Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press; 2010.
- [16] Hernández-Hernández Fernando. Las artes y la redefinición de lo humano desde el Posthumanismo. 2017. Disponible en: Las artes y la redefinición de lo humano desde el Posthumanismo Fernando Hernández-Hernández Grupo de investigación Esbrina. p. 4.
- [17] Braidotti Rosi. Por una política afirmativa. Itinerarios éticos. Barcelona: Editorial Gedisa; 2018. p.92.
- [18] Garcés, Marina. 2015. Filosofía inacabada. Barcelona: Galaxia Gutenberg. p. 103.



**The influence of
the images,
figures and visual
art culture of
Cavafi's work:
Περιοιμένονταστου
ς Βαοβάρους**

AMPARO LATORRE ROMERO

My study aims to identify in Cavafi's poem, Περιμένοντας τους Βαρβάρους, the elements that allow us to move away from a theoretical art historical and critic view starting from figures, text and words closely connected with the abjection This poem is a fundamental example of the signs in Europe with a strong and determinate artistic position, poetical and political, which takes form-inform by means of that which I will call language and image from abjection in Cavafi's poem.

1. BUILDING THE ENEMY

In the first place, the title of the paper seems obvious to me, The identity of Europe through images, figures and visual art in Cavafi's poem: *Περιμένοντας τους Βαρβάρους* (*Waiting for the Barbarians*), since we are facing a European Union that awaits its imminent collapse.

And, by showing such a complete lack of solidarity to countries, especially the poorer ones and worse still, by creating the idea of the refugees as examples of barbarians.

As Umberto Eco suggests to us in his book *Costruire il nemico* [1] it is absolutely necessary to always have an enemy on hand whom we can blame for our weaknesses or faults and, if that enemy does not exist, then it will be necessary to create one.

Barbarian is a pejorative exonym that comes from the Greek (βάρβαρος) and its literal translation is "he who babbles".

The political parties are incapable of solving the problems and are choosing inactivity.

In the field of the humanities, the existence of a plurality of interpretations or over-interpretation following Umberto Eco's book *Interpretazione e sovrainterpretazione* [2] quoting the chapter by Jonathan Culler, "In difesa della sovrainterpretazione".

"Method that can consist, for example, in an arbitrary procedure which divides the text into sequences and by requesting a close examination, decipher its effects even when there seems to be no problem of interpretation. [2]" (Eco, 2004: 149).

Likewise, it is evident that Europe is living in an alienation context, Eco points this concept out in his book *Opera Aperta* [3]:

"This is why every time we try to describe an alienating situation at the same time that we think we have isolated it we discover that we ignore the means to get out of it, with which any solution does not achieve anything other than rethinking the problem, although perhaps at a different level. [3]" (Eco, 1967: 254).

It is an undeniable fact that affects researchers as well as academics. Depending on the objective each of them wants to accomplish, different concepts and connections are used. However, I would like to point out that it is the researcher who sets this objective. Therefore, in this study I have decided to focus the attention on what is despicable in Cavafi's poem, prophetic and timeless, which augured the submission of the near and the political

decomposition with a taste of lack of unity and humanity.

An exonym (Greek: ex 'out of' and 'name') is the name by which a community of speakers refers to a place that is outside the realm of influence of its own language.

Without further delay let us go on to see what relationship abjectness has with Cavafi's work, the first point in common being timelessness.

Pointing out Julia Kristeva [4]:

"The time of the abjection is double: time of forgetfulness and thunder, of the infinite veiled and the moment when revelation erupts. [4]" (Kristeva, 1980: 17).

2. WHY ARE IMPORTANT THE IMAGES AND SIGNS IN THE WORK OF CAVAFI'S?

As Charles Morris explains in his book *Signs, Language and Behaviour* [5]:

"In many respects, the preceding explanation of the sign is adequate; suggests at least one behavioral method of formulating what is commonly expressed about a sign "is instead of" or represents something different from it. [5]" (Morris, 1962: 15).

The signs in Cavafi's style consciously reject rhetoric but show serious and intelligent detachment which is solemn and ironic at the same time. And I argue that he may fit in the abjection category perfectly because he breaks the rules. His work was not published in Greek until 1935 (an edition containing the author's 154 canonical poems, that is, those he had personally decided to publish). The horror, the decadence, the solemnity, the contemplative distance, reaching their climax created an exalted symbolism that invites sublimation.

And of course, I want to show that Cavafi's poetry is timeless.

Therefore, in this study I have decided to focus my attention on what is despicable object in the Cavafy's poetry and its relationship with cartoon art and semiotics. My theories are mainly based upon Julia Kristeva and Michel Foucault's typologies.

It has been proven that human beings need abjection to develop and build their identity, even the monetary aspect. As Foucault points out in his book *Les mots et les choses, une archeology des sciences humaines* [6]:

“The theory of currency and prices occupies in the analysis of wealth the same position as the theory of character in natural history. As the latter brings together in one and the same function the possibility of giving a sign to things, to things, to make one thing represent by the other and the possibility of making a sign slide in relation to what is designated. [6]”. (Foucault, 1966: 201).

Both from a cultural and a philosophical point of view, it is abjection that allows us to commit transgressions and face our fears, our “monsters”.

We reach our darkest side through our imagination; only in this way can we confront our monsters, doubles, doppelgangers and look-alikes and get rid of them.

What is regarded as despicable and abject must be forced out to create a social identity.

Throughout Cavafi’s work, I have been able to establish the existence of a language of abjection linked to common, ordinary things which are eerie or uncanny.

Cartoons can offer a wide range of icons through abjection and its visual semiotics. They provide signs and symbols that will always be open to the spectator’s interpretation, as it is mutable and inapprehensible, with different meanings for each person.

Continuing with Foucault’s theories in his book, *Follia e discorso. Archivio Foucault 1. Interventi, colloqui, interviste. 1961-1970* [7].

“It is normal for the theory of the sign to be placed at the center of reflection on the idea, where the relationship from representation to object is questioned. [7]”. (Foucault, 1996: 209).

If we want to understand this concept, we must understand its mutability first. The semiotics of abjection contains and is formed by translanguistics, as well as language.

As Yves Bonnefoy explains in his book *Lieux et destins de l’image. La leçon inaugural au Collège de France in 1999* [8]. In the chapter entitled “The Cult of Images”:

“I will call image this impression of reality at last fully embodied which, paradoxically, comes to us from words removed from the incarnation. Images, worlds-images in the sense. [8, p. 28]”.

Continuing with his explanations for first time in history, we are coming back with nostalgia from art and poetry.

Continuing with the quotation of our author:

“Maybe we have perceived a fissure of human beings in the

world, but we run the risk of suffering its catastrophic consequences by forgetting the action that opposed it. And even if we continue to study how the signify of the signs lives and is destined, it seems to me that it is necessary to investigate how the impulse we are can yet be affirmed as an origin within the drift of words. [8, p. 24]”.

3. WHY ABJECTION?

As Kristeva explains in her book *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística* [9]:

“who says language says demarcation, meaning and communication. All human praxis are types of languages, since they have the function of demarcate, signify and communicate. [9]” (Kristeva, 1988: 12).

Language is the instrument of thought. What is more important: to think of a message or communicate it? Language is unclassifiable because it belongs to different domains: philosophical, historical, artistic, psychic, physical, etc. Therefore, we are faced with a completely abject element in terms of degree of transgression, and the non-existence of barriers is unclassifiable.

As Julia Kristeva points out:

“It disturbs an identity, a sense, an order. What does not respect the limits, the places, the rules. The complicity, the ambiguous, the mixed. The traitor, the liar, the criminal with a clear conscience, the shameless rapist, the murderer who pretends to save ... Every crime in that it signals the fragility of the law is abject, but the premeditated crime, the devious murder, the hypocritical revenge are even more so because they increase the exhibition of legal fragility. The one who rejects morality is not abject, one can have greatness in the amoral and even in a rebel crime that flaunts an irreverence towards the law. The abjection, on the other hand, is immoral, gloomy, shady, murky... [4]” (Kristeva, 1980: 6).

Abjection is a concept that is firmly established in our culture, a plausible effect that has cultural and social benefits. And all of this in spite of our being aware that it is an uncomfortable topic for the traditional spectator, who was and is at ease with some inheritance they do not want to confront because part of their psychic and social conformism derives from there.

With abjection, a marvelous universe opens up on which I cannot dwell too much because I have an analysis to perform. But it

must be clear that the object in art has a language of its own and a linguistic semantics with its own signs and signs and with its own visual semiotics.

In this case through the cartoons the artist finds the perfect way to denounce the situation.

4. ANALYSIS AND EXAMPLES

We can find an example in the verses of the poem
Περιμένοντας τους Βαρβάρους:

Waiting for the Barbarians (English)

*What are we waiting for, assembled in the forum?
The barbarians are due here today.
Why isn't anything happening in the senate?
Why do the senators sit there without legislating?
Because the barbarians are coming today.
What laws can the senators make now?
Once the barbarians are here, they'll do the legislating.
Why did our emperor get up so early,
and why is he sitting at the city's main gate
on his throne, in state, wearing the crown?
Because the barbarians are coming today
and the emperor is waiting to receive their leader.
He has even prepared a scroll to give him,
replete with titles, with imposing names.
Why have our two consuls and praetors come out today
wearing their embroidered, their scarlet togas?
Why have they put on bracelets with so many amethysts,
and rings sparkling with magnificent emeralds?
Why are they carrying elegant canes
beautifully worked in silver and gold?
Because the barbarians are coming today
and things like that dazzle the barbarians.
Why don't our distinguished orators come forward as usual
to make their speeches, say what they have to say?
Because the barbarians are coming today
and they're bored by rhetoric and public speaking.
Why this sudden restlessness, this confusion?*

*(How serious people's faces have become.)
Why are the streets and squares emptying so rapidly,
everyone going home so lost in thought?
Because night has fallen and the barbarians have not come.
And some who have just returned from the border say
there are no barbarians any longer.
And now, what's going to happen to us without barbarians?
They were, those people, a kind of solution.*

*What are we waiting for, assembled in the forum?
The barbarians are due here today.*

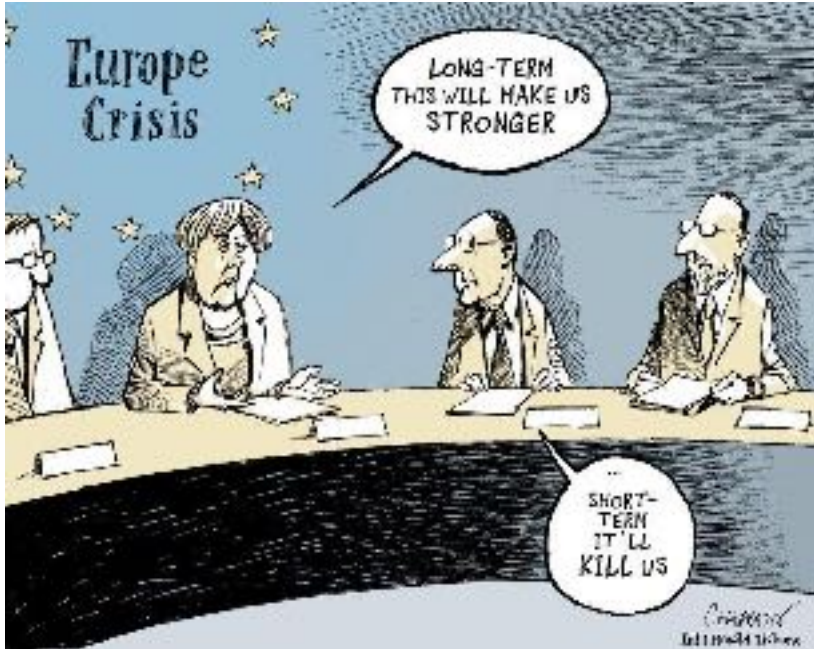


"On a une super-idée: et si on construisait l'Europe?"
Communauté Européenne
Figure 1. Plantu, 29th June 1985.

We can find an example in Plantu's cartoon. There is an image of the German Chancellor, Helmut Kohl (right) and the French President, François Mitterrand (on the left) discussing the problems of European Union and shows that the position of the richest countries towards the poorest is timeless and that the alliances are always the same. It is assumed that they want to fight the enemies -barbarians-, but they are sit without legislating.

Meanwhile, in rich Europe, derogatory public opinion continues to be directed against the countries of the south, the breeding ground for ultra-nationalist movements that make it increasingly difficult to build the European solidarity that we want, and to even continue believing in it.

Why do the senators sit there without legislating?



"Long-term this will make us stronger"

"Short-term it'll kill us"

Figure 2. Chapatte in *Der Spiegel*.

One more example in the cartoon made by the cartoon artist Chapatte. In this image we can easily identify Angela Merkel, establishing her criteria for the European Union, without listening to her colleagues. In the drawing, we can see that behind the German chancellor is written "Europe Crisis" surrounded with the stars of the European Union. Is a clear case of irony as the circle is regarded as the mother of all forms, literally, metaphorically, and mathematically speaking. It is the archetypal form from which other forms are extracted.

It is very sarcastic as well because in design it is ideal to use a circle when you want to represent the logo of non-profit groups, global organizations, government agencies and such.

The symbol of the stars can represent a person's dreams, wishes, and hopes. The star symbol can mean light, since they are an element that has its own light in nature. They symbolize truth, spirit and hope.

*What laws can the senators make now?
Once the barbarians are here, they'll do the legislating.*



Figure 3. Blower's cartoon, November 23, 2012, *The Telegraph*.

A further example in the cartoon by the artist Blower. This satirical visual image points out that after Brexit, the English people will make their own laws.

The depiction of the image shows clearly the distance of the British people, depicted by their representative handling the documents with his hand and complaining, while the others are discussing without seeing the situation. The image of Britain out of the EU is metaphorical: it is a symbol of Britain physically leaving the room or the protected space.

*Why did our emperor get up so early,
and why is he sitting at the city's main gate
on his throne, in state, wearing the crown?*



Figure 4. Carlos Latuff, 2010.

In this case the cartoonist, Latuff perfectly illustrates the situation. The German Chancellor, Angela Merkel, wearing the crown of the European Union and sitting on the throne of Europe during the economic Greek crisis of 2010 while Prime Minister Papandreu tightens the belt of a Greek man, a metaphor for the austerity measures. She asked them for greater efforts to face the crisis that affects the country. This image is especially harsh since Papandreu is shown at the feet of Merkel.

Why have our two consuls and praetors come out today



Figure 5. Ingram Pinn.

Other case is this cartoon made by Ingram Pinn that depicts Christine Lagarde and Mario Draghi as emperors “Presidents of the European Central Bank” and she is exhorting opportunity to reform the eurozone. Draghi with his famous phrase "I will do everything it takes to save the euro ... and believe me, it will be enough" is already history of the economy and of the European Union. Draghi has left the rules for his successor, Christine Lagarde. This image is quite expressive, they are arguing for investments in education, innovation and infrastructure meanwhile the north of Europe led by Merkel is asking to save money. Truly barbarians, because they cutting in the most important areas for an strong European Union.

*Why are the streets and squares emptying so rapidly,
everyone going home so lost in thought?*



Figure 6. *The Gap* by Halit Kurtuluş Aytoslu, part of our Drawing Citizenship call organized with The Cartoon Movement in 2014.

Another example is the cartoon of Aytoslu. It refers to the fact that in the Fundamental Rights of the European Union the terms “asylum” and “refugee” are defined quite clearly, but unfortunately that is not really accomplishing anything. Europe saw the refugee crisis as an invasion from which the union should protect itself. Now they are realizing that borders between countries can be useless since there is no evidence that they will prevent the entry of refugees or immigrants. The prevailing narrative according to which someone who comes from outside is a terrorist and comes to change our culture, lifestyle and to steal jobs, is absolutely wrong.

And some who have just returned from the border say there are no barbarians any longer.



“Go back!”

Figure 7. Chapatte, *International New York Times*.

This cartoon of Chapatte has focused attention on the current policy of rejection. The EU wants to define the reception of those who knock on the closed door, but immigration policy will also define whether there is citizenship beyond borders.

Refugees are scraping along in extremely complicated conditions on the ship. Then the European Union is requesting that they should go back, because they are realizing that without “refugees” and “workers” Europe, it will continue to be a warehouse of beings deprived of rights. The migration to Europe has been increasing exponentially, leading to an unprecedented humanitarian crisis in the last two years. It is well known that emigration could make up for a labor shortage and in part compensate for the aging population pyramid in the EU. The common position among the countries on this issue, highlights the lack of solidarity of some.

Why don't our distinguished orators come forward as usual
to make their speeches, say what they have to say?
Because the barbarians are coming today
Why this sudden restlessness, this confusion?
(How serious people's faces have become)
And some who have just returned from the border say
there are no barbarians any longer.
And now, what's going to happen to us without barbarians?
They were, those people, a kind of solution.



"Who are we going to blame for our problems now?"

Figure 8. First published in *The International New York Times*, June 23, 2016, by Chappatte.

This cartoon is the perfect example of a satirical drawing by the cartoonist artist Chappatte. The British people, depicted on an island with a banner saying "Free at last" to underline their leaving the European Union, are now asking who they can blame for their problems! After forty-seven years the United Kingdom begins its journey as a country no longer a part of the European Union. For many citizens this is an amazing moment of hope, a moment they thought would never come. There are many, of course, who have a feeling of anxiety and loss the sense of belonging.

It is a clear reference to the fact that they do not have a scapegoat anymore.

CONCLUSIONS

Since it was established as an autonomous discipline, semiotics has been debating about signs and languages' semiotic statuses. As a consequence, it has not stopped asking about the modes of meaning of the image.

Contrary to what we think, the recognition process of the images and signs through art and poetry allow us the possibility of understanding the reality through facing an unmanageable fear of the unknown. Due to the weight of an unsustainable memory that causes us anguish.

Through Cavafy's poetry we can recognize the sensibility of the timeless author. The way he expresses the historical facts is unusual, because he treats them as if they were contemporary events. He was a spectator, witness and victim of the poems.

We can clearly establish a comparison with the work of the cartoonists, because in their own subjective fashion they found their way of expressing the real situation of Europe.

As in the comic, the poet gives an ironic treatment of historical affairs and demonstrates the poem's skepticism towards civilization. As we understand that abjection is a concept which is firmly established in our culture, a plausible effect that has cultural and social benefits. And all of this in spite of our being aware that it is an uncomfortable topic for the traditional spectator, who was and is at ease with some inheritance they do not want to confront because part of their psychic and social conformism derives from there. In our opinion, the thesis that makes more sense for abjection is its regulating function—it enables us to get rid of what is not needed—and its main quality is transgression. In this investigation we want to claim that, unless we exercise our capacity of abjection and generate some transgression mechanisms, we are condemned to a panoptic society in culture, ideas and thought regulation.

Society and art must be the object of critical analysis and structural reforms, not of closed disciplines.

ACKNOWLEDGEMENTS

This chapter was done with the help of Grant Onassis Fellowship Program For International Scholars in Greece at Panteion University - La Sapienza.

REFERENCES

- [1] Eco U. *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*. Milano: Bompiani; 2011.
- [2] Eco U. *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Milano: Bompiani; 2004.
- [3] Eco U. *Opera aperta*. Milano: Bompiani; 1967.
- [4] Kristeva J. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Editions de Seuil; 1980.
- [5] Morris C. *Signos, lenguaje y conducta*. Buenos Aires: Editorial Losada; 1962.
- [6] Foucault M. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Paris: Éditions Gallimard; 1966.
- [7] Foucault M. *Follia e discorso. Archivio Foucault 1. Interventi, colloqui, interviste. 1961-1970*. Milano: Feltrinelli; 1996.
- [8] Bonnefoy Y. *Lugares y destinos de la imagen, un curso de poética en el Collège de France*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata; 2007.
- [9] Kristeva J. *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Madrid: Editorial Fundamentos; 1988.



Hacia el intersticio entre sensaciones y signos verbales en la danza butoh

LAURA MAILLO PALMA

¿Qué relaciones hay entre sentido, sensación y significación en la danza butoh? Se trata de un arte performativa contemporánea cuya indeterminación de significado, o cuya resistencia a ser significada en tanto que convertida en objeto de hermenéusis y explicada mediante palabras, depende, paradójicamente, de signos verbales que activan la imaginación, estimulando y modificando las sensaciones del/a performer. Estas sensaciones son el motor de movimiento de un cuerpo en transformación continua y, por tanto, de la génesis de la danza. El sentido, entendido como la coherencia de un conocimiento sensible, emerge en un espacio intersticial: entre instauración y disolución de signos (verbales y no verbales), entre materia y conceptos, entre imágenes y percepciones invisibles. ¿Podemos llamar a este intersticio (palabra que hace referencia, además, a la fascia, un tejido que recubre todas las células del cuerpo) «ma»? «Ma» es un término japonés que nombra un estado de conciencia liminal y expansivo, el espacio «de en medio» (*the space in between*).

*As a butoh-ka, I think in words, imagine in poetry,
sound, picture, shape, and color,
but finally dance beyond these
and into «the dream»¹
Sondra Fraleigh*

INTRODUCCIÓN

Comencemos con una pregunta: ¿en qué sentido podemos decir que una performance de danza butoh significa algo? Para responder a esta cuestión, hay que entender la relación que existe, de raíz, entre «sentido» y «sensación». La ejecución y observación de una danza produce sensaciones. La cohesión, de este conocimiento sensitivo percibido, conforma un sentido, pues, espontáneamente, dichas sensaciones, en cohesión, entran en relación con conceptos, ideas, imágenes y diferentes contenidos mentales significativos. Decimos que algo tiene sentido cuando descubrimos con qué puede conectarse. Entonces, el pensamiento encuentra una dirección. Esta dirección del pensamiento es el sentido. Mas, no olvidemos que se trata de un sentido arraigado a un conocimiento «sensual». No por ello podemos calificar de irracional. Se trata de un sentido que, indudablemente, pasa por el cuerpo o atraviesa nuestros cuerpos, y éstos no son entidades separadas de nuestra mente, razón e intelecto. La performance significa algo, entonces, en el sentido en que nos hace sentir y pensar, y no en el sentido en que hace referencia directa a un contenido significativo construido previamente por el artista y codificado en forma de signos (signos coreográficos susceptibles de ser traducidos a signos verbales) que representan, inequívoca y convencionalmente, un mensaje determinado.

Normalmente, solemos creer que la danza, repleta de movimientos corporales y acciones, es irreductible a la palabra, y que en ello radica la asignificancia de aquella. Pero, entonces, estamos reduciendo todo el espectro de significación al territorio del signo verbal, además de olvidar que las enunciaciones verbales también son actos y que los actos son potencialmente significativos [1, 2]. Tendemos, entonces, a considerar que lo corpóreo y lo lingüístico son totalmente opuestos e

¹ Como butoh-ka, pienso en palabras, imagino en poesía, sonido, imagen, forma y color, pero finalmente danzo más allá de ello, danzo en «el sueño» [Traducción propia].

irreconciliables. Es muy importante no caer en el t3pico de enfrentar palabra y cuerpo.

Tampoco tengo la intenci3n de afirmar una dicotom3a entre signo verbal y signo corporal, como si la materia y la idea materializada en un signo gr3fico fuesen antag3nicos. Una performance no puede reducirse a una palabra, pero las palabras son parte de la performance. En butoh, las palabras activan la imaginaci3n y generan sensaciones. El cuerpo del butoh-ka no es enemigo de la palabra ni del significante (el significante no es el enemigo, como pensaron Deleuze y Guattari [2]). Los signos verbales son un elemento importante en la g3nesis de la danza, mas, lo que signifique la danza no se reduce a tales signos verbales.

Existe una notaci3n coreogr3fica en butoh a la que llamamos butoh-fu. Tatsumi Hijikata desarroll3 este m3todo de creaci3n danc3stica basado en la palabra po3tica, a veces, surgida de la observaci3n de obras de arte pict3rico [4]. Este m3todo, utilizado para coreografiar y dar indicaciones a los bailarines, no consiste en un sistema de signos que correspondan, ortodoxamente, con movimientos fijos. Las palabras suscitan im3genes que pueden devenir abstractas y que se corporizan de modo diferente seg3n la propia imaginaci3n del bailar3n. Existe un gran margen de interpretaci3n, porque, adem3s, el propio significado de las poes3as escritas resulta ambiguo y abierto. Adem3s, no se trata de representar im3genes para que el espectador las reconozca, como si el performer fuese una especie de mimo. La palabra «flor» puede generar una danza, una transformaci3n corporal, pero los testigos presentes no tienen por qu3 reconocer ninguna flor representada, ni entender que el movimiento significa flor; no, este no es el objetivo.

Entonces, ¿qu3 significa la danza? Si una palabra sirve para coreografiar o iniciar y desarrollar una improvisaci3n, ¿no es esta palabra portadora de un significado que ha sido traducido a movimientos? ¿No se trata de traducir signos verbales a signos corporales? No, estos signos verbales ser3n desvirtuados en el acontecer de la danza, generar3n transformaciones, estados imprevistos, acontecer3n nuevas sensaciones, el tiempo y el espacio tornar3n en un mundo diferente y cambiante y nada de lo que ocurra podr3 ser significado bajo aquella palabra que impuls3 en alg3n momento la danza. As3 pues, aunque se utilicen palabras en la g3nesis de la pr3ctica del butoh, la danza resultante no es legible en un sentido ni en un significado 3nico que pueda ser reducido a una palabra (sin obviar que tampoco la palabra tiene un sentido ni significado 3nico,

aunque tienda a pensarse lo contrario). Por eso, esta indeterminación del significado de la performance (que no es meramente una representación) puede hacernos pensar que el butoh-ka tiene la intención de que su actuación resulte ininteligible, de que no entendamos lo que hace, de que se mueva «sin sentido», de que la danza butoh no signifique nada.

El significado en butoh es plural, es una multiplicidad. No hay un significado único. El significado será subjetivo (que no es lo mismo que afirmar que el significado será privado, pues todo ser singular es plural, es un «nosotros» [5]), pero nunca objetivo, ni absoluto, ni verdadero. La significación no tiene que descansar en la correspondencia lógica entre enunciación y realidad en términos veritativos. Los movimientos no son signos que representen «objetos de la realidad» de modo verosímil ni que hagan referencia directa a ninguna cosa, sino que son acciones reales y surreales que pueden ponerse en relación con todo tipo de objetos físicos y abstractos (cuestionando la propia oposición entre físico y abstracto, aunque sin eliminar las diferencias entre las particularidades de los objetos). No todos los participantes de la performance deben estar de acuerdo con respecto a cuál es el significado de la misma, aunque los múltiples significados que se le otorguen a la performance, lejos de originarse en el seno de múltiples lenguajes privados, nacen en relación a un tejido de signos compartidos por una comunidad social.

Realizadas ciertas aclaraciones introductorias, me dispongo a esbozar una hoja de ruta que recoja los puntos a tratar que nos encontraremos en las sucesivas páginas. Estos puntos nos llevarán hasta nuestro objetivo: dilucidar cuál pudiera ser la relación entre signos verbales y sensaciones en la danza butoh, y cómo podemos definir el espacio intersticial que permite tal conexión y que, además, es aquel espacio en el que emergen los sentido y las significaciones de la performance. Se trata de una meta que será alcanzada como resultado de un ejercicio filosófico, sin mayor pretensión que la de intentar hacer que el problema derivado del enfrentamiento entre palabra y cuerpo, así como de la idea de la asignificancia de un arte experimental y experiencial como el butoh, se disuelva, permitiendo que nos abramos al umbral de sentido hacia el que apunta esta danza.

Primero, me dispondré a definir qué es el butoh, para aquellos que no conozcan este arte. En segundo lugar, explicaré cuál es el papel que tiene la palabra en la danza butoh, atendiendo a las técnicas de entrenamiento y creación de Tatsumi Hijikata. Descubriremos que, en butoh, no hay cabida para la dicotomía entre palabra y cuerpo. Ello

nos aproximará al intersticio en el que se sitúa esta danza: un espacio abierto a la emergencia de sentidos y significaciones, que será definido a partir del término japonés «ma» y del concepto de «fascia». Finalmente, recapitularé todo lo expuesto en unas conclusiones finales, y plantearé alguna idea para iniciar futuras investigaciones.

En primer lugar, y antes de pasar al epígrafe segundo, urge responder a una pregunta: ¿qué es el butoh? Una de las definiciones que podemos plantear sería la siguiente: «butoh es un arte de la transformación». Se trata de una danza que consiste en la vivencia de una metamorfosis, es decir, de un proceso de continuo cambio de estado y de forma. Tal proceso es inacabable, nunca se da por culminado. Así lo entendió uno de los artistas a los que se atribuye el descubrimiento de este arte: Hijikata [6]. Según Rhizome Lee, el cuerpo —en butoh— es un cuerpo en transformación, que conduce al abandono de la condición humana, resuena con los espíritus de la muerte, la locura y la enfermedad, y nos traslada a dimensiones ajenas al mundo humano [7].

Otra respuesta a la pregunta «¿qué es el butoh?» pudiera ser la de Juju Alishina, quien desarrolla, actualmente, su propio método de entrenamiento y creación en París. La artista advierte que es muy complicado definir el butoh, porque es un arte experimental y carece de reglas escénicas. Así pues, opta por decir, sencillamente, que el butoh es «un arte vanguardista creado en Japón en 1959» [8]. Tal es la fecha en la que Hijikata colaboró junto a Kazuo Ohno y a su hijo, Yoshito Ohno, en la performance titulada, igual que una novela de Mishima, *Kinjiki* (Colores prohibidos). Kazuo Ohno y Hijikata se habían conocido en 1952 durante los cursos de danza moderna de Mitsuko Ando, quien dirigió la primera pieza —de estilo expresionista— en la que Ohno y Hijikata bailaron juntos, en 1954 [9]. Cinco años después, *Kinjiki* supuso un escándalo que, históricamente, marcaría el inicio de esta nueva e irreverente arte que, muy pronto, comenzaría a llamarse butoh, después de una serie de anti-danzas que desarrolló Hijikata: las *ankoku buyō* [10]. Esta danza contemporánea —aunque muy diferente de ciertas corrientes de danza surgidas en la misma época, véase el *Judson Dance Theater*—, se había nutrido de la danza expresionista alemana, de la danza moderna y de la literatura francesa contemporánea (Mary Wigman, Martha Graham, Antonin Artaud, Jean Genet, Sade...) [11]. Escribe Sondra Fraleigh que el butoh es «una forma de danza-teatro transformadora que tiende puentes entre diferencias culturales» [12].

1. EL PAPEL DE LA PALABRA EN LA DANZA BUTOH

Los signos verbales, en la danza butoh, cumplen, fundamentalmente, el papel de activar la imaginación, estimulando y modificando las sensaciones, tanto del/la performer como de quienes participen en el acontecimiento artístico, incluso cuando sea en calidad de testigos. Las sensaciones, físicas, psíquicas y emocionales, son el motor de movimiento que genera cambios de estado y transformaciones carnales, espaciales y temporales. Esta experiencia integral, sensitiva e imaginativa, es condición necesaria de la propia danza.

Según Kurihara Nanako, las palabras son esenciales para Hijikata. Él fue un ávido lector, acostumbrado a debatir y a escribir. La escritura fue muy importante como parte de sus procesos de creación dancística:

Hijikata trained his dancers and choreographed works using words. Ultimately his dance was notated by words called butoh-fu (butoh notation). A tremendous number of words surround his dance. But Hijikata's words are not easy. Often his writings are strange, equivocal, and incomprehensible even for Japanese or for people close to Hijikata. His sentences are sometimes incorrect according to Japanese grammar. He freely coined his own terms, such as ma-gusare (rotting space) and nadare-ame (dribbling candy). His writings often are like surrealist poems [13]².

La equívocidad o incomprensión de los escritos de Hijikata, de esta notación heterodoxa y poco sistemática que es denominada butoh-fu, posibilita que las palabras inspiren sin encorsetar. El gran margen de libertad interpretativa, convierte a la palabra en un elemento importante, mas no en el elemento protagonista, y gracias a esto, es posible que emerjan sensaciones espontáneas, no

2 Hijikata entrenó a sus bailarines y coreografió sus trabajos usando palabras. Finalmente, su danza se anotó con palabras llamadas butoh-fu (notación butoh). Una tremenda cantidad de palabras rodean su danza. Pero las palabras de Hijikata no son fáciles. A menudo, sus escritos son extraños, equívocos e incomprensibles incluso para los japoneses o para las personas cercanas a Hijikata. A veces, sus oraciones son incorrectas según la gramática japonesa. Él acuñó libremente sus propios términos, como ma-gusare (espacio podrido) y nadare-ame (caramelo goteando). Sus escritos a menudo son poemas surrealistas. [Traducción propia].

premeditadas. Las palabras que escribe Hijikata, dice Nanako, son como dedos entre los que se cuele la arena. Es en ese espacio «entre los dedos» en el que se danza.

¿Cómo se relacionan las palabras y las sensaciones? ¿Cómo interactúan entre ellas? La palabra activa la imaginación y genera, así, nuevas sensaciones o transforma las sensaciones presentes. Para comprenderlo, veamos un ejemplo. Bruce Baird, investigador especialista en lengua, arte y cultura japonesas, es conocedor de la historia de los inicios del butoh y, por tanto, de los métodos y experimentos de Hijikata. Del artista se conservan diferentes instrucciones verbales que fue desarrollando y anotando. Pueden recordarnos a las tareas (tasks) que utilizaban los pioneros del performance art o del happening de segunda mitad del siglo XX, como Allan Kaprow, porque indican acciones a realizar. Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones, se trata de acciones imposibles (desde la perspectiva de una racionalidad escéptica); se trata de propuestas poéticas y oníricas. Baird recoge algunas de estas instrucciones para danzar. Una de ellas se titula Niña Rosa (Rose Girl): «rose blossoming in mouth; dandelions in ears, valerian on soles of feet; wings on hips; right hand has a bottle with deadly poison»³ [14]. ¿Cómo se danza el florecimiento de una rosa en la boca? ¿Y de unas alas en las caderas? No hay una sola forma. Todas estas palabras tienen la función de producir imágenes y sensaciones, simultáneamente, que van a provocar movimientos que, a su vez, nos harán descubrir otras imágenes y otras sensaciones alojadas en el cuerpo, en los huesos, en el sistema nervioso, en la memoria...

Waguri Yukio, quien aprendió butoh directamente de Hijikata desde 1972 hasta la muerte de éste en 1986, ha conservado y difundido el método butoh-fu. Leamos un texto en el que Waguri explica en qué consiste este método:

Butoh-fu is a form of notation of Butoh choreography with words. [...] Many pre-existing dance notation systems in the West have been expressed with abstract symbols, and in Japan there was also an age where dance movements were expressed with sketches of human figures like Hokusai Manga. In modern times there is also more analytical and precise method of notation that use computers.

3 [...] rosa floreciendo en la boca; dientes de león en las orejas, valeriana en las plantas de los pies; alas en las caderas; la mano derecha tiene una botella con veneno mortal. [Traducción propia].

Butoh-fu is one method that uses words to make an imaginative Butoh space and manages and shares time and space, physicalizing imagery through words. Words are compulsory in order to understand one another, but there are also cases where the differences of interpretation or sensitivity to words, variations in the arising of an image, or emotional elements included in words make it difficult to hold the same image as another does. It is not even easy to translate Japanese into foreign languages. This is all the more the case when it comes to the language of Butoh. You could say that Butoh notation is the work of chasing after the image of an unclear entity using particular words⁴ [15].

La notación de Hijikata puede entenderse, entonces, como un método en el que se emplean palabras para «crear un espacio butoh imaginativo», donde se persigue una imagen que no está clara y que admite variaciones infinitas. Por supuesto, en este proceso, se hace partícipe a la totalidad del cuerpo. Las palabras son materia prima para la danza, tanto como las sensaciones con las que interactúa, mediante la imaginación. Y las sensaciones, en este espacio imaginativo, hacen emanar nuevas palabras, nuevas imágenes, nuevos sueños.

Para Fraleigh, butoh-fu, más que ser un sistema de notación o un método coreográfico, es un conjunto de collages en el que se fusionan fragmentos escritos y reproducciones de obras pictóricas que, posteriormente, ayudan a crear las performances. Butoh-fu, desde esta perspectiva, no es un sistema de signos con el que se escriba una pieza de danza, es decir, con el que se coreografía, sino un cuaderno de recortes que se utiliza como apoyo para la creación.

4 Butoh-fu es una forma de notación coreográfica de butoh con palabras. [...] Muchos sistemas de notación de danza preexistentes en Occidente se han expresado con símbolos abstractos, y en Japón también hubo una época en la que los movimientos de danza se expresaban con bocetos de figuras humanas como Hokusai Manga. En los tiempos modernos también existe un método de notación más analítico y preciso utilizando computadoras. Butoh-fu es un método que emplea palabras para crear un espacio Butoh imaginativo y que administra y comparte el tiempo y el espacio, materializando las imágenes a través de las palabras. Las palabras son obligatorias para entenderse, pero también hay casos en los que las diferencias de interpretación o sensibilidad a las palabras, las variaciones en el surgimiento de una imagen o los elementos emocionales incluidos en las palabras hacen que sea difícil sostener la misma imagen que otra persona. Ni siquiera es fácil traducir el japonés a idiomas extranjeros. Aún más, cuando se trata del lenguaje del Butoh. Se podría decir que la notación Butoh es el trabajo de perseguir la imagen de una entidad poco clara usando palabras particulares. [Traducción propia].

El collage no es algo característico en la danza postmoderna que se desarrollaba durante las décadas de los años 60 y 70 en otros lugares del mundo, pero sí es una práctica artística que identifica al butoh desde sus orígenes con Hijikata, según Fraleigh [16]. «Fu» significa «crónica», así que podemos pensar que «butoh-fu» hace referencia al registro de movimientos y esquemas imaginativos del butoh mediante palabras e imágenes. Es la crónica del viaje emprendido al danzar o el mapa que señala direcciones posibles para explorar.

Cuerpo y palabra no son excluyentes entre sí. Una performance de butoh está saturada de signos (verbales y no verbales) y cualquier gesto puede devenir significativo. El cuerpo no destruye a la palabra con sus movimientos espontáneos, sino que las palabras, la mayoría de las veces silenciosas, siguen naciendo en el espacio imaginativo en el que el cuerpo danza. En los cursos que, desde hace diez años imparte el butoh-ka Jonathan Martineau (con base en Madrid), las improvisaciones dancísticas son guiadas mediante palabras. En los juegos que se proponen, Martineau bombardea a los participantes con palabras mientras danzan. Se realizan ejercicios en parejas en los que se estimula al/a compañero/a con palabras nada meditadas, automáticas y sin pretensión de originalidad. En estos cursos, nos inducimos a un sueño compartido en el que la palabra y el cuerpo están hechos de una misma materia no homogénea [17].

Los múltiples sentidos y significados que descubrimos en una danza emergen en un espacio intersticial en el que las dicotomías conceptuales quedan invalidadas. Danzando en el intersticio, no hay cabida para ninguna guerra entre la palabra y el cuerpo, tampoco entre la materia y la idea, o entre el mundo terrestre («la realidad») y el mundo subterráneo («lo surreal, lo onírico»).

2. MA: EL INTERSTICIO

En *Ser singular plural* (*Être singulier pluriel*), escribió Jean-Luc Nancy: «Todo pasa entonces entre nosotros» [18]. También las danzas acontecen entre nosotros, en un lugar intermedio, liminal, en una zona de paso. Propongo que el umbral de sentido del butoh, allí donde emerge la significación, se sitúa en esta zona fronteriza a la que hacemos referencia con la palabra «entre». Por esto mismo, intentar definir qué es butoh conduce a un territorio de ambigüedad y vaguedad cuya virtud está en la afirmación de una multiplicidad enriquecedora.

En una conferencia impartida por Yukio Waguri en 2017 en Ciudad de México, éste hace alusión a la búsqueda de Hijikata de algo que nace en mitad del movimiento, entre el movimiento [19]. Existe un concepto japonés que puede ayudarnos a entender esto. Ma es el espacio intermedio: un intersticio. No tenemos un término equivalente en Occidente. En español, puede ser útil traducir ma por «intersticio», pero hay que tener en cuenta que ma no es solo un concepto espacial, sino que, además, hace referencia a una temporalidad y a un estado mental expansivo, según Fraleigh. Ello conecta con uno de los conceptos centrales del budismo Zen: la vacuidad (sûnyatâ) [20]. Y es que la danza butoh es cercana a la meditación en el vacío: «As in meditation, butoh offers a slow contemplative space within consciousness, somatically transforming: one pace, one synapse, and one cell at a time. This space of passage is known as ma»⁵ [21].

Como en la meditación, el practicante de butoh entra en un espacio o estado de paso. La búsqueda no está centrada en el movimiento en sí, sino en un espacio que está en mitad del movimiento, entre las tensiones y distensiones musculares, entre una imagen y otra, entre palabras y gestos, silencios y sonidos, entre códigos culturales y símbolos universales... El sentido de esta danza está en atravesar los intersticios, en los que la conciencia y el cuerpo se expanden más allá de sus límites. Puesto que estos intersticios donde danzan los butoh-ka son zonas de paso, los significados que atribuyamos a las danzas, serán transitorios y siempre revelarán algún tipo de tensión entre diferentes respuestas o direcciones.

Intersticio es una palabra que, así mismo, nombra a un órgano usualmente denominado «fascia» o «tejido conectivo». La fascia es una red que ocupa los espacios entre las fibras musculares, los huesos, los vasos sanguíneos, las vísceras, los nervios, etc., tanto interna como externamente. Es un material que no solo recubre las estructuras del cuerpo, sino que las conecta entre sí [22]. El sentido múltiple de la danza butoh germina en la fascia: entre todos los huecos que separan y conectan todas las partes del cuerpo. Ma es el tejido conectivo global («global connective tissue» [23]) que separa todas las cosas y las conecta entre sí, sin eliminar las particularidades y sin fijar ninguna identidad, ni ninguna significación.

5 Como en la meditación, el butoh ofrece un espacio contemplativo de lentitud dentro de la conciencia, que transforma somáticamente: un ritmo, una sinapsis y una célula al mismo tiempo. Este espacio de paso se conoce como ma. [Traducción propia].

CONCLUSIONES

El objetivo de esta investigación era pensar acerca de la relación entre las palabras y las sensaciones en la génesis de la danza butoh y contestar a la pregunta «¿en qué sentido esta danza pudiera significar algo?». Primero, a modo de introducción se han expuesto las siguientes premisas: el «sentido» será entendido como algo que remite a un conocimiento sensitivo; tal sentido y significado en butoh será siempre múltiple, nunca unívoco; butoh es el arte performativa de la transformación continua; butoh no es asignificante o sin sentido; y la palabra y el cuerpo no son antagónicos. A continuación, he indagado sobre el papel de la palabra en la danza butoh, concretamente reflexionando sobre el proceso creativo de Hijikata y la notación butoh-fu. Observar que las palabras y las sensaciones corporales se estimulan entre sí, constituyendo la materia prima de la danza, me ha llevado a pensar que el sentido y el significado en butoh emergen del espacio intersticial en el que la imaginación pone en relación todos los elementos que intervienen en escena, incluyendo palabra y cuerpo o signos y acciones. Finalmente, los conceptos de «*ma*» y «*fascia*» han funcionado como claves con las que comprender dónde se situó Hijikata y qué lugares, tiempos y estados exploramos quienes continuamos interesados en su búsqueda: siempre un intersticio.

En futuras investigaciones me propongo investigar sobre la facultad de la imaginación, estudiando textos clásicos de la teoría estética occidental así como fuentes clásicas de la literatura filosófica japonesa y monografías sobre butoh para comprender en profundidad la función de lo imaginativo en este arte. Otra línea de investigación posible es ahondar en el concepto del intersticio y meditar más a fondo sobre la legitimidad del uso metafórico del concepto científico-anatómico de fascia en correspondencia con el concepto filosófico de un pensamiento intersticial y del concepto japonés *ma*. Una tercera posibilidad consiste en investigar qué validez tiene mi planteamiento desde la perspectiva de las teorías semióticas más actuales que tratan sobre artes performativas y corporales.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la International Association of Semiotic Studies la oportunidad de poder comunicar y difundir parte de mi

investigación, a todos/as los/as profesores/as que han contribuido y guiado mi formación filosófica en la Universidad de Málaga, a los/las alumnos/as con quienes he tenido la oportunidad de empezar una nueva etapa de mi vida como docente que me ha nutrido enormemente, y gracias a Jonathan Martineau por empujarme a nacer en cada danza.

REFERENCIAS

- [1] Austin, J. L. *How to do things with words*. London: Oxford University Press; 1962.
- [2] Wittgenstein, L. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Editorial Crítica; 2008.
- [3] Deleuze, G., Guattari, F. *Kafka: pour une littérature mineur*. Paris: Les Éditions de Minuit; 2003: 7.
- [4] Waguri, Y. *Cómo entender la notación butoh-fu de Tatsumi Hijikata*. En: *Festival Cuerpos en Revuelta*, Instituto Nacional de Bellas Artes; 8 agosto 2017; CDMX, México. Disponible en: <https://vimeo.com/229074648>
- [5] Nancy, J. *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros; 2006.
- [6] Nanako, K. *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh*. *The Drama Review*; 2000; 44; 1: 25.
- [7] Lee, R. *The Butoh Revolution*. Independently published; 2019: 12.
- [8] Alishina, J. *Butoh Dance Training. Secrets of Japanese Dance through the Alishina Method*. London: Singing Dragon; 2015: 12.
- [9] Fraleigh, S. *Butoh. Metamorphic dance and global alchemy*. University of Illinois Press; 2010: 2-6.
- [10] Waguri, Y. *Cómo entender la notación butoh-fu de Tatsumi Hijikata*. En: *Festival Cuerpos en Revuelta*, Instituto Nacional de Bellas Artes; 8 agosto 2017; CDMX, México. Disponible en: <https://vimeo.com/229074648>
- [11] Nanako, K. *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh*. *The Drama Review*; 2000; 44; 1: 18.
- [12] Fraleigh, S. *Butoh. Metamorphic dance and global alchemy*. University of Illinois Press; 2010: 2.
- [13] Nanako, K. *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh*. *The Drama Review*; 2000; 44; 1: 14-15.
- [14] Baird, B. *Hijikata Tatsumi and Butoh. Dancing in a Pool of Gray Grits*. Basingstoke: Palgrave Macmillan; 2012: 163.
- [15] *Butoh Kaden*. Yukio Waguri. *Consideration of butoh-fu*. [Internet]. Disponible en: <https://butoh-kaden.com/en/consideration/>
- [16] Fraleigh, S. *Butoh. Metamorphic dance and global alchemy*. University of Illinois Press; 2010: 27.
- [17] *Butosofía. Ars nacendi*. Web del proyecto de Jonathan Martineau. [Internet]. Disponible en: <https://butosofia.com/>
- [18] Nancy, J. *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros; 2006: 21.
- [19] Waguri, Y. *Cómo entender la notación butoh-fu de Tatsumi Hijikata*. En: *Festival Cuerpos en Revuelta*, Instituto Nacional de Bellas Artes; 8 agosto 2017; CDMX, México. Disponible en: <https://vimeo.com/229074648>
- [20] Han, B. *Filosofía del budismo zen*. Barcelona: Herder Editorial; 2020: 58.

- [21] Fraleigh, S. Butoh. Metamorphic dance and global alchemy. University of Illinois Press; 2010: 6 y 16.
- [22] Pilat, A. Terapias miofasciales: Inducción miofascial. Aspectos teóricos y aplicaciones clínicas. Madrid: McGraw Hill Interamericana; 2003: 17 y 40.
- [23] Fraleigh, S. Butoh. Metamorphic dance and global alchemy. University of Illinois Press; 2010: 6.

**El análisis del
discurso
multimodal
aplicado a los
procesos de
elaboración de
imágenes
postfotográficas
para la revista El
Signo Invisible**

JHONATHAN GOMEZ ZANDOVAL

La saturación de imágenes actual es tal, que supera la propia capacidad de asimilación de los sujetos. Esta información nutre un sustrato digital que se transforma en una fuente para la creatividad, generando alternancias en los significados de las imágenes. Es principalmente desde este sustrato de donde las imágenes resignificadas retornan al sujeto que las observa, completando un ciclo que parece inagotable. Teniendo en cuenta este escenario, el presente trabajo analiza el proceso creativo multimodal basado en los conceptos de la postfotografía utilizados en la elaboración de las imágenes para el portal El Signo InVisible; dinámicas que giran en torno a reinterpretaciones y resignificaciones. A partir del modelo propuesto por la postfotografía, desde una mirada panóptica al escenario gráfico contemporáneo, tomando como referencia la postfotografía y el análisis crítico multimodal formulado por Gunther Kress y Van Leeuwen, se proponen cuatro fases analíticas de desarrollo: discurso, diseño, producción y distribución. El trabajo describe y desenreda los procesos de construcción de estas imágenes. Finalmente, se expone una aproximación teórico-práctica acerca de cómo a partir de distintos modos/metodologías de análisis, se generan alternancias en los significados de las imágenes, apelando además a la resemiotización y a la metasemiótica como herramientas para su decodificación.

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo presenta un mapa metasemiótico [1] de los procesos de análisis multimodales aplicados a los artículos de la revista digital El Signo InVisible (ESI), en el que se describe un proceso que decodifica el texto en imágenes, de modo que las palabras puedan ser reinterpretadas como un componente de una compleja narrativa visual. Tal proceso pudo ser llevado a cabo principalmente con el uso de internet y a su amplia provisión de información. Las imágenes, producidas a través de un proceso descrito en los siguientes apartados y manipuladas a través de Photoshop, fueron utilizadas para acompañar los textos del portal. Durante este proceso creativo y de ensamblaje se fueron generando reflexiones acerca de la relación entre arte y tecnología. Ya Paul Valery en su texto *Pièces sur art* predecía lo siguiente hablando de los aspectos técnicos y de reproductibilidad en las artes: “Cabe suponer que tamañas novedades transformarán toda la técnica de las artes, y así, modificarán la inventiva y, quizá, acabarán cambiando el concepto mismo de arte”. [2]

1. ANÁLISIS DEL DISCURSO BASADO EN EL MODELO FORMULADO POR GUNTHER KRESS Y VAN LEEUWEN

1.1. DISCURSO

Cabe mencionar que el actual imperio de las imágenes comenzó hace varios siglos con la pintura y el grabado y se ha desarrollado sin parar hasta la era digital. Parte del aumento exponencial de las imágenes en las últimas dos décadas ha sido posible gracias a Internet y a las subsecuentes mejoras tecnológicas que han hecho posible su crecimiento. Además, como consecuencia de las dinámicas tecno capitalistas hemos pasado en un breve tiempo, desde la saturación de imágenes estáticas, a las de imágenes en movimiento, que además captan con mejor eficacia la atención de los sujetos. Es un momento donde el entorno digital hace que la imagen estática pierda vigencia rápidamente y sea sustituida por el video. De ahí que los análisis semióticos [3] y meta semióticos son llamados a adaptarse de manera cada vez más veloz a los discursos

visuales. Este reto lo destaca O'Halloran "el principal desafío del análisis del discurso multimodal es resolver los detalles y la complejidad que requiere anotar, analizar, investigar y recuperar los patrones semánticos multimodales"[4]. Tanto que de ahí las herramientas digitales se erijan como aliados tecnológicos con la suficiente velocidad y eficiencia para resolver este nuevo paradigma, planteado por la velocidad de lo digital.

Observamos como en el entorno contemporáneo la capacidad de análisis semántico y de interpretación del discurso visual, se debe actualizar constantemente. Son tiempos donde la alternancia de significados ocurre cada vez más rápido, y, en consecuencia, estos análisis tendrán tarde o temprano que ser totalmente adaptados o relegados a herramientas digitales. Es gracias al avance tecnológico, a los nuevos soportes digitales y por supuesto a la red que se han desarrollado dentro de la semiótica nuevas herramientas de análisis y recopilación de datos, los cuales hayan en el análisis del discurso multimodal en tanto "enfoque interdisciplinario que entiende que la comunicación y la representación son más que lenguaje" [5], una mejora sustancial en la capacidad de análisis; en la accesibilidad a los distintos modos de expresión con los que se trabaja. Convirtiéndola en una herramienta que guarda una estrecha relación con la decodificación del fenómeno de la digitalización de la sociedad y la información. Esta digitalización, no está exenta de errores que producen sus propios resultados interpretados como corrupciones en los archivos digitales o fallos de sistema. Estos errores denominados Glitch ya forman parte del aparato conceptual y los recursos estéticos en el ámbito de las artes contemporáneas, teniendo una mayor presencia en las artes digitales.

El Glitch es una expresión del error digital, cuyo valor estético, conceptual e incluso político es utilizado por muchos artistas visuales contemporáneos como Rosa Menkman [6], Michael Betancourt [7] y artistas sonoros como Aphex Twin [8] o el grupo Death Grips [9], por citar algunos ejemplos. La artista e investigadora Claire Burke hace una comparación entre el Glitch y el punctum de Barthes exponiendo lo siguiente: "La idea del punctum se puede aplicar dentro de la cultura contemporánea. Lo que Barthes intenta descubrir en la fotografía, se puede examinar en lo que respecta al arte Glitch. [10]" Y eso que se puede examinar, en palabras de Hito Steyer, son "las heridas de las imágenes, sus fallas técnicas, las huellas de sus copiosos y transferencias [11]", tales elementos son los que relevan el punctum de Barthes [12] en el arte

digital, elementos y características que empiezan a moverse hacia entornos reales. Entonces, a partir de este ejemplo ya no es solo el plano real el que aporta elementos al plano digital, sino que, en sentido inverso es el plano digital el que aporta elementos al plano real. Como ejemplos de ello son un fallo en la cadena de impresión controlada por procesos digitales, generando imágenes desplazadas o el salto repetido de una canción mp3, consecuencia de la corrupción de los datos o del daño material al soporte que los alberga. Siguiendo esta línea el Glitch digital, aplicado a las artes se encuentra presente dentro de la postfotografía, en tanto que tendencia y disciplina multimodal en la que se hallan las imágenes elaboradas para ESI.



Imagen 1 "Sófocles, as a glitch" Jhogo Zandoval. Ejemplo del uso del Glitch en las imágenes para la revista digital El Signo InVisible. Imagen que ilustra el artículo de Umberto Eco, semiótica (e internet) en el tercer milenio

Los textos proporcionados por Luis Manuel Pimentel, Editor de la revista ESI, fueron examinados repetidas veces. Con la primera lectura fue posible aproximarse a la comprensión de los distintos conceptos, teorías, ideas, lugares y personajes que allí aparecían. En una segunda lectura, se llevó a cabo un arqueo de imágenes obtenidas en internet, para así lograr una re-interpretación de los textos y transformar así las ideas principales en contenido visual. Este fue un proceso de resignificación de los textos que ha sido

apoyado tanto en procesos cognitivos como en la metodología de análisis multimodal.

En esta fase se empezaron a tomar apuntes, siguiendo un procedimiento similar al de recolección de notas de campo multimodales señaladas por Fernando Hernández y Juana Sancho en su trabajo “Writing and managing multimodal field notes” [13] donde los autores manifiestan la importancia de organizar el collage de referencias y apuntes realizados durante el trabajo de campo. Para efectos de este trabajo la lectura del artículo y el arqueo de imágenes serán entendidas como trabajo de campo. Durante este proceso se han ido organizando las distintas capas de material visual que se lograron en los apuntes, donde posturas epistemológicas, ontológicas y éticas iban convergiendo. La herramienta principal de trabajo fue el ordenador, ya que facilitaba enormemente la tarea de búsqueda, organización y almacenaje de todos los datos e imágenes que pudiesen adaptarse o utilizarse para este trabajo.

1.2. DISEÑO:

Ahora entendemos que la postfotografía está erigida como una de las últimas corrientes de esta disciplina artística. Desarrollada en un escenario de vorágine digital, y aún en la imagen estática el resultado de la confrontación con otros medios artísticos, siendo en esencia multimodal. En su devenir atraviesa y se impregna de distintas disciplinas y lenguajes. Lo que la convierte, sin duda, debido a la velocidad de los tiempos actuales en términos de alteridad de significancia, en una de las corrientes más representativas a nivel artístico de las últimas dos décadas. Sin embargo, tal como afirma García Sedano “su cercanía con otras disciplinas creativas relacionadas con el entorno de la red, y los medios digitales, le alejan paulatinamente de la acepción clásica del concepto de fotografía”[14].

Sin embargo, es esta característica lo que la convierte en nuestra referencia principal. Su naturaleza interdisciplinaria y multimodal, la convierten en uno de los medios idóneos para representar visualmente ideas y pensamientos, en un momento donde, parafraseando a Andrea Soto Calderón (2020), estamos siendo testigos de una performatividad de las imágenes; concepto “entendido desde las operaciones que abren un campo de posibilidades que disiente del relato que sostiene que el universo sostiene a unas regularidades estables y por tanto que traza una

trayectoria continua y previsible que es posible explicar. [15]” Este posicionamiento planteado por Calderón, “en relación a las imágenes apuesta por un pensamiento complejo que, si bien no renuncia a la comunicabilidad, procura cuidar la opacidad que engendra sus propias formas. [15]” El entorno digital en donde se mueven estas imágenes es el que ha hecho de alguna manera colapsar el concepto de imagen fotográfica, y ha propiciado una apertura en la percepción de esta nueva tendencia, sobre todo en los sujetos acostumbrados al entorno digital, habituados a términos como: actualizaciones, mash-ups, remixes, copy-paste y collages.



Imagen 2. “GIF Vernacular File Formats” Rosa Menkman.
Ejemplo de Remix y Glitch art.

La Postfotografía, por lo tanto, además de replantear cuestiones epistemológicas sobre la fotografía, retoma del entorno digital elementos para su constante transformación, alterándose constantemente y performativizando conceptos que involucran la materialidad de la obra artística; el concepto de autoría, el concepto de aura y originalidad, explotando de manera directa y explícita la reapropiación y la resignificación de imágenes existentes. Es, en definitiva, un planteamiento revolucionario en términos estéticos y conceptuales, desarrollando/moviendo/atrayendo significados en paralelo a los rápidos cambios que ocurren en los medios digitales. W. Benjamín plantea que: “Con el primer modo de reproducción verdaderamente revolucionario -la fotografía- (cuyo nacimiento coincide con el socialismo), el arte presintió una crisis (que, un siglo

después, ya nadie puede negar), y reaccionó con la doctrina del arte por el arte, es decir, con una teología del arte” [16]. La postfotografía resignifica la imagen, la iconografía y su propia materialidad. Apela en sus procesos de producción, reproducción y distribución a una disrupción en los significados del arte. La postfotografía es, en muchos sentidos, la aplicación de procedimientos multimodales a la fotografía, sin embargo, su genealogía trasciende los procesos materiales implicados. Los resultados de estas manipulaciones reflejan un momento contemporáneo, donde se desdibujan las fronteras interdisciplinarias y conceptuales, entre lo real y lo digital. De ahí que esta manera de abordar el trabajo gráfico para el portal El Signo InVisible, haya sido el escogido, hallando en las herramientas digitales soluciones técnicas, capaces de producir resultados donde confluyeran los contenidos visuales compilados a partir de las lecturas analíticas de los textos. De cierta manera, cada imagen ha sido el resultado artístico de un proceso de recolección y manipulación de notas multimodales realizadas a lo largo de la lectura del texto. Imágenes que a su vez generan, junto con el artículo, una red de significados ampliada.

El tratamiento cromático de las piezas gráficas fue regido por los principios de armonía y complementariedad del color, y fue un proceso de selección cuyos ajustes finales se basaron principalmente en las teorías que aparecen en la psicología del color de Heller [17].



Imagen 3. “Derrida y el signo invisible” Jhogo Zandoval.

En esta imagen se superponen tres imágenes principales basadas en el contenido del artículo de Armando Silva.

El fondo un edificio abandonado que muestra pintadas del género Pichação, una manifestación del arte urbano brasileño,

Imágenes de las detenciones y desalojos de un grupo de jóvenes responsables de las pintadas realizadas en el edificio donde se celebraba la Bienal de Sao Paulo 2008.

Imagen representando a Jaques Derrida en cuyo rostro se superponen muestras del Pichação

1.3. PRODUCCIÓN: METODOLOGÍA MULTIMODAL DESDE UNA PERSPECTIVA ARTÍSTICA, DECODIFICAR EL TEXTO EN IMÁGENES.

Como he explicado en el apartado anterior, el proceso de construcción de las imágenes es en parte, el resultado de llevar los artículos de ESI a un discurso multimodal. Durante este proceso se ha elaborado una decodificación del mensaje escrito al lenguaje visual el cual ha resignificando/ampliado el mensaje del texto. Este proceso está influenciado por el momento digital actual, en el que el sujeto dialoga con datos e imágenes constantemente, alimentando su imaginación y subconsciente con contenidos visuales que se van sedimentando en su memoria. A nivel conceptual es un cambio de sentido en lo que el análisis del discurso multimodal plantea “El estudio del lenguaje en combinación con otros recursos. [18]” se han combinado distintos recursos para transformar el texto en imágenes. Apoyado en las referencias visuales obtenidas, el siguiente paso fue organizar las imágenes en un software de edición digital: Photoshop. Este proceso fue realizado en paralelo con una nueva lectura de los artículos, cuyo propósito era asegurar que los mensajes visuales mantuvieran la armonía y la coherencia con el texto para no alejarse del contenido ni llevar el trabajo visual hacia espacios demasiado crípticos.



Imagen 4. "Collage" Jhogo Zandoval. Imágenes encontradas en internet, con la que se reinterpretan las ideas más significativas del texto

“La conciencia semiótica” de S. Gamarra.



Imagen 5. "La conciencia semiótica" Jhogo Zandoval. Resultado de la superposición de imágenes y la edición digital realizada con Adobe Photoshop en el que se puede ver la resignificación de las imágenes en un proceso postfotográfico.

Esta imagen ilustra el artículo “La consciencia semiótica” de S. Gamarra. Dentro de ESI.

1.4. DISTRIBUCIÓN

Los resultados, son una colección de diez imágenes que están preparadas para su distribución en la red y adaptadas al formato necesario para su correcta visualización. En concordancia con los principios de distribución libre de la postfotografía dentro del arte digital, son imágenes sin derechos de autor y de libre uso. De manera que se pueden manipular y reutilizar con fines educativos previa comunicación escrita. Las diez piezas se pueden observar en el portal ESI (<http://www.elsignoinvisible.com>), o en sus redes sociales. La aplicación del análisis del discurso multimodal desde una perspectiva artística, epistemológica y visual contemporánea, así como el uso de herramientas y recursos digitales mencionados han posibilitado junto con el método de análisis de los textos, los resultados obtenidos.

CONCLUSIONES

Estamos viviendo, desde hace unas décadas, en un auténtico desborde de imágenes, de sonidos y de videos. Esta era ha sido clasificada como la era de la información, pero empieza a ser la del hartazgo visual. Las imágenes performatizan y producen una alternancia de lo que una vez era estable: su significado. El análisis del discurso multimodal aplicado a las imágenes puede ayudar a desenredar y comprender estos giros en sus significados, sobre todo para con esto mejorar la efectividad del análisis lo cual requiere sumar distintas herramientas.

El avance en comprender procesos que intervienen en la creatividad ha evidenciado que el proceso creativo está compartido entre el inconsciente y el consciente. Estas conclusiones nos llevan a pensar que el arte es en parte multimodal. Tal como afirma Bezemer es un proceso interdisciplinario que entiende que la comunicación y la representación son más que lenguaje. Podríamos incluso afirmar que la escritura automática de los surrealistas era la expresión de procesos multimodales ocurridos en el inconsciente.

En las artes visuales contemporáneas se requiere y se da muchísima importancia tanto a los procesos cognitivos y conceptuales, que sustentan la obra, así como a la plasticidad y

ejecución de esta. La creación artística se desarrolla básicamente en modos. Por tanto, el análisis del discurso multimodal puede ayudar a entender tales mecanismos. Con el avance en el manejo de datos y la codificación de procesos algorítmicos inherentes al comportamiento humano estos procesos serán cada vez más accesibles. La tecnología y los avances en el conocimiento han hecho posible un escenario que hace algunos años era bastante ficcionario, sobre todo pensando en las aplicaciones de la tecnología y el manejo de información en la semiótica y los análisis de la comunicación.

A modo de conclusión una de las características más interesantes del discurso multimodal es el paralelismo que se puede establecer con los estudios culturales [19], como herramientas de análisis e investigación, en tanto que ambas conjugan una serie de herramientas, disciplinas y fuentes para poder llevar a cabo sus conclusiones. Este fenómeno de poner al servicio de un resultado diversas disciplinas, surgido a partir de la postmodernidad y afianzado en un momento donde los datos y la información son cada vez más accesibles, es una tendencia que se seguirá repitiendo en otros campos tanto humanísticos como científicos, en esta así llamada sociedad del espectáculo [20] y que sin duda aportará muchísimo en cuanto al análisis de la comunicación y la ciencia de la significación.

AGRADECIMIENTOS

A Ida Barbati, por su talante y precisas sugerencias en la corrección del texto, a Luís Pimentel por sus aportes y por invitarme a seguir indagando en las imágenes a través del portal, y a mis queridas Aurora, Luisa, Erika y mi apreciado Paúl. Portal digital El Signo Invisible. Universidad de los Andes de Venezuela, Universidad Oberta de Catalunya.

BIBLIOGRAFÍA

- [1] Cuñarro, Daniel, (2015) "Meta-semiosis e intersubjetividad: hacia la construcción de una pedagogía de la sensibilidad". Revista Ontosemiótica. Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Literarias (LISYL) Universidad de los Andes Año 2, No 3 Abril - Junio 2015. Disponible en: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/ontosemiotica/article/view/7689> [consultado el 23-06-2021]
- [2] Valery, P. (2005) "Piezas Sobre Arte" Madrid, Antonio Machado.
- [3] Kress, G y van Leuwen, T (2001). "Multimodal Discourse: The modes and media

- of Contemporary Communication". London: Arnold.
- [4,18] O´Halloran, Kay (2012) "Análisis del discurso multimodal". National University of Singapore. Disponible en <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiytOLHj6vyAhUM8xQKHfMZAmIQFnoECAUQAQ&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F5959014.pdf&usg=AOvVaw0ZMIHcJ5HT1NXwT00pRImH> [Consultado el 28-05-2021] p.75.
- [5] Bezemer, J. (2012) "¿Qué es la multimodalidad?" Disponible en <https://es.scribd.com/document/377506108/QUE-ES-MULTIMODALIDAD-docx> [Consultado el 10-07-2021]
- [6] Rosa Menkman. <https://beyondresolution.info>
- [7] Michal Betancourt. <https://michaelbetancourt.com>
- [8] Aphex twin. <https://aphextwin.warp.net>
- [9] Death Grips. <http://warp.la/editoriales/seleccionwarp-death-grips>
- [10] Burke, Claire. "THE PUNCTUM AS GLITCH IN CONTEMPORARY ART: THE ART OF ROSA MENKMAN". Disponible en: <http://digicult.it/articles/the-punctum-as-glitch-in-contemporary-art/> [Consultado el 10/08/2021]
- [11] Steyer Hito. (2014). "Los Condenados de La Pantalla". Caja negra editora. Argentina (p.57)
- [12] Barthes, R. (1980) "la Cámara Lúcida, notas sobre la fotografía" España, Paidós (p.65)
- [13] Hernandez-Hernandez Fernando, Sancho Gil Juana (2018) "Writing and Managing Multimodal Field Notes". disponible en: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264093.013.319> [consultado el 31-07-2021]
- [14] García, M (2015) "Una revisión del concepto de postfotografía. Imágenes contra el poder desde la red". LÍÑO 21. Revista anual de Historia del arte. P. 125-132.
- [15] Soto, A. (2020) "la performatividad de las imágenes" Metales Pesados. Chile. (p.85)
- [16] Benjamin, W. (1935) "La obra de arte en la época de su reproducción mecánica" Madrid, Casimiro Libros. (p.21)
- [17] Heller, Eva (2008). "Psicología del Color". Barcelona: Gustavo Gilli SA.
- [19] Hall, Stuart. (2017) "Estudios culturales 1983. Una historia teórica". Paidós editorial. Bs. As. Argentina. (p.62)
- [20] Debord, Guy. (1967). "La Sociedad del espectáculo" Pre-textos. Valencia, España.

...de las montañas del veneciano
y corrientes de las montañas y de las montañas
que el río no tiene un curso fijo
...de las montañas del veneciano

La comedia fue un año de preguntas
de la época que se llama el siglo
destruir y construir los galápagos
los lagos de los galápagos y en las tierras
de los galápagos y en las tierras
de los galápagos y en las tierras

...de las montañas del veneciano
y corrientes de las montañas y de las montañas
que el río no tiene un curso fijo
...de las montañas del veneciano

**Convergencia
multimedial:
pragmática en
la recepción
virtual entre
poesía y
videopoema**

LUIS MANUEL PIMENTEL

La nueva forma de crear y difundir la poesía nos ha llevado a una revisión de lo que significa la poesía en internet, además de las distintas formas en la que se codifica el mensaje poético, al estar integrada con otros lenguajes, como en el caso de lo visual y de lo sonoro en la videopoesía. La poesía en internet representa otra manera de comunicación, ha ido formando un público lector diferente, pues la capacidad de recepción ha variado considerablemente en relación a lo que conocemos como lectura tradicional. En este trabajo nos enfocaremos en estudiar desde la semiótica pragmática un videopoema titulado: Descifrando el silencio, del poeta español Oscar Martín Centeno. Lo analizaremos desde una metodología propuesta por el Dr. José María Paz Gago, donde estudia la relación entre literatura y el cine; esta vez, adaptamos sus premisas a la poesía y el internet vista desde la ciberliteratura. Paz Gago en el planteamiento de su método comparativo semiótico-textual se enfoca en tres ejes: convergencia, divergencia e interferencia. Para este estudio solo trabajaremos bajo la categorización de convergencia.

INTRODUCCIÓN

La nueva forma de crear y difundir la literatura en internet nos ha llevado a una revisión de lo que significa la poesía. Se ha expandido el concepto poético a partir de las consecuencias que ha generado la hiperconectividad por medio de “dispositivos con los que estamos familiarizados al día de hoy: computadoras portátiles, tabletas, teléfonos inteligentes” [1], que han ayudado a la expansión de nuevos discursos que se pueden ver-leer desde los dispositivos que cada día se producen y se vuelven herramientas necesarias entre la humanidad. Esto implica, en la programación y las plataformas, cierta interactividad: “El receptor que no se conforme con recibir pasivamente la información tiene la posibilidad de convertirse en usuario activo, ya que el medio le permite participar en el proceso comunicativo” [2]. En la transformación poética que se vive en la actualidad, no podemos dejar pasar elementos relevantes como la hipercodificación en la que: “Más allá de las reglas comunicativas convencionales, los procesos de hipercodificación establecen combinaciones no reguladas previamente pero que permiten su interpretación” [3], esto genera que los nuevos procesos de composición poética audiovisual se hipercodifiquen y generen otras formas estéticas y expresivas, distintas a lo que conocemos desde la tradición del sistema poético lírico. Las apariciones de diferentes formatos y soportes digitales han tenido un rol importante en la recepción del mensaje. Observamos cómo se ha integrado la lírica con otros lenguajes, como el visual y sonoro, como si la composición final del hecho poético se tratara, dependiendo de modalidad, de una Obra Abierta [4], que hace de la poesía un género en ampliación.

La poesía en internet representa otra manera de comunicación. Se ha ido formando un público lector diferente, pues la capacidad de recepción ha variado en relación a lo que conocemos como lectura tradicional, refiriéndonos a la que se generó con la invención de la imprenta. Una de las principales características de la poesía en internet es la inmediatez y la creación de comunidades poéticas, entre otras. El lector llega a blogs, revistas electrónicas, redes sociales, laboratorios experimentales, consigue PDFs en bibliotecas virtuales y otros formatos, creando un flujo dinámico en la recepción virtual de la poesía.

“Es el llamado a asumir una futuridad (ya) presente en el arte y las letras, y en la sociedad toda. Este es un campo —poesía digital / electrónica, poesía en la era de la cibercultura > literatura— que tampoco ha sido abordado (ni enseñado a todo nivel educacional) con decisión y oportunidad, salvo pocas excepciones, en el ámbito latinoamericano. [5] ”

En ocasiones, algunos críticos se refieren de manera sospechosa a cierta poesía digital. Según los más conservadores, se consiguen textos que no son poemas, y se produce un enfrentamiento conceptual. Nosotros damos por sentado que el concepto de literatura se ha ido expandiendo naturalmente, esta vez, junto a las posibilidades que implica la cibernética. Muchos de los videopoemas que se hacen en la actualidad se han nutrido del espíritu y la inventiva de las vanguardias artísticas, tomando como antecedentes el dadaísmo, el futurismo, el surrealismo, la poesía visual, la poesía concreta, entre otros.

En este caso, exploramos las convergencias semióticas que existen, entre la poesía lírica, como una modalidad de la literatura y la ciberpoesía, representada desde el videopoema, con las que se establecen conexiones, como dos lenguajes creativos, que hacen de la expresión poética, una forma de generar nuevos discursos.

En el desarrollo de este capítulo, que implica una metodología de semiótica pragmática, nos basamos en un estudio realizado por el Dr. José María Paz Gago [6], donde establece una diferenciación en cuanto al estudio del cine y la literatura, y hemos adaptado las premisas propuestas, a la aplicabilidad de nuestro objeto a estudiar. En ella, él hace una propuesta de comparación desde la convergencias, diferencias e interferencias. Nosotros solo trabajamos las convergencias que existen entre la poesía y el videopoema, como productos creativos que tienen una misma raíz, pero cuyos resultados varían. Nuestra finalidad es observar cómo han cambiado las formas de crear y recibir el mensaje poético a partir de la aparición de distintos soportes tecnológicos, plataformas digitales, además de aproximarnos a las estructuras compositivas del videopoema, y su relación con la metáfora, el ritmo, la voz poética, las tensiones, tanto en lo audiovisual como en lo escrito, cuyo abordaje muestra un acercamiento a una estética particular como discurso emergente de la ciberliteratura y sus cibereceptores.

Analizamos el videopoema Descifrando el silencio del poeta multimedia Oscar Martín Centeno, donde exploramos las relaciones

de los versos tradicionales con la estructura audiovisual dentro del sistema poético. En este sentido, buscamos responder las siguientes preguntas: ¿Qué se entiende por poesía en la era digital? ¿Qué entendemos por videopoema? ¿Cuál es la importancia de la poesía en internet vinculada al videopoema Descifrando el silencio de Oscar Martín Centeno? ¿Qué función tienen los soportes tecnológicos y las plataformas en la poesía actual? ¿Cómo opera la metáfora en el poema, y cómo se conecta con la metáfora visual, lo sonoro, lo virtual? ¿Cómo podemos categorizar lo tecnológico, los dispositivos, las plataformas? ¿Cómo se da el proceso de convergencia entre la poesía lírica y el videopoema?

1. LA POESÍA EN LA ERA DIGITAL: MEZCLA E HIBRIDACIÓN

Cuando la poesía empezó a mezclarse con el aluvión tecnológico computacional, las posibilidades de lectura y de creación cambiaron. La masificación de medios tecnológicos, que aparecieron en los años 60, 70, 80, 90, vino a darnos otra mirada cultural en relación con la lectura tradicional de lo que conocimos como la Galaxia Gutenberg, salto cuántico que llegó con la tecnología y el ciberespacio como “el lugar en el que se producen las comunicaciones de internet. Es decir, de la idea original de Gibson, hemos llegado a un híbrido entre lo real y lo virtual. [7]”

Esta idea del ciberespacio ha permitido que existan otros modos de creación, entre ellas, la literaria, a partir de la misma necesidad de configurar otras experiencias creativas y de la cual surge la ciberliteratura:

“historias interactivas adaptadas a los smartphones, experimentos lúdicos, tendencias creativas que tienen muy presentes los hábitos actuales y los móviles como punto de encuentro, que usan una textualidad propia: introducción a la lectura millennial, tendencias de consumo cultural, lector multi y transmedia, narrativas hipermedias e hipertextuales, hiperficción constructiva y explorativa, lectura masiva, plataformas de publicación digital, e-singles, microficción digital, ficción interactiva, fanfiction, realidad aumentada y otros recursos multimedia, chat stories, booktrailers y booktubers, ciberpoesía, ciberdrama como reinención del arte narrativo para el entorno digital, escritura colaborativa, nuevos

niveles de participación del lector, historias por entrega, autopublicación, big data, inteligencia artificial y chatbots en la creación literaria. [8] ”

En vista de la influencia de los programas, las plataformas, los dispositivos digitales, además de la amplitud que genera las diferentes ramificaciones de género en la ciberliteratura, podemos observar que en el texto poético las transformaciones en el leer y el modo de concebirlas que se hace presente desde la multimedialidad, nos permite combinar distintos lenguajes (lo escrito, lo visual, lo sonoro) con una misma finalidad que concluye en la cibercepción del poema.

En los videopoemas surgen otras codificaciones que dan movimiento al sistema poético textual, y amplían el concepto de poesía como modalidad literaria. Ahora el poema va adquiriendo otros valores, que, ante una nueva forma de composición, estructuración y significación, permitió el surgir de un discurso que se debe a la proyección en la pantalla digital como otra forma de mostrar y resignificar los versos, que en nuestro caso se hibrida.

“Llegando al nuevo milenio, y ya mucho antes, vemos que las artes se funden, se mezclan y reincorporan nuevamente en la media electrónica. Artistas, poetas, músicos y diseñadores de computación trabajan lado a lado para elaborar proyectos interdisciplinarios e intratextuales que convocan una lectura complicada de la palabra, la imagen y el sonido. [9] ”

La presencia vertiginosa de las nuevas tecnologías y su uso, han permitido que la poesía no solo se reinterprete con los elementos de la retórica clásica, sino a ellos, les podríamos sumar codificaciones que nacen del cruce de otras expresiones de arte, cuyo borde o línea fronteriza entre un arte y el otro, tiende según sea el caso, a la bifurcación o hibridación de propuestas estéticas; por tal sentido Claudia Kozak, nos comenta que: “es preciso enmarcar la poesía digital en la literatura digital y, de modo más amplio aún, en las artes digitales. [10] ”

En este caso, vamos a encontrar en Óscar Martín Centeno, esa figura híbrida entre poeta-músico-artista audiovisual, creando diversos sentidos en relación al uso de las nuevas tecnologías, y las posibilidades expresivas que en ella existen, para hacer llegar un mensaje desde varios lenguajes.

2. EL VIDEOPOEMA Y SUS CLASIFICACIONES

Pensemos en el videopoema como una expresión donde se rompen los límites y genera una suerte de doble poema, configurado entre lo que está escrito y lo audiovisual. El videopoema va concordando su propio lenguaje y se convierte en un fenómeno de comunicación, realizado por un programa de edición que genera un argumento potencialmente poético al interrelacionar varios lenguajes.

“Cada videopoema es único, e invita a hacer más de una lectura sobre él. Sin embargo, también tiene sus propias reglas internas: la yuxtaposición de imágenes poéticas, el uso del texto en el espacio/tiempo audiovisual y la experiencia audiovisual que se propone construir. [11]”

Siendo así, el videopoema es una forma de construir un discurso poético con otras posibilidades de lecturas, que en ocasiones, la cibernética ayuda a la configuración misma del concepto, ampliando los sistemas semióticos presentes. Estas imágenes en movimiento generan tensiones entre la escritura tradicional y el uso de lo audiovisual, unificando el sentido último de lo que se expresa.

A propósito, María Andrea Giovine [12] hace una categorización de los distintos tipos de videopoesía, que considera los más idóneos y conceptualiza sus diversas funciones:

Videopoesía en formato de collage

Videopoesía hecha a partir de propuestas animadas de poesía visual en papel

Videopoesía en donde el contenido semántico de un poema se refuerza visualmente a través de la imagen

Videopoesía performance

2.1. VIDEOPOESÍA TIPOGRÁFICA

A partir del contenido gráfico, visual, de las letras y las palabras, se crean mensajes en movimiento. Generalmente, incluyen pocas imágenes y éstas se encuentran al servicio de la tipografía, es

decir, sirven para realzar el concepto de la letra como forma, como imagen en sí misma.

2.2. VIDEOPOESÍA INTEGRAL

En este caso, el videopoema completo es una unidad indivisible (no se trata de un collage ni de una mezcla de diversas obras). Por lo general, en este tipo de videopoesía hay un hilo conductor e incluso se puede hablar de la presencia de una “narrativa verbal-visual-auditiva” unitaria. El audio comúnmente es música y a veces se emplean diálogos.

De la propuesta categórica de videopoesía que hace Giovine, nos permite dejar los dos conceptos de videopoesía tipográfica e integral, en cuyas descripciones se puntualiza el tipo de videopoema por analizar. En el ciberespacio, conseguimos tantas formas de expresar la videopoesía que a veces no sabemos muy bien las fronteras entre una expresión y la otra. La importancia de Andrea Giovine al hacer esta clasificación, genera un mapa conceptual que ayuda a darle orden a estas expresiones, sobre todo, para no confundir lo qué es el videoarte con el videopoema, cuya característica principal es que la carga reside en los versos como unidades sintácticas, morfológicas y pragmáticas que tiene significados, diferenciado las expresiones que operan en este tipo de creaciones.

3. OSCAR MARTÍN CENTENO Y LA POESÍA MULTIMEDIA

Nos interesa la obra de Oscar Martín Centeno, por varias razones, la primera es porque tiene un interés especial por la poesía lírica y esta la transforma al crear desde lo audiovisual una obra en base a la escritura, la imagen y la oralidad. Tiene varios premios que como poeta lo certifican. Premio Internacional Florentino Pérez-Embid 2006 de la Real Academia Sevillana de Buenas. Premio Nacional Nicolás del Hierro 2007. Premio Internacional Paul Beckett, 2008 por la Fundación Valparaíso. En 2011 Premio Internacional Antonio Gala 2010. En todo caso, su producción se fundamenta en la creación de poesía lírica tradicional, con las que ganó los premios mencionados, y, por otra parte, ha sabido potenciar su trabajo audiovisual generando una relación con otros lenguajes,

hecho que lo certifica como un poeta-artista que ha sabido aprovechar la tecnología para resignificar su literatura.

“Las posibilidades que ahora mismo nos abren las nuevas tecnologías hacen que la poesía pueda entrelazarse con otros lenguajes como la imagen y la música, de una forma totalmente integrada, para realizar un espectáculo donde la emoción del poema impregne de sensaciones al espectador. [13] ”

Hay un punto interesante en la propuesta de Óscar Martín Centeno, ya que el poeta afirma que la poesía multimedia que crea, está hecha para ser vista en puestas en escenas, porque considera relevante tener una conexión directa con el público. En nuestro caso, hemos segmentado una parte de su propuesta y elegimos lo que nos concierne y analizaremos cómo videopoesía. Queremos acotar que no hemos podido participar en sus recitales en vivo, y lo que tenemos delante de nosotros es la pantalla y una reproducción animada de lo que es un videopoema, que está cargado en la plataforma de youtube, y que nosotros al ver-leer, nos acercamos a su universo creativo audiovisual que siguiendo a Giovine, lo hemos categorizamos dentro la videopoesía tipográfica e integral.

Su obra multimedia está compuesta de muchas partes y en la unidad de ellas, se genera ese nuevo texto, a partir de la idea conceptual del poema transformado, para una audiencia de ciberlectores, que lo están viendo-leyendo, escuchando-analizando, y al mismo tiempo nos regresa a la oralidad como una parte importante de la tradición poética. Dice Oscar Martín Centeno que “todas estas nuevas herramientas acercan la poesía a su expresión primigenia, a la voluntad oral que presidía el latido original de los versos. Recuperar todo un ámbito expresivo: el ámbito de la oralidad, que se revitaliza, refuerza y reinventa mediante el uso de la tecnología. Todos los recursos que inciden en la naturaleza sonora del verso son ampliamente utilizados en la poesía multimedia. [14] ”

La presencia de la poesía, la oralidad, la música, las imágenes superpuestas, los movimientos que se alejan y se acercan, una cortina de humo que se muestra al principio, los movimientos circulares en las transiciones cuando aparecen los versos y con efectos desenfocados, lleva consigo un doble valor; por una parte, la creación de sonidos musicales y lingüísticos, y por la otra, el significado metafórico de lo visual y lo escrito, que va cabalgando entre una unidad expresiva.

De hecho, en la integración de estos discursos que implica su propuesta, encontramos ciertas características que describe el propio autor de sus composiciones [14-15]:

- Voluntad explícita de crear una sinergia expresiva aunando diferentes disciplinas.
- Composición de la música de acuerdo con el desarrollo del poema.
- Las escenas visuales son también montadas junto con los versos.
- Tipografía cinética.
- Evitar determinadas estructuras métricas.
- El tiempo ya no lo marca el lector.
- Son fundamentales el movimiento, el tipo de movimiento y la velocidad del mismo.
- El movimiento adquiere significado, crea sensaciones y establece un ánimo concreto.
- La comunicación se produce entre el artificio tecnológico y el propio poeta.
- Eliminar las barreras existentes entre la interfaz y el creador.

4. RECEPCIÓN VIRTUAL: DISCRIMINACIÓN TECNOLÓGICA, DISPOSITIVOS Y PLATAFORMAS

Para poder ver Descifrando el silencio de Oscar Martín Centeno, debemos ocupar un ordenador, y a través de la pantalla digital, recibir el mensaje poético que está dispuesto para que un ciberlector dé un clic en la plataforma de YouTube, cuya característica especial es la de ser un reproductor on line.

“Si el video se encuentra en algún sitio de Internet, como youtube, el perceptor puede pausarlo, detenerlo, regresarlo, adelantarlo e incluso comentarlo en un foro. Igual que como sucede en el caso de algunos ciberpoemas, en muchas ocasiones los videopoemas son anónimos o es difícil definir si quien sube el video es también el autor. [12-16] ”

En la actualidad estamos rodeados de muchos dispositivos

que nos ayudan a tener simultaneidad espacio-temporal con los discursos literarios del presente y el pasado, ya que “Internet y la telefonía móvil destacan como dos plataformas muy atractivas para distribuir contenidos audiovisuales [17] ”, y es a partir de estas plataformas que se crea un nuevo sistema de lectura, que implica una adaptación de lo tecnológico dentro de ese sistema audiovisual que es posible gracias al ordenador, los dispositivos, los soportes, los formatos.

“Debido a su inmersión en el mundo tecnológico, según Neil Howe, William Strauss y Don Tapscott, tiene al alcance, como algo natural, la gráfica de computación sofisticada, cable digital, teléfonos, mp3, celulares con mensajes instantáneos y cámaras, reproductores de dvd, iPod, cámaras digitales, TiVo, hdtv, así como radio satélite. [9-18] ”

Los discursos poéticos, en relación a la tecnología vienen cambiando de forma acelerada y la inclusión de las herramientas virtuales nos han dado de qué hablar en torno a los signos y cibersignos que van apareciendo entre el mundo analógico y digital. Se han ido creando estas formas de representación, donde el concepto poético y la multimedialidad van interconectados. En tal sentido, Lamarca plantea que:

“La multimedialidad supone la integración en el hipertexto de distintos medios. Los documentos hipertextuales pueden ser textuales, gráficos, sonoros, animados, audiovisuales o una combinación de parte o de todas estas morfologías; por lo que el término hipertexto puede tener características multimedia. Multimedia significa la combinación o utilización de dos o más medios en forma concurrente. [19] ”

Hay una expansión de significaciones por atraer la atención del cibereceptor, y construir desde los discursos poéticos, una red de representación vinculada a la adaptación del ciberlector de hoy, ese que, desde su teléfono móvil, tablet, u otros dispositivo, puede estar conectado y tener una experiencia dinámica en su proceso particular de decodificación en los textos virtuales.

5. CONVERGENCIAS DESDE LO METODOLÓGICO

La poesía lírica, tiene características discursivas como la versificación, la metáfora, el ritmo, las aliteraciones, los encabalgamientos, y a partir de los actuales modos libres en su composición surgen variantes que han expandido al género lírico, sin que el poeta se separe del modo existencial en la vivencia de las cosas:

“Nada en el poema funciona con normalidad: ni la disposición tipográfica del texto, ni el uso de la lengua, ni su comportamiento fónico ni su semántica habitual; su emisor se esconde tras el receptor que a su vez se esconde entre las estructuras textuales. [20] ”

Ahora bien, en el videopoema *Descifrando el silencio* ocurre lo que Paz Gago apunta, esta vez aplicado en sus dos presentaciones, desde la tradicional lírica y lo audiovisual. El poema, la pantalla, el emisor, el mensaje metafórico, se fusionan y se esconden. Lo que desciframos es una aproximación a un estado afectivo del poeta-artista, esta vez con elementos multimodales que hipercodifican el mensaje poético.

POEMA: DESCIFRANDO EL SILENCIO

*La comida fue un río de preguntas,
un juego que tejían las palabras,
intentaba buscarte en cada frase,
descifrar en los gestos y en las letras
las lágrimas secretas del aliento
perseguía tus ojos con el ansia
de arañarte el dolor de la mirada,
y sorprender los claros y las sombras
bajo las máscaras del pensamiento
secretos para hundir el corazón,
seguramente eso es lo que ansiaba,
harto de mi quería aniquilarme,
y paseaba insomne entre las minas de tu conversación
con grandes saltos, para pisar más fuerte si al fin dabas*

*con la frase que hubiera de abrazarte
y llegó,
como llegan esas cosas
que aparecen
a fuerza de buscarlas.
En mis manos quedaron las raíces,
de un temblor que me araña todavía
y alrededor, girando y disolviéndose,
rumor de camareros y bebidas,
de platos recogidos y entregados,
y entrechocar de copas
y una angustia como una lágrima que no se rompe,
que se queda quemando entre los párpados
presa en el tiempo de un dolor helado.*

5.1. DE LO POÉTICO PRAGMÁTICO

El emisor deja en este poema la angustia de estar en un lugar —restaurante— que le es familiar, y en el que siente un vacío por una persona que no está. Hay un quiebre del poeta con el mundo, tras pensar en ese alguien deseado que no logra encontrar, que evoca desde el recuerdo y que se vuelve laberinto de un afecto que perturba. Todo pasa desde su mente, en el existencialismo posmoderno de un hombre que, al comer, se da cuenta de su propio vacío.

El primer verso: “La comida fue un río de preguntas” ratifica a ese yo lírico que mientras come, surge la imagen del río como un caudal de cuestionamientos, en esa relación signíca: comida-río / alimento-agua. La comida simboliza lo matérico y el agua simboliza el paso de la vida. Dos necesidades cruciales en la vida del hombre. Hay en un tormento interno, que, construye un dolor que va en aumento — como el río cuando su caudal crece —, buscando desde su yo interno repuestas a algo que se le escapa de las manos: estamos ante un hombre que mientras come no puede sino pensar en lo que lo perturba de la vida misma, y en este caso, todo apunta al amor.

En el verso 13 escribe: “y paseaba insomne entre las minas de tu conversación”. La presencia de esa otra persona, nos muestra que el poeta, hace un recorrido por un diálogo que se torna lejano y por momentos ajeno. Un espacio interno que lo perturba y lo vuelve una invocación fallida, por momentos, aparece una figura que se vuelve

signos de invocación, pensamiento, deseos, frustraciones.

En los versos 20 y 21 nos dice: “En mis manos quedaron las raíces, /de un temblor que me araña todavía”. Pasado un indeterminado tiempo dentro del poema, el poeta da por sentado que lo que quedó de ese pensamiento fue una experiencia trascendental simbolizada en el nacimiento de un amor, representada en las raíces de un árbol, cuya relación entre la vida y la existencia genera un enigma, una incertidumbre, sugiriendo, por momentos, que ya nada tiene sentido. Es el sufrimiento de un afecto que no alcanza, es una angustia que está metida en ese cuerpo, en ese yo existencial, del que no puede salir una lágrima que lo mantiene preso, frío, a ese sentimiento de amor, que a medida que pasa el tiempo le va generando un dolor helado.

5.2. DE LO AUDIOVISUAL Y SUS RECURSOS

El videopoema tiene una duración de 3:07 minutos. Está dentro de la categoría de videopoema tipográfico e integral. Al principio la música genera una atmósfera lúgubre, con los sonidos de un piano con notas sostenidas, que remiten a una situación angustiada, que se mantiene, a pesar de ciertos cambios —subidas y bajadas— mientras transcurre la composición. A continuación presentamos la selección y significación de 7 fotogramas extraídos del videopoema Descifrando el silencio.



Figura 1. Fotograma 1. Autor: Óscar Martín Centeno

La primera toma sugiere que hay cuatro personas, aparentemente una mujer está de espaldas. Con la imagen difuminada no sabemos con exactitud si ese espacio es un restaurante o una aproximación visual a él.



Figura 2. Fotograma 2. Autor: Óscar Martín Centeno

En el segundo 00:49 aparece la primera estrofa completa, hecha con una tipografía ondulada de difícil precisión, letras que tiemblan evocando el sufrimiento del poeta. Desde lo auditivo, mientras lee, se proyecta una voz grave de forma clara y precisa.



Figura 3. Fotograma 3. Autor: Óscar Martín Centeno

El uso de los colores en escala de grises, deja en el receptor esa atmósfera de misterio y dolor. Por momentos usa Martín Centeno los espacios más claros para fijar allí los versos, además del movimiento ondulado que se va dando simultáneamente en la pantalla, dejándonos una sensación de inquietud e indeterminación.



Figura 4. Fotograma 4. Autor: Óscar Martín Centeno.

La metáfora visual, mientras va en movimiento de cercanía, lejanía, espirales y diagonales, evoca el ritmo de una voz poética perturbada, que parece no conseguir el sentido de las cosas. Es durante esa indeterminación visual que busca reflejar un diálogo con el ser amado, personaje que no encuentra. Ella es la activadora de esa añoranza que se pierde entre colores grises y movimientos difusos. Las figuras que observamos no tienen contornos definidos, simbolizando un estado de ánimo que representa una distorsión, recurso técnico que estará presente durante todas las secuencias.

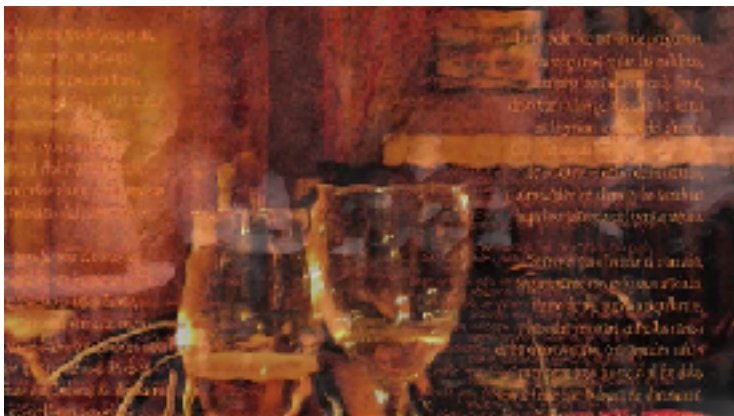


Figura 5: Fotograma 5. Autor: Óscar Martín Centeno

En el minuto 1:51, hay un cambio de color, pasamos de la escala de grises a colores pasteles. Aparecen dos copas simbolizando el imaginario y esperado encuentro. Dos objetos que sugieren cercanía, brindis, felicidad, de la que no será posible. Además de la imagen en primer plano de las copas, vemos letras que están alrededor, letras que sugieren poesía, letras semiocultas que hacen de la imagen una relación directa con la literatura.



Figura 6: Fotograma 6. Autor: Óscar Martín Centeno.

En el video podemos observar como una línea amarilla va en movimiento y se entrecruza con las letras, como si estuviera abriendo los caminos cerrados que le ha tocado vivir al poeta. Un recorrido aparente, indicando el paso de una fuerza que no se da por vencida, una vida que se mueve en el extrañamiento de un ser

amado, en el sueño de tenerla allí mientras pasa la línea amarilla por las palabras como queriendo recordar conversaciones secretas; acompañada de una música que genera una tensión sentimental.



Figura 7: Fotograma 7. Autor: Óscar Marfín Centeno.

Al finalizar el audiovisual Martín Centeno sigue mostrando las dos copas a las que queda un poco de líquido. Las líneas amarillas alrededor sugiriendo movimientos libres que simbolizan la vida de dos personas, como un enredo simétrico en busca de una salida. Como si se tratara del tránsito de ellos, que estuvieron sentados en una mesa y que debían volver a su rutina. El verso en forma de espiral, sugiriendo un movimiento-tiempo infinito.

6. RELACIONES DEL SISTEMA SEMIÓTICO TEXTUAL - AUDIOVISUAL

6.1. EN EL POEMA

La metáfora poética en relación al no encuentro de la amada, se figura como una imagen lejana, en un espacio discursivo ceñido a indeterminaciones existenciales. El poeta revela desde su universo íntimo una angustia, donde la expresión se vuelve evocación por lo que no se encuentra, en medio de un vacío existencial que hace del poeta un mensaje taciturno. Las tensiones entre la voz del poeta y la añoranza genera un matiz de melancolía, mientras el poeta trata de

revelar lo que dialoga con su íntimo silencio. El ritmo se marca con versos libres que dejan al lector espacios de pausas, acentuaciones marcadas y encabalgamientos.

6.2. EN EL VIDEOPOEMA

La metáfora visual con el efecto de difuminación simboliza elementos de imprecisión, que vuelve indeterminado los espacios.

Lo sonoro desde la oralidad rememora la fuente primigenia de creación y de relación con los textos originarios.

Las tensiones logradas a través de la música generan un impacto de incertidumbre, de sentimientos de angustia y abandono.

El ritmo, lento y triste, con el que empieza el videopoema, son notas largas y con entrada que evocan una espera que se mantiene en progresión.

Se presentan alargamientos musicales entre las estrofas, que evocan un sentido melancólico.

CONCLUSIONES

La presencia de la tecnología en la creación y distribución poética de hoy día, aparece como un fenómeno determinante en relación a las nuevas formas de lectura que están teniendo los ciberlectores. La tradición poética va cambiando, como logró en su momento los movimientos de vanguardia, y esta vez, supeditados a las tecnologías, a esta forma de creación donde parece que no hay fronteras tan marcadas entre un expresión y otra, sin embargo, podemos discriminar con la videopoesía, y sus diferente formas de categorías, que la característica principal es que la palabra juega un rol protagónico en el audiovisual.

La multimedialidad aparece como la gran forma de interconectar los diferentes lenguajes: sean textuales, sonoros, visuales, animaciones, que ayudan a generar cierta hipercodificación en el discurso poético. Con la multimedialidad y los dispositivos se logra una interacción más cercana con el ciberlector y que de allí se presenten otras formas de representación.

Inminentemente, estamos en un momento de cambios paradigmáticos en la cultura de la humanidad, al hacerse presenta la tecnología, como ese recurso globalizado que acorta el tiempo y el espacio entre el autor y el cibereceptor y por donde se reproducen simultáneamente los mensajes poéticos. El uso de diferentes

dispositivos, como computadoras, celulares, tabletas, implican una lectura desde la pantalla digital, y en ella podemos observar diversos productos audiovisuales en distintas plataformas, como en el caso del videopoema presentado que está alojado en youtube cuya plataforma es un reproductor on line basado en flash.

La relación que guarda la poesía Descifrando el silencio con su versión lírica y multimedia, es estrecha en relación al concepto y la significación. El poeta-artista logra conectar la esencia de lo escrito, con lo que va presentando desde lo audiovisual. Sin embargo, debemos saber que estamos ante dos sistemas semióticos distintos, cuya naturaleza se vincula por el contenido del poema, más no en las formas de hacer llegar el mensaje. En el caso de la poesía tradicional, la estructura está acorde con los modos discursivos poéticos de versificación libre, ritmos, acentos y encabalgamientos, metáforas y tensiones, y en el caso de lo audiovisual convergen estos aspectos del poema lírico, con el uso de la imagen y las herramientas tecnológicas, generando otro proceso de interpretación que lo amplía en sentidos y formas.

REFERENCIAS

- [1] Esic. Hiperconectividad: datos, cifras, uso, y retos del IoT en Digital Business [internet]. 2018. Disponible en: <https://www.esic.edu/rethink/marketing-y-comunicacion/hiperconectividad-datos-cifras-uso-retos-del-iot-digital-business> [acceso: 2021-07-17]
- [2] Revista Faro. Interactividad en medios digitales. La participación de los usuarios en los medios digitales españoles durante el juicio de Francisco Camps [Internet]. 2014. Disponible en: <https://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/346/245> [acceso: 2021 -07-17]
- [3] Slideshare. Hipercondición ideológica. [internet]. 2014. Disponible en: <https://es.slideshare.net/sinaruyatseuc/hiperc> [acceso: 2021- 07-18]
- [4] Eco, U. Obra abierta. 7ma ed. Planeta Agostini. 19992. Barcelona. 163 p.
- [5] Correa-Díaz, L. Novísima Verba. Huella digitales/electrónicas/cibernéticas en la poesía latinoamericana. 2019. RIL editores-Aerea | carménere. Chile. 249 p.
- [6] Paz Gago, J.M.. Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. S/N. 2008. N°. 13.
- [7] Linube. ¿Por qué internet y el ciberespacio no son lo mismo?. [Internet]. Disponible en: <https://linube.com/blog/ciberespacio-no-es-internet/> [Acceso: 2021 - 07 - 16]
- [8] Colella, V. Ciberliteratura. ¿Moda o cambio de paradigma en la lectura y la creación literaria?. En: Tercer Congreso de la Asociación Argentina de Humanidades Digitales. La Cultura de los Datos.
- [9-18] Huízar, A. J. Interpretaciones para el nuevo milenio: muestra de la poética

- digital en México. Graffylia. [Internet]. S/N. 187 – 196. DOI: _____
- [10] Kozak, C. Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana. El jardín de los poetas. [Internet]. 2017. Consultado: 9 agosto de 2021. Año 3, N° 4. 1-20. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3494>
- [11] Speziale, A. Videopoesía: un modo de expresión para pensar la realidad social. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Internet]. 2021. 96: 57 – 91. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi96>
- [12-16] Giovine, M. A. Videopoesía o el arte de la palabra en movimiento. Periódico de poesía [Internet]. 2011. N° 38. Disponible en: <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/1055-poeticas-visuales/poeticas-visuales/1722-038-poeticas-visuales-videopoesia> [Acceso: 11-8-2021]
- [13] Centeno, O.M. Literatura, multimedia y comunicación [Internet]. S/N. Disponible en: <http://oscardmartincenteno.com/page17/index.html> [Acceso: 2021-07-]
- [14-15] Centeno, O.M. Oscar Martín Centeno, poeta digital visto por sí mismo. Florianópolis [Internet] 2011. [Consultado: 01 de julio de 2021] V. 7. N° 1. Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2011v7n1p147>
- [17] Ruano, L. S. Los contenidos audiovisuales de internet y su impacto en la televisión. Razón y palabra [Internet] 2013. [Consultado: 15 de agosto de 2021]. N° 83. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N83/V83/28_Ruano_V83.pdf
- [19] Lamarca, L. M, J. Multimedialidad. Hipertexto: el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen [Internet]. Disponible en: <http://www.hipertexto.info/documentos/multimedial.htm>
- [20] Paz Gago. J.M. La recepción del poema, pragmática del texto poético. 1er ed. Alemania. Universidad de Oviedo – Kassel- Edition Reichenberger. 1999.



La Obra como Proceso(s)

GERMAN GARCIA OROZCO

Los procesos de creación en artes son motivo de análisis y debates en los contextos académicos en los que se emprenden posturas y lógicas múltiples para su formalización. La presente ponencia examina la obra artística como proceso(s) a partir de una investigación-creación realizada por el autor durante el año 2021. La deconstrucción (Derrida), multimodalidad (Kress y Van Leeuwen) y el interaccionismo (Blumer y Wąsik) configuran el corpus metódico para reconocer el carácter poliédrico de las artes plásticas. Se concluye que el arte comprendido desde esta orientación contribuye a que el espectador enriquezca su experiencia en torno al arte como en los procesos mismos de significación.

INTRODUCCIÓN

Esta ponencia tiene como objetivo reflexionar acerca de la obra artística como proceso(s) que se origina desde la idea del artista, incluyendo todas las fases que definen su formalización y materialización, hasta el momento en que el espectador experimenta la obra, activando su capacidad de construir sentido. El documento está estructurado en cuatro aspectos fundamentales: Primero, se exponen diversas actitudes que se propician en Bellas Artes, institución universitaria del Valle, relacionadas con los procesos de creación. Segundo, se realiza una breve presentación y descripción de los trabajos creativos que estimularon la realización de la exhibición virtual. Tercero, se plantean algunas consideraciones que permiten comprender el enfoque de esta exposición. En cuarto y último punto, se plantean conclusiones a través de las cuales esperamos ofrecer pistas para vislumbrar a la obra como proceso(s). Asimismo, consideramos necesario continuar generando inquietudes y preguntas a cada uno de los lectores acerca de los procesos en la creación artística.

1. LA TRAVESÍA DE LA CREACIÓN

En el escenario académico se aprecian distintas actitudes acerca de cómo comprender los procesos de creación, sin embargo, aunque no existe una sola forma de hacerlo, queda claro que muchas de estas convergen y enriquecen las posibilidades de generar nuevos derroteros, permitiendo una reflexión permanente en torno a la creación artística.

Dentro de esas diversas miradas para hacer creación, algunos acogen las formas clásicas como la platónica, en la que el artista es considerado un ser inspirado por una fuerza “divina” que se manifiesta a través de su genialidad creadora. Otros, acogen la versión aristotélica al reconocer el valor de la destreza técnica como una cualidad fundamental para materializar las ideas. Mientras que quienes se adhieren al espíritu romántico, asumen que la intuición es el motor vital de la creación.

Hay que mencionar, que otros exploran la dimensión humana a través del inconsciente, expandiéndose incluso a horizontes espirituales, energéticos, entre otras.

Para los más racionalistas, la creación es apreciada como un acto consciente que requiere de método y un plan de trabajo

pormenorizado para su realización, destacando las distintas fases de la producción de la obra y otorgándole un valor a los diversos hallazgos que van descubriendo a través de sus vacilaciones, tachaduras, ensayos y errores, considerándolos como aspectos inherentes a la creación.

Cosa parecida sucede también con quienes tienen una perspectiva constructivista que definen a la obra como un proceso inacabado que se erige por las improvisaciones, tanteos y azares. Todas estas actitudes se integran junto con las modificaciones y transformaciones que pueden provenir del mismo artista, otros artistas y de la interacción del espectador con la obra.

Podemos condensar lo dicho hasta aquí, que el inicio del proceso creativo ocurre desde la exploración que tiene el artista de principio a fin con su obra hasta el momento en que el espectador experimenta el objeto artístico, descubriendo las posibles aperturas de sentido que emergen de la creación.

2. PROCESOS CREATIVOS QUE HACEN PARTE DE LA EXHIBICIÓN.

La obra como proceso(s) es una investigación-creación de 2021 a través de la cual se revisan cuatro proyectos artísticos, concebidos en un acompañamiento del estudiante con el asesor del trabajo de grado en artes, para reflexionar y explorar los distintos mecanismos que dan sentido a la creación contemporánea.

El grupo de estos trabajos está conformado por: *Palabras de casa, palabras de Memoria* (2013) de Alba Lucía Jaramillo Benítez, *Huyendo de aquella utopía llamada privacidad* (2014) de Daniel Prado, *He visto la casa de los cazados, he ido a la caza de los casados* (2015) de Daniela Vargas y *Segunda Existencia* (2020) de Nataly Rengifo.

Todas estas creaciones artísticas desarrollan un corpus discursivo que se nutre de la observación, el trabajo colaborativo y/o participativo, la intertextualidad, métodos etnográficos que se bosqueja desde la singularidad del artista para adquirir un carácter particular como universal.

Para ilustrar mejor estos proyectos, se hace una breve presentación de cada uno de estos con sus respectivas materializaciones.

2.1. PALABRAS DE CASA, PALABRAS DE LA MEMORIA (2013).

Es un homenaje simbólico a la memoria de su abuela Bárbara Benítez a quien nunca conoció, pero que intenta a través de la oralidad, propias de la tradición cultural del pacífico colombiano, realizar un retrato a partir de la exploración multimodal que se expresa en cuatro propuestas.

Fantasía es un video con ocho imágenes superpuestas que corresponden a los rostros de familiares que se asemejan a su abuela, creando una ilusión fantasmagórica del personaje evocado.



Figura 1: Fantasía. Videoinstalación.
Fuente: Erica Oliveros Martínez.

Desvanecimiento de un retrato son tres “mascarillas mortuorias” que se modelan con base a las descripciones de su madre, hermana y tía, realizadas en agua congelada y acrílico con dimensiones variables.



Figura 2. Desvanecimiento de un retrato. Mascarilla hecha en hielo.
Fuente: Erica Oliveros Martínez.

Culto es una instalación hecha con plantas de arroz, matera, tierra y arroz con dimensiones 200 x 160 cm. Su abuela vivía en el Ají, una isla que arrasó el mar. Ella acostumbraba a cultivar arroz como parte del sustento diario, pero al mismo tiempo hacía parte de las tumbas de la última noche, prácticas culturales del pacífico colombiano que rinden tributo a los muertos y trae prosperidad a los vivos.



Figura 3: Culto. Instalación.
Fuente: Erica Oliveros Martínez.

Coloquio de un retrato es una plataforma de madera, luz led y parlante con dimensiones 244 x 244 cm. El espectador sube a una de las plataformas de madera y la luz inmediatamente se apaga para activar una de tres grabaciones que describen a la abuela. Una vez que el espectador pasa por las tres plataformas, escuchando las tres descripciones de la abuela, puede hacerse una idea de la efigie de la señora Bárbara Benítez.



Figura 4: Coloquio de un retrato. Instalación.
Fuente: Erica Oliveros Martínez.

Como aseguró Rubia:

“Cuando se imprime un recuerdo lo hacen muchas modalidades al mismo tiempo. El olor unido a la situación placentera, la melodía que se escuchaba en ese instante, imágenes visuales... Se almacena toda una constelación de impresiones y luego la memoria puede ser actualizada ‘tirando’ de cualquiera de ellas”. [1, p. 7]

Estas metáforas evocan un intento por recuperar la memoria de un ser querido, donde los relatos constituyen una de sus principales fuentes y para evitar ese olvido se hace necesario la creación artística.

Las conversaciones y entrevistas con su madre, hermana y tía constituyen un referente fundamental para el proceso investigativo. Igualmente, los componentes teóricos contribuyen a su fundamentación: Del sentido y lo sensible de Aristóteles, La ciudad fantasma del fotógrafo Joan Fontcuberta, Del Alma y el arte: reflexiones en torno a la cultura, la imagen y la memoria del Doctor en Filosofía Víctor Krebs, La memoria: el arte de recordar del médico y biólogo Alberto Oliverio.

2.2. HUYENDO DE AQUELLA UTOPIA LLAMADA PRIVACIDAD (2014).

Es una obra que se compone de una estructura de aluminio y láminas de poliestireno polarizadas que cubren un área de 6.75 metros cuadrados. En su interior se acondiciona un sistema de corriente eléctrica autónoma y un sistema de bombeo para el agua, una bañera, un tocador, un asiento, un solterón para poner las prendas de vestir y un piso de madera.



Figura 5. Instalación y performance.
Fuente: Aymer Andrés Álvarez

El cubo se dispone en un espacio público de la ciudad de Cali y el artista realiza una acción performática, tomando un baño en este recinto y exponiéndose a la mirada desprevénida de los transeúntes que pasan por el lugar.

Esta propuesta constituye una metáfora crítica a los dispositivos de control y vigilancia en que la sociedad se ha sumergido y vulnerado al individuo en los ámbitos de lo público como de lo privado.

Podemos resumir lo dicho hasta aquí, haciendo nuestras las palabras de Byung Chul Han: “Es obscena la transparencia que no encubre nada, ni mantiene oculto y lo entrega todo a la mirada. Hoy, todas las imágenes son más o menos pornográficas” [2, p. 55].

Este proyecto se referencia en textos como *Vigilar y Castigar*, *Microfísica del Poder*, *El Sujeto y El Poder* del filósofo Michel Foucault; *La Máquina de Visión* del teórico cultural Paul Virilio y *Los No Lugares Espacios del Anonimato* del antropólogo Marc Augé. Asimismo, explora las producciones cinematográficas: *Enemigo Público* (1998), *El Proceso* (1962) y *The Truman Show* (1998) como insumos teóricos y conceptuales que propician la reflexión y maduración de las ideas.

2.3. HE VISTO LA CASA DE LOS CAZADOS, HE IDO A LA CAZA DE LOS CASADOS (2015).

Daniela Vargas plantea un juego semántico con el título de esta obra, mediante palabras que usualmente utilizamos, sin darnos cuenta hasta qué punto somos presos del lenguaje, de la tradición, de los mitos, de las historias ¿Víctimas o tal vez victimarios?

Este trabajo está integrado por dos propuestas: Una videoinstalación titulada Hasta que la suerte me repare, estructurada por un armario de madera con una puerta de acrílico montado sobre una plataforma de madera, un trozo de tela que evoca al vestido de novia y un televisor en el interior, donde se proyecta la imagen de una mujer de espaldas que intenta ajustarse un vestido de novia, sin éxito. Todo esto se encuentra ubicado en una habitación cuyas paredes están tapizadas con papel de colgadura.



Figura 6. Hasta que la suerte me repare. Instalación.
Fuente: Daniela Vargas.

La segunda propuesta es una instalación denominada Caszados donde la artista pone un vestido de novia colgado en el centro de una habitación y deshilacha muchas de sus partes para recrear una gran telaraña o red.



Figura 7. Caszados. Instalación.
Fuente: Daniela Vargas.

La propuesta de Daniela Vargas parte de la idea que los relatos del amor se aprenden de generación a generación, y considera necesario desmitificar el ideal del rito nupcial, teniendo en cuenta que para muchas mujeres este momento es culminante en su autorrealización personal. En consecuencia, se percata de si esto se aprende también se puede desaprender.

Es por esto que crea una metáfora que cuestiona la noción del mito del amor occidental desde una perspectiva femenina a partir de experiencias familiares.

Su propuesta teórica se inspira en autores como Jean Baudrillard, Julian Kristeva y Gilles Lipovetsky tomando como referencia los textos: *De la Seducción*, *Historias de Amor* y *La tercera Mujer*, respectivamente. La observación de películas y material filmográfico como *La femme de coté* (1981) de Truffaut, *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (1972) de Fassbinder, *Conspiración de mujeres* (1988) de Peter Greenaway, *2046* (2004) de Wong Kar Wai, y la película *Hierro 3* (2011) de Kim Ki Duk, aportando una variada visión del amor.

3.4. SEGUNDA EXISTENCIA (2020)

Crea una atmósfera plástica a partir de objetos familiares para evitar su desaparición, en otras palabras, su olvido. Para lograr esta intención desarrolla seis propuestas.

Presencia es un frottage de las baldosas de la casa de la artista que a partir de esta técnica evidencia el desgaste del piso a través de los años, teniendo en cuenta que estas baldosas eran hechas artesanalmente. Carboncillo sobre papel y pegamento artesanal a base de fécula de maíz sobre la pared con dimensiones 515 cm x 535 cm.



Figura 8. Presencia. Instalación.
Fuente: Nataly Rengifo

Destello son vaciados en concreto y moldes en yeso de radiocasete y manos con dimensiones variables. Estos vaciados rememoran un par de grabadoras de marca Pioneer que tenía su abuelo y que él siempre destapaba para hacer funcionar alguna de las dos. También hay un modelado de dos manos que corresponden a la madre de la artista.



Figura 9. Destellos. Escultura.
Fuente: Daniel Paz.

Códex es una lámina de acero calibre 20, mototool y grafito con dimensiones 226 cm x 104 cm. La artista escribe sobre la lámina recuerdos y sentimientos muy personales que en su momento cruzan por su mente.



Figura 10: Códex, lámina.
Fuente: Carlos H. Tofiño.

“De cierto” compuesta de tela de colchón antigua, estructura, paja y óxido de hierro con dimensiones variables. Resignifica el colchón de los abuelos y sobre este esparce un polvo de color amarillo que vincula con los insumos de construcción de su casa familiar.



Figura 11. De cierto. Instalación.
Fuente: Carlos H. Tofiño.

Motivos I, II y III, tres serigrafías con dimensiones: 65cm x 80cm cada uno. Estos motivos evocan las baldosas del baño y la cocina de la casa familiar.

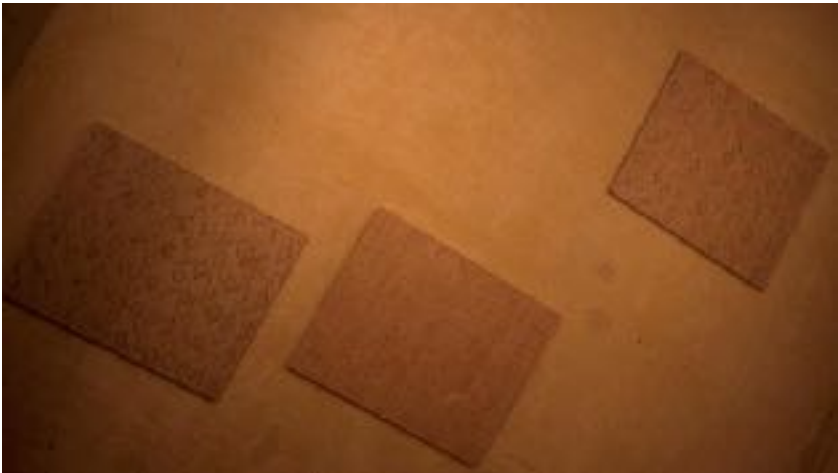


Figura 12. Motivos I, II y III. Serigrafías.
Fuente: Carlos H. Tofiño.

Umbral REM es una estructura en tubería cuadrada de ½ pulgada y espejos 5 mm. sobre espejo de agua con medidas: 18 m². Dimensiones: octágono #1: perímetro: 456 cm / octágono #2: perímetro: 232 cm 150 cm x 150 cm x 44 cm. La artista crea una estructura con espejos a través de la cual se pueda reflejar, reconocer y pensar en el infinito, como una forma de conectarse con los objetos familiares, a partir de una idea onírica.



Figura 13. Umbral REM. Escultura.
Fuente: Nataly Rengifo.

Las Cosas

*El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,
un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde
una ilusoria aurora. ¿Cuántas cosas,
limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos,
ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido.*

Jorge Luis Borges

La experimentación con los objetos familiares constituye una fuente vital de su propuesta, así como los referentes teóricos: Polvo eres de la crítica e historiadora de Arte Julia Buenaventura, El correr del tiempo de la artista María Elvira Escallón. La poétique de l'espace del filósofo Gaston Bachelard, Le système des objets del filósofo Jean Baudrillard y El Retorno de lo Real del crítico e historiador de Arte Hals Foster.

3. CONSIDERACIONES PARA COMPRENDER LA OBRA COMO PROCESO(S).

Los proyectos artísticos descritos anteriormente corresponden al proceso último de la formación académica en artes de sus respectivos autores, los cuales son retomados para diseñar una exposición virtual que explora la obra como proceso(s) y se realiza a partir de archivos fotográficos y audiovisuales.



Figura 14. Código QR con el archivo
Fuente: Pontificia Universidad Javeriana.

Para explicar la obra como proceso(s) es pertinente diferenciar tres momentos significativos que nos ayudan a concretar algunas consideraciones. Por un lado, descubrir los procesos inherentes a la realización de la obra; por otro, lo que representa una obra como parte de una exhibición. Finalmente, los procesos de interacción del espectador con la creación artística.

3.1. PROCESOS INHERENTES A LA REALIZACIÓN DE UNA CREACIÓN ARTÍSTICA.

La inferencia planteada por Adorno: “La obra de arte es tanto el resultado del proceso como el proceso mismo en estado de reposo” [3, p. 237] es un referente significativo en los métodos de formación académica para los estudiantes en artes plásticas, entendiendo que independientemente del origen de la idea creativa ya sea inspiración, intuición, sensibilidad, experiencia mística u onírica, pulsión y otras, esta va erigiéndose por medio del trabajo sistemático de las ideas que se depuran a través de cuestionamientos, reflexiones y conversaciones que se dan entre el estudiante y el asesor del trabajo de grado, igualmente se consultan otras fuentes como textos de referencia, discusiones con compañeros sobre el tema, realización de trabajo de campo, entre otros, con el firme propósito de esclarecer sus ideas.

Paralelamente, el estudiante asume la experimentación como un ejercicio fundamental del hacer, explorando las materialidades a partir del tanteo, ensayo y error, mientras la idea va teniendo una presencia y una apariencia que se va concretando a partir de su formalización y materialización.

Toda vez que la obra adquiere forma, el estudiante revisa y examina el proceso elaborado para comprender y ajustar algunos aspectos que contribuyen a optimizar sus ideas creativas.

Finalmente, esta fase de creación es puesta a consideración de pares académicos los cuales generan preguntas al estudiante -futuro maestro en artes plásticas- en la que se pretende ahondar acerca de los alcances de sus respectivos resultados.

3.2. LA OBRA EN UNA EXHIBICIÓN.

La creación artística adquiere su vitalidad cuando es puesta al escrutinio del espectador en un espacio expositivo.

La exposición virtual La obra como proceso(s) se concibe con un enfoque deconstructivista al examinar la manera en que las obras fueron construidas, develando aspectos íntimos del proceso de la creación y mostrando bocetos, ensayos, tanteos, correcciones, documentos de consulta, procesos de montaje y otros, que permite integrar el sentido de las distintas fases de la realización de la obra con el resultado final de la propuesta.

Asimismo, la plataforma virtual que se utiliza para la exhibición nos ofrece la opción de incorporar material de registro del proceso fotográfico y videográfico -archivo personal del artista- de manera que los espectadores pueden observar algunos aspectos que usualmente son considerados al margen de una exposición, pero que son oportunos porque abre puntos de vista del proceso creativo vedados al espectador.

3.3. LOS PROCESOS DE INTERACCIÓN DEL ESPECTADOR CON LA CREACIÓN ARTÍSTICA.

¿Cómo esa deconstrucción puede contribuir a generar aperturas a la obra y acrecentar los procesos de significación en los espectadores?

Hemos señalado que la exhibición tiene una concepción deconstructivista al mostrar “*work in progress*” no solo en lo que corresponde a la creación misma del objeto artístico sino también en los procesos propios de una exhibición como de la interacción del público con las respectivas obras, teniendo en cuenta “[..] que cualquier obra cobra vida en el momento de la recepción, cuando el destinatario actualiza el texto desde su ubicación existencial y a partir de su contexto cultural” [4, p. 335-336].

Estas creaciones artísticas son expuestas para ser vistas y para ser objetos de pensamiento, en consecuencia, el relacionamiento de los seres humanos con los objetos del “mundo” es posible a través de la interacción simbólica. [5, p.10].

El espectador va descubriendo el objeto artístico desde distintos ángulos como puede ser la contemplación estética u orientado por sus sensaciones y percepciones o realizando una exploración analítica o crítica para aproximarse a los objetos artísticos, teniendo en cuenta que estas obras “[...] hablan del mundo y hacen al mismo tiempo mundo porque es lenguaje” [6, p. 483] como plantea Gadamer en su hermenéutica de la experiencia.

Algo semejante ocurre con la interacción social, donde los significados y los entendimientos individuales afloran a partir de los encuentros sociales [7, p. 59], permitiendo desarrollar y expresar la capacidad del pensamiento humano.

Todas estas observaciones se relacionan también con las creaciones artísticas que se establecen desde una multiplicidad de modos semióticos: [8, p.388] audiovisuales, fotográficos,

performáticos, escritos y sonoros, ofreciendo al espectador un universo de sentido para que este vaya descubriendo las motivaciones sobre las cuales los signos emergen. Para resumir, tomamos las palabras de Dewey: “Cada medio dice algo que no puede ser dicho bien y completamente en otra lengua” [9, p. 120].

Finalmente, lo importante es que este encuentro con el objeto artístico posibilite la interacción y los procesos de significación.

CONCLUSIONES

Los distintos procesos creativos que motivaron esta reflexión, nos permiten inferir que la obra como proceso va más allá del resultado, entendiendo que la relación autor, obra y espectador fundamentan un modelo rizomático donde todos contribuyen a la creación del sentido.

Podemos afirmar que la creación artística es tan amplia como variada en sus lenguajes en la misma proporción que en sus diferentes expresiones artísticas. Es por esto que se hace necesario seguir preguntándonos acerca de la obra como proceso(s) en el ámbito de las artes plásticas ya que sus prácticas y métodos pueden orientarnos al descubrimiento de nuevas maneras de hacer creación.

La obra abierta [10, p. 450] nos indica el carácter polisémico de las creaciones artísticas, en distinto modo, el interaccionismo acrecienta los mecanismos de participación, interpretación y experiencia de los espectadores.

En definitiva, la exposición virtual: La obra como proceso(s) invita al espectador a ser partícipe de algunas fases de la creación artística que usualmente son vedadas al público, acrecentando los procesos de significación y entendiendo, sobre todo, el carácter poliédrico de toda creación.

BIBLIOGRAFÍA

- [1]. Rubia J. F. El cerebro nos engaña. Madrid: Editorial temas de hoy; 2000.
- [2]. Byung-Chul H. La sociedad de la transparencia. Barcelona: Herder; 2013.
- [3]. Adorno, T. Teoría estética. Madrid: Taurus; 1983.
- [4]. Zecchetto, V. La danza de los signos. Buenos Aires: Crujía; 1999.
- [5]. Blumer, H. Symbolic Interactionism. Perspective and Method Prentice-Hall, Inc.; 1969.
- [6]. Henry-Georg, G. Verdad y Método I. 8ª. Ed. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (trad.). Salamanca: Sígueme; 1999.
- [7]. Waşık, Z. Modos de existencia discursiva del lenguaje y la cultura en la

- semiótica humana. En: Pardo, N. *Semióticas. Materialidades, discursividades y culturas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo; 2017. p.p. 54-73.
- [8]. Gunter, K. et. al. *Semiótica Discursiva*. Barcelona: Gedisa; 2000. p.p.373-416.
- [9]. Dewey. J. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós; 2008.
- [10]. Eco. U. *El problema de la obra abierta*. En: Sánchez, A. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México: Universidad Autónoma de México; 1972. p.p.449-455.



**La
construcción
del discurso
académico en
diseño gráfico
desde la
semiótica de la
cultura**

KARINA GABRIELA RAMIREZ PAREDES

La investigación en diseño gráfico resulta fundamental ya que permite sustentar la práctica del diseño, consolidar su enseñanza y proyectar ideas. Se analiza la construcción de conocimiento del diseño gráfico desde la Semiótica de la Cultura de Lotman con el fin de demostrar su trascendencia en y desde otras disciplinas. Se ve a la investigación en diseño gráfico como el espacio en el que se transforma y genera conocimiento que permite comprender al diseño gráfico desde diversos niveles por medio del inevitable y necesario entrecruce de sus fronteras semióticas. Se realiza el análisis de contenido de un corpus de 35 textos publicados por los miembros del Sistema Nacional de Investigadores (especialidad de diseño gráfico). Los resultados permiten dar cuenta su interacción de otros sistemas semióticos y la heterogeneidad semiótica de la que se compone el diseño gráfico al ser una disciplina vasta en condiciones cognitivas que le dan un carácter dinámico y libre al diseñador gráfico.

INTRODUCCIÓN

El diseño gráfico es una disciplina cuyo compromiso y práctica permite comprender, planear, generar, transformar y transmitir ideas por medio de soportes visuales, los cuales inciden en la sociedad y que por medio de su intencionalidad de comunicación permiten la puesta en común. Por lo tanto, el diseñador gráfico requiere trabajo intelectual e investigativo que le permita analizar asuntos problemáticos, coordinar, extender y defender conocimientos, formar conceptos, y dominar destrezas de traducción para mantener significados a pesar de los cambios de contexto [1], también requiere un trabajo práctico al tener que traducir las ideas creadas a términos visuales mediante el uso de diversos materiales, herramientas, programas y elementos del código visual.

Lo anterior, significa entender al diseño gráfico no únicamente como una imagen, sino como un puente entre disciplinas y entre esas disciplinas y la sociedad, la vida y el mundo, lo que permite dar vida a nuevas configuraciones culturales. Sin embargo, el diseño como macro disciplina se encuentra en una crisis de identidad, eficacia y validez, por lo que es tiempo de redefiniciones, ya no puede ser entendido del mismo modo que fue en el mundo que le dio origen, porque ese mundo ha desaparecido [2]. En el contexto mexicano actual, ya no se podría concebir al diseño gráfico de la misma forma que se hizo en 1968, cuando se institucionalizó su enseñanza en el país.

La necesaria redefinición del diseño gráfico y sus nuevas concepciones no podrían lograrse sin el análisis de los diversos discursos que lo circundan, es preciso dejar de ver a la disciplina como una tarea meramente técnica separada de la teorización o generación de conocimiento. Por este motivo, el objetivo de este capítulo es analizar la construcción del conocimiento del diseño gráfico desde la Semiótica de la Cultura de Lotman con el fin de demostrar la trascendencia de la disciplina en y desde otras áreas del conocimiento.

El proyecto se justifica en virtud de que recuperar y analizar la literatura de la disciplina publicada en diferentes áreas es trascendental para retroalimentar la educación del diseño gráfico, ya que permitirá determinar patrones y temas recurrentes, así como trazar nuevas líneas de investigación, procesos emergentes y diálogos necesarios, ya que el conocimiento del diseño es

patrimonio de los estudiantes, docentes, investigadores y profesionales de la disciplina [2], pero sobre todo de la sociedad.

El modelo operativo de este trabajo se construye desde la Teoría de la Semiótica de la Cultura de Lotman, que entiende a la semiosfera como un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización [3]; de modo que para fines de este capítulo, se entenderá al diseño gráfico como semiosfera que por medio del entrecruce de sus fronteras semióticas hace posible la transformación y generación de nueva información que permita comprender al diseño gráfico desde diversos niveles de percepción, en donde el investigador, el docente, el diseñador y los estudiantes fungen como traductores.

1. PROCESO METODOLÓGICO

La investigación es de tipo descriptiva y para sus fines se tomó en cuenta en primer lugar el panorama actual de la investigación en diseño gráfico en México, y posteriormente el discurso de sus investigadores. La investigación descriptiva se consideró pertinente debido a que especifica propiedades, características y perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos u otros fenómenos analizados [4].

En primer lugar se conformó una base de datos de los miembros del Sistema Nacional de Investigadores, en adelante SNI, activos al año 2020 bajo la especialidad de diseño gráfico y sus variaciones como: diseño de información, comunicación visual, comunicación en diseño, entre otras. Las áreas de conocimiento en las que se encuentran registrados varían entre IV.- Humanidades y Ciencias de la Conducta y V.- Ciencias Sociales, mientras que las disciplinas en las que se ubican los investigadores son: Arte y Cultura, Artes y Letras, Ciencias de las Artes y las Letras y Prospectiva. El documento contiene la producción académica de 31 investigadores (18 nivel Candidato, 11 nivel 1 y dos nivel 2), la cual permitió conformar un macro *corpus* de 157 textos, entre libros, capítulos de libros y artículos.

Se tomaron como elementos del macro *corpus* publicaciones que datan del año 2015 al 2020 y que aparecen en los perfiles de *Google Académico* de los miembros del SNI, cuyo nombramiento

simboliza la calidad y prestigio de las contribuciones científicas [5]; se descartaron otras publicaciones que no aparecen en dicha base de datos, así como a aquellos investigadores de los cuales no se encontró registro, por tanto, aunque el macro *corpus* cuenta con la presencia del objeto de estudio, es una muestra representativa de todo el discurso académico.

Para el cumplimiento del objetivo principal de este capítulo, se tomó en cuenta la producción del periodo que data del 2018 al 2020 publicada por los investigadores de los niveles 1 y 2, por lo tanto el *corpus* que se estudia es de 35 discursos académicos.

El análisis se complementa con extractos de las publicaciones que se han analizado, lo que permitió hacer uso de las bases conceptuales y la reflexión teórica desde otros campos del conocimiento, pero también desde los mismos diseñadores que se han abierto camino en la investigación.

En el siguiente apartado, *Diseño gráfico como espacio semiótico*, se propone al diseño gráfico como una macro semiosfera conformada por semiosferas particulares como 1) la práctica, 2) la investigación y, 3) la enseñanza del diseño gráfico; como parte de los resultados obtenidos, en *Significación del diseño gráfico en el discurso académico*, se examina la interacción de otros sistemas semióticos, lo que permite dar cuenta de cómo se produce sentido, conocimiento y nueva información por medio de sus fronteras. Finalmente, a manera de conclusión, se aborda la heterogeneidad semiótica de la que se compone el discurso académico del diseño gráfico.

2. DISEÑO GRÁFICO COMO ESPACIO SEMIÓTICO

En semiótica, se concibe el sistema cultural como una red integrada de relaciones semióticas, red en la que los sujetos humanos no sólo son sujetos-agente, que hacen a la cultura, sino también sujetos-resultado, la cultura hace a las personas [6]; la Semiótica de la Cultura se entiende como la disciplina que examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico [3], en donde lo prioritario es investigar cómo funciona y deriva la cultura en tanto que proceso organizador y en tanto que macro-sistema semiótico [6].

La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis [3] y se caracteriza por tener un carácter delimitado, por su irregularidad estructural, es, en suma, el dominio de todos los procesos de significación y de todas las estructuras significantes, materiales y sociales, que conforman y regulan la vida y el devenir de una colectividad humana [6].

Un concepto fundamental para la semiosis, que permite no solo la entrada y salida de información, sino la comprensión y concretización de nuevas estructuras, es la frontera; entendida como un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa, significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de éstos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información [3].

En este sentido, y para fines de la investigación, se propone al diseño gráfico como una macro semiosfera conformada por semiosferas particulares como 1) la profesión, 2) la investigación y, 3) la enseñanza del diseño gráfico (Ver Figura 1), y es a través de sus fronteras que en la construcción de proyectos de diseño se generan nuevas significaciones, pero también se hace posible la semiosis por medio de la traducción de información de otras disciplinas, ya que la tarea de investigar diseño gráfico no es solitaria, para comprender el Diseño se requieren numerosas disciplinas que estudian sus diversos aspectos, y entender que se trata de un ámbito cuya comprensión no puede quedar en el reduccionismo de la producción, distribución y consumo de objetos [2].



Figura 1: Diseño Gráfico como macro semiosfera y sus semiosferas particulares. Elaboración de la autora.

En la Figura anterior se muestra la perspectiva desde la cual se analiza al diseño gráfico, entendido como una semiosfera, en donde interactúan las tres micro semiosferas, las cuales permiten la generación del conocimiento en diseño gráfico, y por lo tanto su gestión y consolidación.

Lo anterior supone que la disciplina es atravesada por fronteras internas que si bien “hablan el mismo idioma” tienen distintos puntos de vista. La transmisión de información a través de esas fronteras, el juego entre diferentes estructuras y subestructuras, las ininterrumpidas «irrupciones» semióticas orientadas de tal o cual estructura en un «territorio» «ajeno», determinan generaciones de sentido, el surgimiento de nueva información [3].

Sin embargo, en el diseño gráfico, es evidente la tensión en el proceso de traducción semiótica, el cual llega a provocar una ruptura entre las micro semiosferas de las que se supone se conforma la disciplina, ya que, en ocasiones, más que trabajar de manera incluyente, se excluyen unas de las otras, siendo incapaces de aprender y aprehender la complejidad externa a la propia red, poniendo en juego sus procesos de autodescripción.

Una muestra de lo anterior es que no se encuentra en las líneas de investigación, una articulación de rutas convenientes que sirvan como directrices para el desarrollo y evolución de mapas curriculares en programas de enseñanza; por otro lado, las asociaciones locales e internacionales del Diseño tienen escasa conexión con el mundo de la investigación del Diseño [2], haciendo evidente la ruptura entre la profesionalización, la investigación y la enseñanza de la disciplina; a pesar de que una de las tres funciones de la Educación Superior, además de la enseñanza y la extensión, es la investigación [7].

Sin embargo, la finalidad de este trabajo no es realizar una crítica a la segregación de las micro semiosferas que se han planteado, sino analizar el proceso de transcodificación de la micro semiosfera de investigación, en donde lo que importa es el proceso dinámico de traducción, en donde no sólo se transforma la información, sino también los códigos empleados para traducirla. Ante esta actividad, lo ideal es reconocer que hay formas particulares de hacer investigación en este campo [8].

La importancia de la investigación en diseño gráfico radica no únicamente en el aporte que hace a su enseñanza y profesionalización, sino en la concepción de nueva información y apertura de canales que le permiten al mismo diseño gráfico asumir

su responsabilidad en la puesta en común de la sociedad y en el estudio de las causas y efectos socioculturales resultantes de su intervención en el mundo.

La investigación en diseño (como macro disciplina) busca responder a las obligaciones del diseño con las humanidades; la investigación en el diseño se encarga de estudiar: 1) cómo se desempeñan y funcionan las cosas hechas por el hombre, 2) cómo los diseñadores trabajan, piensan, resuelven y realizan diseño, 3) el resultado obtenido al finalizar el proceso de diseño, analiza cómo es plasmado el mismo y su significado, 4) nuevas metodologías; finalmente, 5) la investigación del diseño es la búsqueda y adquisición sistemática de conocimientos sobre el diseño y el diseñar [9].

En palabras de Christopher Frayling, la investigación a través del arte y el diseño es menos sencilla, pero aún identificable y visible [10]. Sin embargo, no se cuenta con paradigmas de la investigación de la disciplina, a pesar de que no es un fenómeno discreto y estable, mientras que su conocimiento si se puede pensar como considerablemente acumulativo [2].

Para explicar la generación del sentido semiótico en el contexto mexicano del diseño gráfico, en el siguiente apartado se da muestra de la interacción de otros sistemas semióticos, lo que permite conocer cómo se produce sentido, conocimiento y nueva información por medio de sus fronteras.

3. SIGNIFICACIÓN DEL DISEÑO GRÁFICO EN EL DISCURSO ACADÉMICO

Para que emerjan nuevos significados, la alteridad, el desorden y la incomprensión cobran la misma importancia que la identidad, el orden y la comprensión, por lo que la impredecibilidad de un sistema semiótico se puede interpretar como un importante síntoma de su vitalidad [6]; en el caso del diseño, se han cruzado los límites de la práctica para poder generar información de la mano de otras disciplinas, tanto las comúnmente ligadas con él, como otras que tratan el comportamiento humano, la cultura material y otras vertientes importantes en el estudio de la sociedad y la cultura [8], lo que hace a la disciplina mucho más vasta, a pesar de pareciera que aún está en proceso de consolidación.

A pesar de que el diseño gráfico comúnmente se aborda como práctica profesional, en los últimos años ha habido un creciente interés por investigarlo [11], lo que ha permitido desarrollar diversas perspectivas para su análisis, la más común es la conocida como el paradigma *for-thru-through* [10], que identifica tres formas de investigar diseño: 1) la investigación para el diseño, genera conocimiento que se puede aplicar en la producción del diseño y que se desarrolla a partir de la vinculación disciplinar y el trabajo científico; 2) la investigación sobre diseño, es la que estudia al diseño mismo, es decir, lo toma como objeto de estudio, ya sea el producto diseñado, sus procesos o prácticas; finalmente, 3) la investigación desde el diseño, produce conocimiento útil para otras áreas del conocimiento. Por otra parte Ariza Ampudia, rescata dos vertientes, el Diseño como objeto de estudio (sobre los objetos diseñados y su impacto en el mundo) y el Diseño como ejercicio de conocimiento a través de la práctica (investigación para diseñar) [8].

Para fines de este capítulo, la producción académica se ha categorizado desde una perspectiva temática que contiene cuatro ejes: 1) Ser: Investigaciones encaminadas a la definición teórica disciplinar o a la formación discursiva del diseño, 2) Crear: Investigaciones que buscan indagar sobre los procesos y metodologías encaminadas al análisis de la praxis del diseño, 3) Enseñar: Investigaciones que buscan el análisis de los fenómenos de la enseñanza-aprendizaje del diseño; y finalmente, 4) Investigar: Investigaciones que buscan indicar el estado en que se encuentra el aspecto de la investigación en los ambientes de diseño (académico o producción). Por lo tanto, el discurso académico dialoga y se nutre de estos cuatro ejes, pero también de esas otras disciplinas cuyas fronteras permiten la traducción de información. Lo anterior se visualiza en la Figura 2.

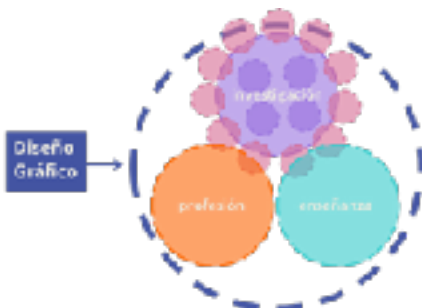


Figura 2: Investigación en Diseño Gráfico y sus fronteras semióticas. Elaboración de la autora.

A partir del *corpus* analizado, la investigación en diseño se estructura en un 31.42% del eje ser (11 discursos), un 40% del eje crear (14 discursos), un 14.28% del eje enseñar (5 discursos), y un 14.28% del eje investigar (5 discursos). A continuación se muestran los títulos en cada eje, así como diversas propuestas que los engloban a manera de Líneas de Generación y Aplicación del Conocimiento. Si bien, algunas publicaciones pueden pertenecer a más de un eje, la categorización se realizó de acuerdo con el eje con el que se tiene más afinidad a partir de los objetivos, teorías y metodologías de cada investigación.

Las investigaciones encaminadas a la definición teórica disciplinar o a la formación discursiva del diseño se engloban en las líneas de investigación: *Diseño gráfico como vínculo transdisciplinar*, *Diseño gráfico y su impacto en el mundo*, *Expresiones y experiencias culturales desde el diseño gráfico*. Enseguida se enlistan los títulos publicados:

- 1) Artesanía y diseño. Encuentros para la preservación, la producción y el desarrollo, de Silvia Verónica Ariza Ampudia, 2020
- 2) Diseño emocional para niños: explorando el marco reflexivo, de Silvia Verónica Ariza Ampudia, 2018
- 3) La estética de lo cotidiano, del objeto arte al objeto kitsch, de José de Jesús Flores Figueroa, 2018
- 4) Estereotipo y creatividad en el diseño, de José de Jesús Flores Figueroa, 2018
- 5) Bases para un diseño social, innovador e incluyente, de Celia Guadalupe Morales González, 2019
- 6) La profesión del diseño. Expresiones y experiencias, de Celia Guadalupe Morales González, 2018
- 7) La materialidad e inmaterialidad en el arte digital: conceptos clave para comprender su inmanencia, de Claudia Mosqueda Gómez, 2019
- 8) El estulto contemporáneo y el papel del diseño como posibilidad estratégica de bienestar social desde la producción simbólica, de Miguel Ángel Rubio Toledo, 2018
- 9) El concepto de diseño como organización de los sistemas complejos, de Miguel Ángel Rubio Toledo, 2018
- 10) Aproximación ontológica del diseño gráfico. Virtudes y desengaños en 3 actos, de Miguel Ángel Rubio Toledo, 2018
- 11) Introducción Espacios de la ética y la identidad en el

quehacer del diseño, de Luz del Carmen Alicia Vilchis Esquivel, 2020

Investigaciones que buscan indagar sobre los procesos y metodologías encaminadas al análisis de la praxis del diseño se engloban en las líneas de investigación: *Diseño gráfico y vinculación disciplinar*, *Procesos y significación en el diseño gráfico*, *Aproximaciones metodológicas y técnicas para la toma de decisiones en diseño gráfico*. A continuación se enlistan las publicaciones:

- 1) Reflexiones sobre el método en el diseño, de Silvia Verónica Ariza Ampudia, 2020
- 2) Exploraciones, intercambios y relaciones entre el diseño y la tecnología, de Marco Vinicio Ferruzca Navarro, 2019
- 3) Discurso gráfico de campañas de la SRE y la CNDH ante la política migratoria actual aplicada a residentes y migrantes mexicanos en territorio estadounidense en apoyo para defensa de sus derechos, de Celia Guadalupe Morales González, 2019
- 4) Del taller Bauhaus al laboratorio media art, de Claudia Mosqueda Gómez, 2019
- 5) El lenguaje y la significación del diseño como proceso formativo para la generación y evaluación del producto de diseño, de Eska Elena Solano Meneses, 2018
- 6) Recomendaciones para la validación de las propuestas de diseño: modelo de categorización de variables y técnicas, de Liliana Beatriz Sosa Compean, 2018
- 7) ¿De la vista nace el bienestar? El sentido del tacto como fuente de información para la toma de decisiones en diseño, de Liliana Beatriz Sosa Compean, 2018
- 8) Diseño para el tratamiento y prevención de la depresión en niños, de Liliana Beatriz Sosa Compean, 2020
- 9) Los “yo” y la identidad colectiva: autorreferencia y morfogénesis. Una propuesta de metodología de diseño, de Liliana Beatriz Sosa Compean, 2019
- 10) Grafiti, Del Anonimato a La Pasarela, de Luz del Carmen Alicia Vilchis Esquivel, 2018
- 11) Arte Digital MX, de Cynthia Patricia Villagómez Oviedo, 2018
- 12) El proceso de creación del Arte digital, de Cynthia Patricia Villagómez Oviedo, 2019
- 13) Producción de arte digital en México desde un entorno

complejo, de Cynthia Patricia Villagómez Oviedo, 2019

- 14) Propuesta metodológica para el desarrollo de materiales hápticos para recibir visitantes con discapacidad visual en los museos de México, de Jorge Eduardo Zarur Cortes, 2020

Las investigaciones que buscan el análisis de los fenómenos de la enseñanza-aprendizaje del diseño se engloban en la línea de investigación: *Didáctica, teoría y experiencia para y desde el diseño gráfico*. Enseguida se enlistan los títulos publicados:

- 1) La voz de la tipografía. Taller de experimentación tipográfica para niños, de Silvia Verónica Ariza Ampudia, 2019
- 2) Laboratorio de aprendizaje en diseño: Una aproximación teórica y empírica, de Marco Vinicio Ferruzca Navarro, 2019
- 3) Innovación desde el diseño para una educación de calidad e igualdad de género: una primera experiencia, de Marco Vinicio Ferruzca Navarro, 2019
- 4) La construcción de una didáctica desde el arte como incidencia en la enseñanza del diseño para el desarrollo social, de Celia Guadalupe Morales González, 2018
- 5) La enseñanza del arte electrónico mexicano: Alternativas para escenarios locales, de Cynthia Patricia Villagómez Oviedo, 2020

Las publicaciones que abordan el estado del arte en que se encuentra el aspecto de la investigación en los ambientes de diseño (académico o producción) se engloban en la línea de investigación: *Discurso y complejidad en el diseño gráfico*. A continuación se enlistan las publicaciones:

- 1) La investigación y los proyectos de titulación en el departamento de diseño de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, de Silvia Verónica Ariza Ampudia, 2020
- 2) El diseño como objeto de estudio y como ejercicio de intervención, de Silvia Verónica Ariza Ampudia, 2018
- 3) Fundamentos para la crítica del diseño gráfico, de José de Jesús Flores Figueroa, 2020
- 4) Consideraciones para la investigación simbólica en Diseño desde los sistemas complejos, de Miguel Ángel Rubio Toledo, 2018
- 5) La Etnosemiótica: método de análisis intertextual del diseño, de Eska Elena Solano Meneses, 2018

Debido a que los ámbitos en donde el Diseño interviene son

tan amplios, cómo en la cultura, la salud, la ecología, el derecho, las ciencias, los deportes y en general, cualquier actividad generada por el ser humano, el universo para investigar es vasto [2], por lo que la vinculación disciplinar es tarea obligada, muestra de ello son las áreas de conocimiento que se han manifestado en los trabajos enlistados anteriormente: análisis del discurso, antropología, arquitectura, arte, ciencias políticas, complejidad, comunicación, didáctica, diseño industrial, estética, estudios de la cultura, ética, etnografía, fotografía, innovación, lingüística, mercadotecnia, ontología, pedagogía, política y derechos humanos, producción audiovisual, programación, psicología, responsabilidad social, salud, semiología, semiótica, sostenibilidad, tecnología, trabajo social y desarrollo humano.

El diseño es un campo especialmente híbrido, que opera el vínculo entre cuerpo e información, entre artefacto, usuario y sistema [12], en el siguiente apartado se concluye con la heterogeneidad semiótica de la que se compone el discurso académico del diseño gráfico, la cual hace posible que la disciplina sea atravesada por diversas fronteras semióticas y que emerjan nuevos significados, pero sobre todo permita la inclusión y semiosis en conjunto con las otras micro semiosferas, que son la profesión y la enseñanza del diseño gráfico.

4. HETEROGENEIDAD SEMIÓTICA DEL DISEÑO GRÁFICO

El diseño gráfico es una disciplina que renace diferente de acuerdo con las necesidades de la sociedad [13] y se nutre con los cambios de paradigmas en las distintas disciplinas cuyas fronteras irrumpen.

A pesar de ser una disciplina en proceso de consolidación, tiene como fortaleza la capacidad de dialogar con otras áreas del conocimiento, y además es cambiante y adaptativa por lo que su intervención tiene efectos socioculturales; resulta ser una disciplina muy vasta y compleja, aunque a veces invisible para el mundo.

La construcción del conocimiento del diseño gráfico se puede visibilizar a partir de las siguientes líneas de investigación:

- 1) Diseño gráfico como vínculo transdisciplinar
- 2) Diseño gráfico y su impacto en el mundo
- 3) *Expresiones y experiencias culturales desde el diseño*

gráfico

- 4) Diseño gráfico y la vinculación disciplinar
- 5) Procesos y significación en el diseño gráfico
- 6) *Aproximaciones metodológicas y técnicas para la toma de decisiones en diseño gráfico*
- 7) Didáctica, teoría y experiencia para y desde el diseño gráfico
- 8) Discurso y complejidad en el diseño gráfico

Para entender al diseño gráfico desde su construcción semiótica es fundamental que el diseñador gráfico comprenda a la investigación como actividad esencial y permanente en todas sus micro semiosferas, ya que da paso a la generación de sentido e información, el perfeccionamiento de métodos e innovación en procesos, así como al fomento de conexiones con otras disciplinas y sobre todo, al desarrollo de otras competencias e incremento de las propias, y con ello, asumir de manera responsable la tarea del diseño gráfico: generar cultura visual, visibilizar al diseño y mejorar la calidad de vida de la sociedad. Lo anterior bajo la demanda de avances y cambios en la enseñanza del Diseño, lo que requiere compartir esfuerzos en iniciativas de investigación y difundir los resultados de los proyectos generados, así como su impacto en la sociedad.

REFERENCIAS

- [1] Rivera A. La Nueva Educación del Diseño Gráfico. México: Designio; 2013.
- [2] Vilchis L. Diseño, Investigación y Educación. Cuaderno 82 | Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. 2020; 257:101-114. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi82>
- [3] Lotman I. La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. España: Ediciones Cátedra; 1996.
- [4] Hernández R, Fernández C y Baptista M. Metodología de la investigación. 6ta. ed. México: McGraw-Hill; 2014.
- [5] CONACYT. Sistema Nacional de Investigadores [Internet]. s.f. Disponible en: <https://www.conacyt.mx/Sistema-nacional-de-investigadores.html> [Acceso: 2021-02-21]
- [6] Lampis M. La semiótica de la cultura: hacia una modelización sistémica de los procesos semióticos. Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura [Semiótica, cultura y semiótica de la cultura]. 2009/2010; 187:31-53. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/49587294_La_semiotica_de_la_cultura_hacia_una_modelizacion_sistemica_de_los_procesos_semiosicos [Acceso: 2021-08-15]

- [7] Cravino A. Hacia una Epistemología del Diseño. Cuaderno 82 | Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. 2020; 257:33-45. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi82>
- [8] Ariza V. El Diseño como objeto de estudio y como ejercicio de intervención. Cuaderno 82 | Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. 2020; 257:47-68. DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi82>
- [9] Bayazit N. Investigating Design: A Review of Forty Years of Design Research. Design Issues. 2004; 85:16-29. DOI: <https://doi.org/10.1162/074793604772933739>
- [10] Frayling C. Research in art and design. Inglaterra: Royal College of Art Research Papers; 1993. Disponible en: <https://researchonline.rca.ac.uk/384/> [Acceso: 2021-08-15]
- [11] Pontis S. Qué es y qué implica la investigación en diseño [Internet]. 2009. Disponible en: <http://foroalfa.org/articulos/que-es-y-que-implica-la-investigacion-en-diseno> [Acceso: 2021-04-06]
- [12] Cardoso R. Diseño para un mundo complejo. México: Ars Optika Editores; 2014.
- [13] Ramírez K. La (re)construcción del perfil idóneo del diseñador gráfico a través de una formación centrada en la investigación. Una intervención educativa [tesis]. Universidad Autónoma de Nuevo León; 2018.



**A semiotic model
for smart home
affordances:
Trajecting semiotic
components in a
technological living
environment**

ALEC KOZICKI

This paper examines how semiotic engineering can utilize the four semiotic components of resources, affordances, competence, and scaffolding to improve the metacommunicative aspect between the designer and the user regarding smart home technology. Smart homes are an aggregation of individual technological artifacts connected on a network which require the user to effectively define and program desired functions for the smart home system to perform a task. From the semiotic engineering perspective, a creator of smart home technology must understand how the target audience will interact with an artifact that is connected to the smart home system. The characteristics designed into an artifact within a smart home establishes a trajectory that begins from the designer's meaning-making (semiosis), which the user then scaffold in their unique living space. This research aimsh is to identify the current challenges with smart home technology to provide a framework on how the four semiotic components can improve the interrelations between the creator, user, and smart home system.

OVERVIEW OF CLOUD-BASED SMART HOME TECHNOLOGY

Smart home technology is an emergent industry that is revolutionizing what technological advancements can become integrated into household goods for an inhabitant's preexistent or ideal living space. The denotation for a smart home technology (SHT) utilizes the integration of electrical components into mechanistic household goods, such as a door lock or window blinds, which can now allow the user to perform functions via a smart phone app or by other technological modes that may exist within a smart home system (SHS). The wireless television remote control was developed in 1955. In less than a century we now have household goods that range from allowing users to interact remotely with their pet using a robotic pet assistant, command their smart voice assistant to pour exactly one cup of water from the kitchen sink, record security footage of the backyard using facial recognition when the surveillance camera identifies a face in a user-defined area. The SHS can signal the smart vacuum to begin cleaning once all inhabitants are out of the home.

As explained in my master's thesis in semiotics, I define a smart home as a living space with a technological network and system capable of perceiving environmental stimuli that can influence automatic or controlled functionality [1]. The term smart home is ambiguous since an inhabitant does not necessarily require a house or home to integrate SHT, the technology can be integrated into any inhabited living space if and only if the shelter or dwelling contains the architectural affordances to attain a higher-level system of affordances – this can range from having access to electricity and Wi-Fi to connect smart devices to the cloud to perform functions with the smart device, having a window to afford the potential of integrating smart blinds, or even possessing a water pump to afford a smart leak detector. An individual can live in an apartment, a houseboat, a cardboard box, a cave, or any other form of shelter that is used as a living space, but the living space requires vital architectural affordances to appropriate SHT. Additionally, the term smart home is implicit to the household goods that are connected on a network within a shelter. So, the various technologically advanced (smart) household goods integrated into a place of living assimilate the notion of having a smart home.

When smart appliances or devices connect with other internet of things (IoT) devices, it becomes a part of the ecosystem for SHT and is networked using standardized communication protocols [2], these protocols are communicated on the home's mesh network with a language from one device to another either by using connection via Wi-Fi, Z-Wave, or Zigbee. A devices' language is often constrained due to their heterogenous properties, and this is a current major challenge within the smart home ecosystem to share relevant resources [3,4]. Heterogenous language refers to the diversity of intelligent appliances, interconnectspecific and user preferences [5]. Users are required to appropriate the functionality of a smart home, this means that certain actions and affordances must be defined, configured, and adapted for individual appliances to perform user-configured automated scenarios within the home.

Customized scenarios vary depending on the devices within the home and by the user's programmed responses for a smart device in relation to a certain system command, which is structurally associated with the Boolean logic of "if this, then that" – the website IFTTT¹ is dedicated to help the user configure automated functions. Users can schedule automated functions to perform in the home by defining specific smart devices to react to various signals, i.e., the time of day, the day of the week, the weather forecast, a movement that is picked up by a sensor, or a user's voice command. Smart devices must be compatible with the controller to the home's system, this is usually achieved through a voice assistant, smart phone, or tablet. Then, the user can edit and program certain devices to respond to defined signals within the environment, which allows for the user to appropriate a defined future behavior for a device. Owners of smart appliances orient and define the behavior of the smart object on the home network, meaning that the user must input syntactic commands into the system's program, which syntactics is related to "sign-sign relations" [6]. This syntactic command allows one device to transmit information for the function of another device within the system, such as a user programming the smart lights behind the television to change hue depending on what is shown on the television screen to generate a more cinematic experience.

Currently, SHT faces a two-fold dilemma that begins with smart devices' heterogenous language – in this sense the communication system programmed into a device – that leads to a

1 <https://ifttt.com>

loss of information that is untranslatable from one device to another, and the second dilemma is that devices with heterogenous language act as an entry barrier for users who must learn and appropriate the smart device into their living environment. This research aims at the latter dilemma and is intended to provide a deeper understanding within a semiotic framework on how creators and users of SHT can improve the meaning-making process for the pre-existent heterogenous language of smart devices. The semiotic framework is intended to model how the four semiotic components can reduce the metacommunicative obstacles between the user and designer while also enhancing the appropriated interactions that are scaffolded by the user.

1. THE ROLE OF SEMIOTIC ENGINEERING

The smart object constructed by a creator for a smart home environment is oriented towards the user's perception, "a sign emitted by a sender aims at the receiver's mind. [...] Aiming at her goal, the sender's intention describes a trajectory from its starting point to its target" [7]. The fundamental meaning-making process implies the semiotic substances of learning, memory, and knowing, framed by the four semiotic components of resources, competence, affordances, and scaffolding [8]. Therefore, the notion of trajectory can be applied to how a creator of SHT relies on semiotic substances (knowing, memory and learning) for the interpretant on how the potential user in a future state will interact and integrate the object into their SHS.

Regarding the relation between the designer of the smart object and the user of the object, the metacommunication between the two agents is indirect since the designer is not present at the time of interaction and relies on the artifact to relay a message towards the user, and the metacommunication is unidirectional since the user cannot communicate with the designer without contextual signs provided by the object's interface [9]. Each brand of SHT integrated into a smart home requires the user to understand how to effectively communicate with a designer, which means that a smart home with a large diversity of brands exponentially grows the user's necessity for the four semiotic components to overcome the metacommunicative obstacles that exist for a smart home.

1.1. UNDERSTANDING THE POTENTIAL AND ACTUAL USERS OF SMART HOME TECHNOLOGY

As mentioned in the beginning of the paper, a user's level of competence to effectively appropriate a smart device into a SHS is a current challenge. This section covers how SHT is designed by a creator for a possible user in mind and makes the distinction on who actually uses the technology can serve additional insight on the trajectory of the smart device into a user's living space. Two semiotic components, competence and resources, are discussed in this section to explain how creators and users of SHT rely on these two semiotic components for the trajectory of a SHS. "From a semiotic perspective, resources and competences are complementary and inseparable concepts" [8]. Therefore, the inclusion of semiotic resources that exist for SHT subsequently increase the level of competence for the user, creator, and SHS.

1.2. COMPETENCE

Competence is a vital semiotic component which leads to the user sufficiently appropriating a SHT into their living environment. Competence is how the subject, whether it is the user, designer, or the SHS, discovers meaning in an environment and recombines the semantic and syntactic properties into a pragmatic model. For instance, the designer of a SHT must understand who their target audience is, the determinant on who the consumer is heavily lies in the semiotics of commodity (see [10] for modelling semiotics of consumer goods), and there exists a sociocultural boundary on who the target consumer is. Thus, the designer must have the competence on who they are designing the SHT for. A designer's conception on who the target consumer is can be viewed as a rhematic interpretant in Charles Peirce's terminology since it is a "sign of qualitative possibility" [11] of consumption that may or may not exist in relation to the characteristics of a consumer. Subsequently, the individual who purchases the smart device for their home must have a degree of competence on what the device does and how it can be perceived to improve their subjective quality of their living environment. The user of SHT establishes a dicent interpretant because the individual using the smart device generates a "sign of actual existence" [11] which leads to semiosis in relation to their environment (living space).

A user appropriating SHT into their living space requires a degree of competence to match their expectations on how the smart device should function. Competence can be induced from the designer's perspective by integrating prior conventions with a preexistent object and integrating the specific conventions into the smart device. Umberto Eco elaborates on the perception of a user that is incompetent regarding an interaction with a new technology,

But clearly a primitive man used to stairs or ramps would be at a loss in front of an elevator; the best intentions on the part of the designer would not result in making the thing clear to him. The designer may have had a conception of the push buttons, the graphic arrows indicating whether the elevator is about to go up or down, and the emphatic floor-level indicators, but the primitive, even if he can guess the function, does not know that these forms are the 'key' to the function. He simply has no real grasp of the code of the elevator. Likewise he might possess only fragments of the code of the revolving door and be determined to use one of these as if it were a matter of an ordinary door. [12]

Eco's statement about an incompetent user, otherwise considered as the primitive man in his statement, is in-line with how the user interpreting how to operate an elevator for the first-time lacks knowing the conventions associated with this object, which means a logical interpretant was not formed since "a thought or other general sign, or a habit formed or modified" [13] did not emerge due to the man comparing the functionality of stairs or a ramp to an elevator. The primitive man seeking to understand the elevator is related to Peirce's energetic interpretant, and the energetic interpretant is a particular physical and psychical action [14], which means Eco's primitive man would be more focused on the ontology on what the elevator does.

A rhematic, possible user must have competence to understand the reasoning and process to appropriate a specific smart device into their living environment. The rhematic user should ask themselves, what would I use this device for in my home? – e.g., is it to afford an overall increase in leisure or convenience, to afford more of an understanding on energy consumption within my home, to afford increased security measures to make sure my delivery packages are not stolen outside the front door, etc. It is essential for the rhematic user to have a degree of competence to understand

what the intention is for owning and using SHT. Competence also includes if the user is aware that they lack the skills needed to install and program the device and if they will require a service user who can successfully install the device. Additionally, the rhematic user should have competence on the lower-level affordances that are required for the device to operate, this can include understanding that a monthly subscription is required to store the video surveillance footage, or the understanding if the smart device is compatible with the smart home's controller.

The dicent user of SHT must have a level of competence to answer the question of, how do I install, define automations, and utilize the various functions that exist in relation to the smart device and the SHS? For example, there may be a basic understanding of knowing that the newly purchased smart washer requires a technician, but competence is needed to learn how to reduce energy costs and how to schedule washes via smart phone. Dicent users should utilize the semiotic resources available to improve their competence on how to improve the potential interactions with the smart device, this allows for optimizing what the device has to offer and will provide the user with a deeper meaning on the applicability of owning smart home devices and appliances.

Competence for a creator pertains to understanding who the rhematic user is and how the product can undergo semiotic fitting from the rhematic user's perspective. This means that the creator must be aware on who the product is intended for; the rhematic user's characteristics provides insight on what affordances should exist within the product design. The creator should conceptualize how the specified rhematic user will appropriate the technology into their living space – i.e., will the senior citizen rely on a technician or even their grandchildren to show them how to use the smart device, or are they expected to already know how to use the device? Additionally, competence from the creator's perspective should aim to better serve the users' semiotic resources, this will provide the means for rhematic and dicent users to learn and discover new functions that can potentially be used with the device. Also, the interactive affordances designed into a device correlates to the creator's competence on who the rhematic user is, this can range from allowing the customization of font and icon size for users who are visually impaired, the weight of the product not becoming a burden for a user trying to hold the device, and easy to find troubleshooting features to help educate the user on how to properly

use the device. Even though these recommendations are aimed at a smart device, rather than the system itself, it is important to reiterate that a user interacts with the SHS by using a smart device within the home's technological ecosystem, therefore, in order to improve the overall system a creator should aim to educate how the individual smart device or appliance functions, because each smart object with their own affordance are a congruent which constructs the higher-level affordances of the SHS.

Currently, some of the newer generations of Amazon's smart voice assistants can differentiate between an adult or child communicating with the device by the audible pitch frequency of the user. If the voice assistant identifies the pitch falling into the parameters of a child, then the device will generate a response designed for a child – this aspect of system competence is a prominent factor for data and privacy regulation since applications on the smart voice assistant that uses child-directed skills cannot promote content or collect data on this certain type of user (more information regarding the regulations can be found on Amazon Developers site²). While on the topic for voice recognition of a certain type of user, it has been overlooked from the industry perspective of the implications of mimetic speech, such as a parrot communicating to a voice-enabled device. A parrot who has the competence on how to command the smart voice assistant can instruct the device to turn on/off the lights in the room, add products to an online shopping list, and any other command the animal might have heard their owner say to the smart device. So, even though the phenomenon of a parrot ordering products via a smart voice assistant may be a miniscule amount on who the dicent user of the device is, this predicament is associated with a level of competence that exists for the smart device and the SHS.

1.3. RESOURCES

Another semiotic component that can help reduce the current challenges within SHT is resources. Resources are elements used to represent how something can be engaged with to generate meaning, while also potentially leading to discovery and learning [8]. A user seeking to appropriate a new smart appliance or device into their

² <https://developer.amazon.com/en-US/docs/alexa/custom-skills/policy-testing-for-an-alexa-skill.html#cert-child-directed>

home must rely on resources to learn how to install and operate the object. Resources for a user appropriating SHT can range from asking a peer with SHT how to use the device, or even the reliance of a service contractor to help install and program the SHS or appliances – affording the cost of a contractor can also be deemed as a resource – but user-resources predominantly come in the form of texts such as instruction manuals, tutorial videos, online forums, product reviews, and the frequently asked questions page on the manufacturer’s website. These various forms of resources supply the user with an understanding on how to setup and program SHT, and when the user learns and discovers the various functions of the smart object, then their competence increases on what the smart object can be used for. The notion of resources for a user is a vital component to effectively traject a constructed smart device into a user’s ecological reality.

Within a smart home there exists certain types of dicent users that have different relations with the SHS, these types of users can be broken down into three categories: administrative users who have full access to the configuration of the SHS, limited access users who can only perform specific functions in the home’s system – this could include children, guests that are temporarily staying at the home, the babysitter, the dogwalker, or any other person who has been given partial access by an administrative user to perform defined functions in the home —, and lastly, service users such as a technician or smart appliance installer who performs a service within the home system that requires access to make changes to the system. The three types of dicent users do not possess the same resources provided from the SHS, in turn, this causes the types of users to have different technological niches, and a niche refers to how the animal lives as opposed to where the animal lives [15]. For example, a limited access user does not have the same privileges as an administrative user to control the SHS, the limited access user may be able to use certain functions of the smart home, but the resources to access certain devices on the smart home network may be limited.

As mentioned earlier in the section, a resource is an element that can be engaged with to generate meaning, while also potentially discovering and learning new meanings. Various forms of text for the user act as a resource, such as product tutorials, product reviews, and third-party websites to configure home

automations³ can allow a rhematic or dicent user to learn and explore how a smart device functions and how the device can be utilized within a smart home environment. The reliance of conventions that exist in the ‘old’ technology, such as using the mechanistic component in a smart door lock, will allow the user to an understanding on how the device operates, while at the same time, affording new modalities to interact with the smart object, such as learning how to configure biometric data or using a smart phone to unlock the door. Additionally, interactive affordances designed into a product provide human-computer interaction affordances for the dicent user that allows a clearer understanding on what functions are possible with the smart device. Interactive affordances utilize cognitive, physical, functional, and sensory affordances built into the object which provides the user with a wide range of semiotic elements [16].

Resources from the creator’s perspective generates semiosis to help define who the potential rhematic user is, while also getting additional insight on how the dicent user interacts with the product. A creator can learn from current market trends to design products with certain, desired affordances. For example, the global pandemic of COVID-19 has affected several sociocultural conventions, but in the context of this research, the pandemic has influenced the creation of smart home products to combat the potential risk of spreading the virus within the living environment. For example, the startup company Ettie, a doorbell manufacturer, is designing a doorbell⁴ that can read a visitor’s temperature when they come near the vicinity of the door. Besides this revolutionary doorbell, there is a significant amount of smart home products designed to reduce or eliminate the spread of the virus within the living space, these devices range from touchless sinks and toilets, refrigerators with a water dispenser that undergoes UV sterilization, and UV air filtration and purification units that autonomously move around the home. It should be noted that a creator’s semiotic resource (i.e., global pandemic) can in fact transition into a user’s semiotic resource (learning if the visitor at the door shows potential signs of COVID-19), and this is due to semiotic scaffolding.

3 <https://www.home-assistant.io>

4 <https://www.techhive.com/article/3603470/ettie-video-doorbell-takes-your-temperature.html>

Concerning product design affordances, a creator can utilize the Affordance Structure Matrix (ASM) as a semiotic resource to identify and analyze the hierarchical affordance subsystems for an object [17]. This tool can be used to define what negative and positive affordances exist within the various subsystems of a product. The product designer should aim to improve positive affordances (i.e., mobility) while reducing the number of negative affordances (i.e., hackability) that exist within a product. A creator can revise a product's ASM during the various conceptual and design stages of a product, and a product's ASM can also be reviewed once the product is on the market so future generations of the product can be improved to semiotically fit the user's connotative, open secondary functions (see [17] for more insight on the Affordance Structure Matrix). Additionally, creators should aim to potentially include multimodal interfaces in a smart device, by doing so, a semiotic bridge is established which retains prior conventions of a household good.

From the perspective of a SHS, the quantity of users and smart devices (active and passive) on the home's network can be viewed as resources for the system of the home. The data collected and shared from the home's technological ecosystem allows for a deeper understanding on the meaning-making components within the home. This can include discovering which parts of the living environment use the most electricity, and at what times of the day the most energy consumption occurs. System resources can also help define how frequent the individual smart device and appliances are used, which could help educate the inhabitant if a certain smart object is not being efficiently utilized.

1.4. SCAFFOLDING

Semiotic scaffolding requires the semiotic activity of learning based off the prior choices made by an organism, which is then oriented by the semiotic activity of learning [8]. Regarding the SHS and scaffolding, the defined rules and scheduled behaviors of the smart devices connected to the home's system can be viewed as codes since the defined signals are binary, and functionality distinguishes scaffolding from codes, because semiotic scaffolding has a supporting task or function, which, in turn, forms habit that results in codes [18,19]. Therefore, code plurality is needed for scaffolding to occur since there is a requirement for decision-making

and learning from the prior choices made [19]. In this sense, a SHS that possesses an artificial neural network has the means for semiotic scaffolding since the artificial neural model can refine the line weights and integrate new connections. Additionally, the system's artificial neural model utilizes memory of the prior events that existed within the home (i.e., using a passive device to record a room's temperature which can be logged and time-stamped in the neural model, or keeping a time-stamped record on when a room within the home consumes electricity), and with the recorded data of a room's temperature and energy consumption the neural model can learn how to reduce the amount of energy used. Thus, an artificial neural network for a SHS generates the scaffolding of knowing how to be efficient and predictable with a synced smart object within the technological ecosystem, and a system's neural model capable of semiotic scaffolding will be in-line with the user's explicit meanings (in the case of this example, the SHS learning how to minimize energy consumption).

Scaffolding for a creator can lead to improved qualities designed into the future generations of the smart device or even through software updates for the current product. Also, improvements on how the designed smart device interacts with the other various devices can be scaffolded to generate deeper meanings, subsequently, a creator scaffolding higher-level affordances between two smart devices within a smart home ecosystem will lead to a stronger and a more dynamic SHS. Creators can also design products to include the semiotic resources for a user, by having competence on who the smart device is being made for the creator can incorporate the proper semiotic components into the object (such as affordances related to the affordance systems of product design and human-computer interaction). The following excerpt elaborates more on the full scope of scaffolding and semiosis connected to the four semiotic components:

As such, semiotic competences are employed to scaffold knowledge, which is to say, to develop models of (aspects of) their environment, which result in a capacity to navigate in the environment. A scaffolding is similar to what it aims to grasp, being deemed a model, because, following this metaphor for learning, it moulds onto it. The erection of new scaffoldings, thus, leads to environmental changes that evoke new semiotic resources. In the

scaffolding process, not only organisms change – their environments, too. Thus, as new semiotic resources become available and are used, organisms and environments co-develop. [8]

In this sense, a creator having the competence of who the rhematic user is can be scaffolded into providing sufficient resources built into the smart product. Then, learning by who the dicent user is and how they interact with the product can lead to a better understanding on what high-level affordances are scaffolded from the user's perspective. Lastly, the ways in which the dicent users appropriate and scaffold their SHS can lead to changing the home's environment. Technological changes provide the semiotic resources for an inhabitant to alter their living environment (i.e., the invention of the television and the mediation of appropriating this household good into a living room).

Currently, SHT has made a significant impact as a technology that is appropriated into a user's pre-existent living space, as opposed to drastically altering the architectural affordances and functions within a new era of architecture that focuses on semiotically scaffolding around an IoT network and its peripheral devices. The semiotic resources for designing and constructing a smart home greatly differs on the location, this can include regulations set in place by the local government, local consumer market of smart household goods, qualified professionals to install the SHS, the cultural perception of appropriating numerous technological devices within a living environment, a data infrastructure capable of processing a wide range of IoT devices, and last but not least, rhematic users' level of enthusiasm to learn the capabilities of SHT that they can personally scaffold into their own living space.

The future of SHT could benefit from a generation of do-it-yourself (DIY) smart household goods. A DIY revolution of SHT would increase the semiotic components, especially the users' semiotic competence pertaining to a device's programming. In turn, the creators of DIY smart devices would have to provide sufficient resources for the quasi-creator (the dicent user assembling and configuring the device), and one fundamental resource to provide the quasi-creator is open-source software. This approach to appropriating open-source software of SHT into a living space will allow the user to semiotically scaffold the device to include a fully customizable user interface (UI) and user experience (UX). One of

the best examples of a DIY smart device is the smart mirror, if you were to search online ‘DIY smart mirror’ you would be given hundreds of product tutorials and various communities that discuss how to make your own mirror that can be turned into a central hub for a smart home. The semiotic resources for DIY smart mirrors, such as MagicMirror5, guides the potential user step-by-step and lists the required components needed to create their own personal smart mirror. Additionally, the online communities surrounding this smart device can utilize the open-source software and allow others the potential to integrate the specific program features into their own device.

1.5. AFFORDANCES

Affordances from the creator’s perspective relate to how future users would semiotically fit the designed smart object into their unique living space, creators must be open-minded that a user may interact with the object in a way that was not intentionally designed for. The purpose of identifying affordances in a smart home is to elaborate on the qualities and characteristics of an object in relation to a user which generates meaning-making within the environment of a smart home. “Affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill” [15]. Predicting the future behavior of the rhematic user in relation to the designed product is a crucial component that the creator must understand the high-level affordances that are constructed by the user.

During the conceptual stage of creation, the creator should aim to define who the rhematic user is. This includes the creator having the competence on identifying not only the demographics of the rhematic user, but understanding the cultural conventions associated with certain household goods and IoT devices. For example, within the European Union, Germany has recently made significant efforts to integrate smart metering and tariffs by offering smart appliances offered in the consumer market, however, the rhematic user not seeing a feasible reward to appropriate this technology is still viewed as a negative affordance by the potential user [2]. Additionally, the creator must take into consideration the cultural affordances of the designed object, meaning the creator

⁵ <https://docs.magicmirror.builders>

should understand the cultural conventions of the object in relation to the culture within a certain environment. One unique example of cultural affordances applied to architectural theory is the short-lived public housing development of Pruitt-Igoe in St. Louis, Missouri. Three of the Pruitt-Igoe high-rises were demolished after 18 years of being constructed, flaws in the design stage of this housing development and maintenance ranged from long corridors with insufficient lighting, inoperable elevators, and “the building achieved its intended affordances of providing high density, inexpensive housing. Its failure was due to the multiple macro-scale unintended negative affordances that resulted in such bad actual living conditions” [17]. This statement is in-line with how architectural and product design affordances must afford the creator predicting the future user’s behavior with the object.

Regarding the creator’s perspective in the design stage of a product or SHS, the creator should aim to increase the amount of semiotic freedom that exists for the smart device, this includes relations between the user and the smart object, and the smart object and the SHS. “Semiotic freedom allows for the unfolding of a constraint, this is because sign relations are arbitrary, but their freedom is limited by fitting” [20]. This approach relies on the resources integrated into the object as well as the level of competence of the user or system. Semiotic freedom designed into a product can range from the affordance of a customizable interface for the home’s controller, a doorbell affording a customizable sound rather than the traditional chime associated with ringing a doorbell, using solar energy panels that rotate to follow the sun versus solar panels that are stationary, and any other device function or feature that is decided upon by a user’s choice and is appropriated by the user learning how to define the customized behavior for the product. Due to semiotic freedom, the customizable interactions and vagueness for what a smart home represents is what makes this object rich for meaning to come to fruition. Potential (rhematic) users can identify various affordances on what a smart home could possess, whether that affordance is a higher level of security, an increase in leisure, and even the affordance to reduce the habitual household tasks that the rhematic user performs – e.g., seeing who is at the door, turning on a light, adjusting the thermostat, seeing if the water heater is leaking, learning a new recipe, and so on. In this sense, the choices the consumer makes and what they learn to do with their smart devices in the smart home is because of semiotic fitting.

One last key takeaway point for the creator's perspective of affordances during a product's design stage is to reflect on this question centered around the affordances of an object, "What does the object want?" By answering this question and exploring the various affordances, a creator can get a clearer understanding on what potential action-possibilities are related to the product's perspective and refine what affording situations should exist for the object – i.e., the cup wants to be held in one hand, the ball wants to bounce off a wall, the laptop wants to not break if it falls off a desk, the smart fridge wants to notify the connected smart phone that the fridge door is open, the smart home wants to instruct the user how to resolve a system error, the artificial intelligence (AI) in the home's system wants to suggest the user what to cook based off of the ingredients in the smart fridge, the AI vacuum cleaner wants to notify the smart phone that it is immovable, and so on. This reflective question can provide sufficient insight for the perceptual psychology affordances, which can be reinforced and improved through the affordances in the architectural and product design affordances for a smart device.

Now moving onto the user's perspective of affordances, an individual must possess smart devices connected on a network in their living space to have the affordance of a SHS; a user interacts with the SHS by the affordances of the smart devices and appliances connected on the system. For example, if a user desires to turn off the smart lights in the living room, then several affordances may exist within the smart home to achieve this task – this can include commanding the nearby voice-enabled device to 'turn off living room lights', remotely turn off the lights by using a smart phone or walking to the light switch on the wall to turn off the lights. A user's decision-making process on how to interact with an object will vary depending on the current situation within the conditions of the user's current environment – i.e., if a situational event occurs such as the user knowing there is a sleeping baby in the adjacent room, then the user is faced with the problem of turning off the lights without waking the baby. The user must determine the most appropriate interaction with an object in the smart home to turn off the living room lights to generate the best potential outcome, which, for this example is not awaking the baby. This hypothetical situation of a user having the desire of turning off the living room lights and the task of not waking up the sleeping baby in the next room is to emphasize that affordances being viewed as potential semiotic

resources that an organism enacts (detects, reads, uses, engages) to channel learning-as-choice in its environment [8].

Affordances from the perspective of a SHS rely on the individual technological artifacts that are integrated into the system. The individual artifacts connected to a SHS form an aggregated model, which is a hierarchical system scaffolded and built on the foundation of lower subsystems of affordances. System affordances are processed in a top-down manner, as opposed to the user who integrates the various artifacts into their living space from a bottom-up relation. Some higher-level affordances that can exist due to a SHS includes home automations, energy reduction, and homeostatic functions (i.e., maintaining a defined temperature or air quality within the home).

2. FUTURE TRAJECTION OF SMART HOME TECHNOLOGY

This research is intended to cover a wide scope on the theoretical components that surround the evolving meaning-making process around the creation and functionality for current smart home technology. Affordances are an excellent semiotic component to analyze because of two reasons: 1) a creator of an object must conceptualize how a user in a future state will behave with the object, which is related to the denotative and connotative functions of an object [12]; 2) a user must utilize the semiotic substances of learning, memory, and knowing to perceive how to interact with an object, and once the user identifies certain characteristics of the object that creates affordances the interaction with the object does not require a significant amount of consciousness, which means that once affordances are learned they become at the helm of a subconscious process [21]. Modeling the various systems of affordances that exist within a smart home aimed to provide insight that meaning is interconnected between the creator, user, and the smart home system. Each of the three perspectives (creator, user, and smart home system) individually utilize and contribute semiotic components which establishes a deeper connection that is reliant on the smart home's technological ecosystem.

Results of this research has found that the four semiotic components exist within the locus of each affordance system (see [1] for a gestalt model of the affordance systems for a smart home).

This means that the individual affordance systems can be improved and provide a deeper meaning for the user and creator if the semiotic components are designed specifically for the respective affordance system. For example, a user may have the competence in the human-computer interaction affordances but lacks the competence on knowing how to define automated functions into the smart home system for an aggregation of smart devices. Therefore, the user must seek resources to help educate them on how to scaffold the automated functions into the system, and this is where various forms of texts such as video tutorials or websites can serve as vital resources to make the user's smart home system operate more complex automated functions. Additionally, the research results have found that creators of smart home technology should understand who the product is designed for and what potential interactions the rhematic user may use the device for. A creator knowing what potential interactions may exist in a future state for a user is related to designing affording situations, which means that the creator should predict how the user will understand the product.

Further semiotic research regarding smart home technology and the concept of the smart homes could benefit from looking at three semiotic questions. First, how can smart home systems and IoT devices be utilized to improve the semiotic scaffolding in a broader ecological perspective rather than being centered around an individual's ecological niche? Second, if a smart home system with an artificial neural network contains the four necessary semiotic components that leads to semiosis, then to what extent does the home's system have an artificial umwelt? Third, what would be the impact of integrating abductive logic into the smart home system, which could lead to the smart devices in the home's network actively communicating to the inhabitants, as opposed to smart devices being designed to passively react to the commands given to the smart object?

In the upcoming decades, it is foreseeable that smart home technology will make an impact in a variety of niche living spaces, some of the frontrunners that come to mind is smart communities, assisted living, and in-home health care systems. The future for smart homes must be oriented to improve a defined homeostatic objective, which can range from increased measurements of mass surveillance within a community or assisting an elderly inhabitant with their daily routine. Focusing on the latter example, the increasing age of a population in various cultures will bring an

influx of consumers who seek attention pertaining medical assistance and daily tasks. In a way, the future smart home can become scaffolded to be an artificial caretaker or nurse, meaning that the home will track and analyze the data that is deemed as the inhabitant's vitals. This can include analyzing how much the individual walked today, what did they eat, if they took their medicine, if they slept too much, and identifying if the inhabitant performed any tasks using a top-down cognitive process. These aspects can be designed and integrated into a smart home environment, but there are several barriers before this technological scaffolding can flourish for the smart home to become a form of an artificial caretaker or nurse – one of the critical barriers is introducing abduction into the smart home system as mentioned in the previous paragraph. A second barrier focuses on the architectural system of affordances and understanding from the creator's perspective how can the current home be adapted to sustain this new role of being an artificial caregiver; can the technology be integrated into the preexisting home or should prefabricated homes for elders include this technology and be considered as the norm? The short answer is that both types of homes will construct their own model of being a smart home, the prefab home will be more of a collective system of connected smart homes that will afford a wider range of capabilities, as opposed to a home that an inhabitant has lived in for decades and does not want to leave, which will afford the home to become a more customizable, specialized environment that requires more appropriation compared to the prefab smart home. A third barrier for this type of smart home is the blending of active and passive smart devices, the adaptation of smart home technology designed for assisted living will alter how devices communicate to the other various devices in the home's network, thus altering the metacommunicative characteristics that exist for a SHS. Improving the technology will lead to the inhabitant completing their common daily tasks, such as do they need assistance with getting a glass of water, remembering to eat, putting on socks, and so on; this is a critical challenge because human-computer interaction must physically meet the needs of what is required for the homeostasis of the inhabitant.

CONCLUSION

As mentioned in the paper, a creator constructs the concept of a smart home technology that is then trajectoryed for the user to appropriate the technology into their living space. The user must semiotically scaffold this technology to afford a desired level of behavior, this leads to smart homes being designed to increase security measures, be viewed as a novelty item to show off to friends, improve the convenience of never losing a remote again since voice command can control home functions, and configure home automation scenarios. To sum up the infinite semiosis related to a living space with smart home technology, a smart home is only as smart as the individuals who created the technology and the individuals who use the technology within their living niche.

The central focus of the research aimed at how the four semiotic components of resources, competence, affordances, and scaffolding can improve the trajectory which begins with the creator and transitions to the user who constructs deeper meanings that exist within a smart home. Semiotics can be a practical apparatus to get further insight on the meaning-making process during the creator's design process, user-appropriation, and system integration of smart home technology. Semiotically engineering a smart home requires categorically defining epistemological connections into groups of meaning (the four semiotic components) that is experienced in relation to the smart home environment. Affording situations designed into smart home technology leads to the user interacting with the device, it affords influencing the user with semiotic resources and competence, and it affords inspiring the user with a new, futuristic way to improve their subjective physiological needs.

Affordances are an insightful semiotic component to analyze within the conceptual view of a smart home due to their hierarchical, dichotomous relations. For the user of smart home technology, affordances must first be learned and scaffolded to provide a meaning, once meaning is designated and categorized for an object the affordance perceived can automatically be processed on an unconscious level by the user. For the creator of smart home technology, affordances are conceptualized for a future state, and the creator must rely on prior semiotic activity to construct a new, potentially revolutionary smart device that is compatible within a smart home technological ecosystem. Thus, semiosis for smart home technology can be improved by understanding the unconscious

afforded level in the perceptual field of the user, and by enhancing the semiotic components used by a creator to predict the future behavior of smart home technology user.

A user's semiotic scaffolding for a smart home construct a trajectory path that is aimed at a desired goal, the state of a home with smart home technology aims to function on a constant, homeostatic level, while also being oriented to improve the characteristics on what a smart home connotes. The scaffolding process for a smart home relies on the user having sufficient competence to appropriate the devices into the system, which causes the potential for automated functions to be defined. In the same vein, a home that is scaffolded to be technologically rich in the ecological reality leads to the smart home environment adapting to the user's scaffolding of the smart home system. Within the conceptual and design stage of a smart home device the Affordance Structure Matrix [17] is a practical model for creators and designers to identify any negative affordances that need to be minimized or eliminated, while, at the same time, identifying any positive affordances that emerge into higher-level affordance subsystems. Creators of smart home technology can utilize a concise outline on who their product is designed for and how the actual users interact with the product within their unique living space.

REFERENCES

- [1] Kozicki A. A semiotic model for smart home affordances: Trajecting semiotic components in a technological living environment [thesis]. Tartu: University of Tartu; 2021.
- [2] Wilson C, Hargreaves T, Hauxwell-Baldwin R. 2017. Benefits and risks of smart home technologies. *Energy Policy*. 103:72-83. DOI: 10.1016/j.enpol.2016.12.047
- [3] Katuk N, Ku-Mahamud KR, Zakaria NH, Maarof MA. Implementation and recent progress in cloud-based smart home automation systems. In: *Proceedings of the IEEE Symposium on Computer Applications & Industrial Electronics*. 28-29 April 2018; Malaysia: IEEE; 2018. p. 71-77
- [4] Patrono L, Atzori L, Šolić P, Mongiello M, Almeida A. 2020. Challenges to be addressed to realize Internet of Things solutions for smart environments. *Future Generation Computer Systems*. 111:873-878. DOI: 10.1016/j.future.2019.09.033
- [5] Xu K, Wang X, Wei W, Song H, Mao B. 2016. Toward Software Defined Smart Home. *IEEE Communications Magazine*. 54:116-122. DOI: 10.1109/MCOM.2016.7470945
- [6] Mick D. 1986. Consumer research and semiotics: Exploring the morphology of

- signs, symbols, and significance. *Journal of Consumer Research*. 13(2):196-213. DOI: 10.1086/209060
- [7] Nöth W. 2020. Trajectory: A model of the sign and of semiosis. *Sign Systems Studies* 48(2/4):182-191. DOI: 10.12697/SSS.2020.48.2-4.01
- [8] Campbell C, Olteanu A, Kull K. 2019. Learning and knowing as semiosis: Extending the conceptual apparatus of semiotics. *Sign Systems Studies*. 47(3/4):352-381. DOI: 10.12697/SSS.2019.47.3-4.01
- [9] Ferrari M, Aquino P. Human interaction and user interface design for IoT environments based on communicability. In: Amaba B, editor. *Advances in Human Factors, Software, and Systems Engineering*. Switzerland: Springer International Publishing; 2016. p. 93-104. DOI: 10.1007/978-3-319-41935-0_10
- [10] Nöth W. 1988. The language of commodities: Groundwork for a semiotics of consumer goods. *International Journal of Research in Marketing*. 4(3):173-186. DOI: 10.1016/S0167-8116(88)80003-X
- [11] Hartshorne C, Weiss P, Burks AW, editors. *The collected papers of Charles S. Peirce*. Vol. 1-2. Cambridge: Harvard University Press; 1931. 962 p.
- [12] Eco, U. Function and sign: Semiotics of architecture. In: Gottdiener M, Logopoulos AP, editors. *The City and the Sign: An Introduction to the Urban Semiotics*. New York: Columbia University Press; 1986. p. 55-86. DOI: 10.7312/gott93206
- [13] Hartshorne C, Weiss P, Burks AW, editors. *The collected papers of Charles S. Peirce*. Vol. 5. Cambridge: Harvard University Press; 1935. 455 p. DOI: 10.1177/000271623517700171
- [14] Waal C. *Peirce: A guide for the perplexed*. London: Bloomsbury Academic; 2013. 183 p. DOI: 10.5040/9781472548139
- [15] Gibson JJ. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates; 1986. 332 p. DOI: 10.2307/429816
- [16] Cho Y, Choi A. 2020. Application of affordance factors for user-centered smart homes: A case study approach. *Sustainability*. 12:1-23. DOI: 10.3390/



**Espacio físico VS
Espacio virtual: La
performance art y
el arte acción en
un momento de
desmaterialización
simbólica entre lo
visual y lo visible**

RUTH VIGUERAS BRAVO

Son tiempos en los que asumir las prácticas artísticas dentro del arte contemporáneo y su devenir como parte de un proceso de comunicación intersubjetiva entre lo visual y lo visible, entre el espacio físico y el espacio virtual; nos posibilita de generar formas distintas de comunicación para el arte que involucra al cuerpo, mediante la performance art y el arte relacional. ¿Cuál es el papel de la performance art y las artes del cuerpo en un momento de tránsito hacia el transhumanismo en la era digital? ¿Cómo comprender desde el arte las relaciones interpersonales con la conexión del mundo físico al mundo digital? Vivimos una nueva realidad; mediante el teletrabajo, la inteligencia artificial, la nano, micro y la cognotecnología. Pudimos responder desde la complejidad de lo corpóreo, que implicaría la necesaria bifurcación de la ciencia en la pluralidad de corrientes semióticas, entre los límites del sistema lingüístico u orden simbólico; hoy día en el espacio virtual.

INTRODUCCIÓN

En el año 1960, las diversas prácticas artísticas fueron orientándose hacia un fenómeno que los críticos y teóricos del arte llamaron “la desmaterialización de la obra de arte”, es decir, las piezas se iban alejando cada vez más de los soportes tradicionales como la pintura, la escultura, el grabado y el dibujo, para ser entidades conceptuales, procesuales y de eventos en los que se involucraría a la comunidad mediante acciones participativas. Estas expresiones tomaron un carácter más multidisciplinario, transdisciplinario e interdisciplinario, como ejemplos tenemos: al land art, el arte del cuerpo, la performance art, el arte conceptual, el arte procesual, el art multimedia, el net art, la tecnoescena, el videoarte, la videodanza, la videopoesía, el bioarte y lo que hoy conocemos como el arte transhumanista.[1] Por otro lado, en el ámbito intelectual occidental de las décadas de los años ochenta y noventa, comenzaron a circular términos como: deconstrucción, posmodernismo, poscolonialismo, que cuestionaban los fundamentos epistemológicos de la Modernidad y del Orden Mundial establecido, para con ello tener un cambio radical en la cultura, en donde comenzaba el fin de un siglo y el principio de una nueva era, acompañada de la velocidad del ciberespacio y de la revolución digital.

En el ciberespacio, que cada vez es más habitado, más transitado por más usuarios y por más tiempo, sin duda, nos lleva a un control digital en ese ciber mundo. Tal y como lo menciona el filósofo surcoreano Byung-Chul Han, en su libro *Psicopolítica*; en donde plantea que la Big Data es capaz de vigilar el comportamiento humano y someterlo a un control psicopolítico, puesto que, la óptica digital posibilita la vigilancia desde todos los ángulos. Esto conlleva a un cambio de paradigma socio-cultural; estamos frente a un quiebre sistémico económico global, viviendo en un Cuartotecno-paradigma industrial, para transitar al Quintotecno-paradigma postindustrial y Sextotecno-paradigma [2], que es la transindustrialización de esta nueva realidad que estamos viviendo, mediante el teletrabajo, la robótica, las tecnologías derivadas de 3D, la inteligencia artificial, la nano, micro y cognotecnología, hablando en términos geopolíticos. Con esta “nueva normalidad”, pudiéramos preguntarnos y responder desde la complejidad de lo corpóreo, que implica la relación de la ciencia, con lo cultural, con lo antropológico y con lo biopolítico, en la pluralidad de las diversas corrientes artísticas.

Al asumir las prácticas artísticas y su devenir, como parte de un proceso de comunicación intersubjetiva, nos posibilita a generar formas distintas de encontrarnos y comunicarnos con todo aquello que construye nuestras realidades paralelas y simultáneas, dentro de un espacio físico que a su vez transita hacia el espacio virtual.

Como artista de performance y trabajadora del arte, me surgen estas interrogantes: ¿Cuál es el papel de la performance art y las artes del cuerpo en un momento de tránsito hacia el transhumanismo en la era digital? ¿Cómo comprender desde el arte las relaciones interpersonales con la conexión del mundo físico al mundo digital? A lo largo del ensayo pretendo contestarlas e incentivar al lector a reflexionar, para generar interconexiones con otras áreas y de esa manera crear intercambios de saberes, co-pensados, co-construidos y co-accionados.

1. LA PERFORMANCE ART Y EL ARTE ACCIÓN EN UN MOMENTO DE DESMATERIALIZACIÓN SIMBÓLICA

La idea de desmaterialización o configuración procesual, propios de las dinámicas de producción características del arte contemporáneo, pueden capturarse con el registro fotográfico y videográfico para construirse como obras cristalizadas en el tiempo, con un nuevo horizonte a nivel simbólico, mediante la imagen capturada del que documenta, para ser reinterpretada por el que mira dichos registros visuales, siempre presentes como registros documentales de lo que aconteció o como obras en sí mismas.

Es entonces que el cuerpo del artista se fragmenta, por un lado, las acciones realizadas ante un público determinado en festivales, en encuentros o en intervenciones artísticas en el espacio público. Y por otro lado, los registros visuales que quedan para posteriormente ser mostrados en un contexto específico como en la galería o en el museo. Sin embargo, ante la situación global por la que vivimos transversalizados con la pandemia, estamos permeados por un momento histórico, en donde nuestro cuerpo se desplaza hacia un espacio virtual y al comienzo de una nueva era digitalizada, que sin duda, cambiará nuestra percepción de lo corporal, tanto en la imagen como en el conocimiento. ¿Qué papel desempeñará la performance art y las artes del cuerpo en un momento de tránsito

hacia el transhumanismo en la era digital? Como expresiones artísticas concebidas desde lo corporal, obedecen a construcciones simbólicas del contexto sociocultural, sociopolítico y socioeducativo, impactadas por un desarrollo tecnológico.

De hecho la información digital y las biotecnologías han transformado los conceptos de vida, de cuerpo y de humanidad en nuestra cultura, estos cambios han generado una creciente sensación de ambivalencia, acerca de a dónde nos pueden conducir estas nuevas tecnologías, tal es el caso de los conceptos de ciborg y de posthumanismo,[3] convertidos en metáforas importantes para la conceptualización en el mundo del arte.

En términos de Dona Haraway, lo post-humano se refiere a la mezcla de lo orgánico con lo inorgánico: la relación entre el cuerpo y todo tipo de fragmentos (órganos artificiales) que constituyen un cuerpo de recambio o dicho de otro modo, un organismo cibernético: un ciborg[4]. En el ámbito artístico a través de múltiples expresiones, diversos artistas han reflexionado sobre estos tópicos, provocando diversos debates éticos y morales. Trabajos como los de: Bob Flanagan, Colectivo Art Oriente Objet, Eduardo Kac, Guillermo Gómez Peña, Lee Bul y Mariko Mori.

En el caso de la performance, algunos artistas establecieron diferentes nociones del cuerpo, modificando las nociones de corporalidad y las formas de presentarla. Propuestas como las de Orlan, que ha intervenido su rostro nueve veces: combinó la imagen de su rostro con la Mona Lisa, una escultura anónima de Diana del Colegio de Fontainebleau con la Europa de Boucher, con la Venus de Boticelli y con la Psique de Gérôme. Con las intervenciones quirúrgicas creó una nueva imagen de sí misma, se vale de la tecnología cosmética y toma como concepto la reinención de su persona a partir de los cuestionamientos de quiénes somos y cómo nos afectan los condicionamientos sociales y de género. Stelarc pone de manifiesto su concepción de que el cuerpo es obsoleto, pero a nivel biológico, estructuralmente puede ser modificado y monitoreado; trabaja con procesos biotecnológicos para generar partes del cuerpo con tejido, tal es el caso de su pieza Ear On Arm que forma parte del proyecto Extra Ear Projet, desarrollado desde 1997, el cual consistió en hacer crecer una oreja a escala por medio de un proceso biotecnológico en un biorreactor. En el año 2006, ésta fue implantada en el brazo izquierdo. La última cirugía realizada, consistió en definir el lóbulo y cartílago de la oreja, así como introducir un micrófono para darle la propiedad auditiva. Marcellí

Antúnez en sus acciones de los noventa recurrió también a los exoesqueletos. En Epizoo, el performer se ofrecía a los espectadores para que éstos, por medio de una terminal informática, activan determinados mecanismos sujetos al cuerpo de Antúnez, y así pudieran manipular a voluntad su carne: abrir las fosas nasales, golpear sus nalgas, elevar su pecho y estirar los labios[5].

Si bien estas nociones no son nuevas en el campo, puesto que, se han venido desarrollando desde los años ochenta, para los artistas de la periferia, emergentes y con cierta trayectoria no ha sido factible desarrollar proyectos biotecnológicos, científicos y robóticos. Sus propuestas ofrecen modos alternativos para la observación y la representación del cuerpo, desde las posibilidades estéticas, filosóficas y culturales, al integrar el uso de tecnologías electrónicas y digitales, para con ello reestructurar la idea del cuerpo, llevándolo al punto de lo ubicuo, lo virtual, lo ausente, lo resemantizado y lo rematerializado.

Hoy en día los artistas de la performance fuera del establishment, tendremos que replantear nuestras propuestas, reflexionar sobre qué se quiere comunicar por medio de la virtualidad. ¿Tendremos que pensarnos como cuerpos virtuales en esta llamada “nueva normalidad”? Si el arte requiere de su contexto para existir, el arte es lo que trasciende y va más allá del momento sociopolítico. Tendremos que aprender habitar lo virtual a transpolar las emociones y sensaciones para un paulatino desplazamiento del mundo físico al mundo digital.

11. ESPACIO FÍSICO VS ESPACIO VIRTUAL, ENTRE LO VISUAL Y LO VISIBLE

Desde la invención de las telecomunicaciones hemos transitado por una cultura audiovisual; en donde la televisión cumple un papel fundamental, pero en los últimos años, la cibercomunicación y el ciberespacio son determinantes para la vida cotidiana. Por consiguiente vivimos en realidades paralelas; en un espacio físico, en el cual se sitúan nuestros cuerpos y sus movimientos en espacios homogéneos, continuos, tridimensionales e ilimitados, sin embargo, también vivimos inmersos en la primacía de la imagen, en donde lo visible se sobrepone a lo intangible ante el avance implacable de la edad multimedia.

El espacio virtual se impone ante el espacio televisivo, al

generar entornos interactivos adaptados para Internet, con redes sociales, trabajo en línea (home office), avatares, realidades virtuales; estas modeladas por la tecnología Virtual Reality Modeling Language (VRML). Virtual es aquello que se asemeja a la realidad pero que no la contiene, es una calca y reproducción de ella, una existencia aparente, almacenada en Internet con textos, videos, audios, multimedia, que quedan como testimonios para ser reproducidos. También existen entornos digitales; los llamados metamundos.

Hasta el presente, vivimos entre lo físico y lo virtual, no obstante entre esos espacios existe el “espacio invisible”, que se refiere en específico a un juego electrónico móvil de acción y aventura, para teléfonos Android e iPhone, que dan la posibilidad de acceso con caracteres totalmente invisibles, en donde al jugador le dan un nombre o apodo invisible para utilizarlos en Free Fire (Fuego Libre, zona sin ley donde se desarrolla un operativo de índole militar, es posible infligir daño a otros, con el fin de destruir al enemigo). Este videojuego telefónico tomó popularidad en 2019.

No obstante, en Internet con sus diversas modalidades actualizadas cobran vida los mundos virtuales como: los videojuegos, la industria audiográfica, el cine, el arte electrónico y multimedia, las plataformas educativas, la economía con las criptomonedas y los espacios de esparcimiento mediante chats virtuales, cibersexo y redes sociales con 3D, algunos ejemplos: WebKinz, Gaia Online, Club Penguin, Habbo Hotel, Second Life, Cybertown e infinidad de ellos, con una lista innumerable. Inmersos en una sociedad de control digital capaz de vigilar el comportamiento humano y someterlo a un control psicopolítico; un nuevo drama en la sociedad civilizada, teledirigida, ciberdirigida hacia la óptica digital. Que viabiliza la vigilancia desde todos los ángulos dentro de la Big Data posibilita, sin duda una forma de control muy eficiente «Le ofrecemos una visión de 360 grados sobre sus clientes», es el eslogan de Acxiom, la empresa americana de big data.[6] Introducidos en lo que McLuhan llamó la aldea global.

Ante estos espacios ilimitados que ofrece el mundo virtual, vivimos sumergidos entre lo visual y lo visible, entre el sentido de la vista y lo relacionado con ella como nuestra percepción visual y simbólica, con aquello que se puede ver pero que no es tangible: la web. ¿Cómo podríamos comprender desde el arte las relaciones interpersonales con la conexión del mundo físico al mundo digital? Si, el espacio y el tiempo han sido dos conceptos de las grandes

reflexiones filosóficas y de las artes del cuerpo, incluida la performance. En ese mismo contexto y ante una emergencia sanitaria, pasamos de vivir realidades paralelas a realidades virtuales, versus espacio físico, espacio virtual, en donde cada vez más nos desplazamos a la digitalización absoluta que comenzó con la sociedad teledirigida, concepto descrito por Giovanni Sartori en 1997 en su ensayo *Homo videns*, la sociedad teledirigida, argumenta que:

La diferencia en la que debemos detenernos es que los medios visibles en cuestión son dos, y que son muy diferentes. La televisión nos muestra imágenes de cosas reales, es fotografía y cinematografía de lo que existe. Por el contrario, el ordenador cibernético (para condensar la idea en dos palabras) nos enseña imágenes imaginarias. La llamada realidad virtual, es una irrealidad que se ha creado con la imagen y que es realidad en la pantalla. Lo virtual, las simulaciones amplían desmesuradamente las posibilidades de lo real; pero no son realidades[7].

Virtualidades que se asemejan a la realidad, son una calca, una reproducción de la vida, como la que se encuentra en una fotografía, misma que vemos por millares en las redes sociales. Walter Benjamin ya lo vislumbraba ante las crecientes vanguardias artísticas que se produjeron a finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, al respecto:

La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido. Estos procesos conducen a un enorme trastorno del contenido de la tradición –un trastorno de la tradición que es la otra cara de la crisis y renovación contemporáneas de la humanidad–. Son procesos que están en conexión estrecha con los movimientos de masas de nuestros días.[8]

En relación con lo citado, muchas de las expresiones artísticas contemporáneas son efímeras y requieren del ámbito de la fotografía y el video para materializarse en el tiempo, preceptos que aún siguen

en debate. Con respecto a la performance me gustaría destacar el trabajo de investigación-producción del artista y docente Gabriel Sasiambarrena,[9] se centra en los procesos de inscripción entre las variantes de los diferentes registros que componen el performance, diferenciándolos de otros tipos del cuerpo en acción, como él le llama. Su trabajo está puntualizado en la operatividad del fotoperformance y videoperformance. Considero importante, para el presente proyecto, sus aportes a la categorización de otros modos de registro, otorgándoles un estatuto inédito, los cuales enumera en cinco tipos: performance documental, performance con público, performance con soporte de video en vivo, fotoperformance y videoperformance.[10]

A lo largo del escrito se ha destacado las interconexiones que tiene la performance con otras áreas como la ciencia, la tecnología, la semiótica y sus distintas categorizaciones a lo largo del siglo XX y parte del siglo XXI. Aún es un arte que sigue en construcción constante, por tanto, podría pensar que el cuerpo del artista se muda a un cuerpo mecánico-digital-virtual, puesto que, lo tecnológico cada vez más determina su desarrollo hacia la realidad virtual, al subvertir al cuerpo y darle una evolución con canales distintos que sobrepasan la realidad.

1.2. LA PERFORMANCE Y SU PRODUCCIÓN MEDIANTE ENCUENTROS, FESTIVALES Y CHARLAS VIRTUALES.

Estamos en la era del cuerpo digital, una era en la que somos mediados por nuevas tecnologías, nuestra apariencia física, nuestra personalidad, nuestra identidad y nuestra intimidad son escaneadas, fotografiadas, intervenidas y exhibidas en un gran museo abierto con la web. A este respecto la identidad simulada que se construye en la realidad virtual, la corporalidad se modifica con las propuestas artísticas desarrolladas para su reproducción a través de festivales, encuentros y charlas virtuales. Sin duda, por el contexto global por el que atravesamos con la “nueva normalidad”, las prácticas mudaron del espacio físico al espacio virtual, en una desbordante visibilidad a través de las redes sociales y con transmisiones en vivo a través de plataformas utilizadas dentro del circuito artístico, las más comunes: Zoom, Meet y Software para Webinar, Click Meeting.

No obstante, se observa más una necesidad por mostrar

trabajos y tomar presencia en los ciberespacios creados por el sistema, que por desarrollar proyectos que cuestionen, evidencien y contribuyan a la regeneración del tejido social, puesto que, el arte como actividad creativa del ser humano, transmite una idea o sentimiento al producir un efecto estético ante quien lo mira, que de igual manera, produce una reflexión en su entorno. Pero, en los mundos digitalizados no se está reflexionando, solo se observa un alter ego, el neonarcisismo en su cúspide, junto a una exacerbación del yo banalizado ante los likes que se le puedan dar a la imagen, al ser publicadas ante la audiencia cibernauta. Será que, lo que estamos viviendo es la consecuencia de la figura estilística que supera nuestra facultad de entendimiento; el fin del arte anunciado por Donald Kuspit, al sostener que el arte ha perdido su carga estética, al elevar lo banal por encima de lo enigmático ante un cambio hacia el futuro.

El futuro se hace presente, nadie vislumbraba ese cambio tan abrupto, me cuestiono como artista de la performance, ¿será el fin de algunas expresiones corporales? Sí, la performance rescata a ese espacio ritual de la experiencia vivida, no es un arte para contemplar de forma pasiva, sino que, exige la participación del espectador para dar sentido a la obra al contemplarla y ser permeado por ella, puesto que, el espectador es más receptivo a las metáforas que operan a nivel de lo percibido, lo importante no es la creación de objetos, sino la creación de vivencias y experiencias significativas.

Con esta “nueva normalidad”, nuestros cuerpos se relacionan con la comunicación tecnológica, la relación del cuerpo e identidad mediante la performance, ha cambiado. Al respecto:

Diversas teorías contemporáneas como la posmoderna o la posthumana como la del ciborg, resaltan la desfiguración del cuerpo en primera instancia y luego su desaparición; falta en ese problema ver y expandir nuestras concepciones sobre las nuevas figuraciones del cuerpo, conviene más bien ver cómo queda inserto en nuevos mecanismos de comunicación, al servicio estético, político económico.[11]

Tendremos que redefinir los encuentros y festivales transmitidos en la web, bajo tópicos que aborden la problemática con curadurías más comprometidas en el ámbito sociocultural, como artistas tendremos que equilibrar la vida cotidiana con la vida

digital, aprender a transitar por espacios liminales y transpolar las sensaciones que experimentaba el espectador al presenciar una acción en el espacio público, puesto que, los presentes experimentaban a través del cuerpo del performer, otras posibilidades de libertad estética, política, sexual, de las cuales carece en su cotidianidad.

Al mismo tiempo, tendremos que generar metáforas visuales a través de estos cibermundos, para que el nivel de lo percibido corresponda a la identificación en primer impacto, puesto que, el espectador pasa del plano de lo impropio (percibido) a lo propio (concebido). Partiendo de la identificación (mundo ficcional), que conduce a la corrección mental concebida del significante. Al estar conscientes sobre el uso de las metáforas y la producción que se muestra en estos espacios virtuales; podremos trabajar con el imaginario mediante representaciones de imágenes arquetípicas, que cristalicen en la cultura de los más medias, en forma de prototipos y modelos originales que simplifiquen en estereotipos reproducibles.

Estamos frente a una emergencia para la reconfiguración de la identidad cultural y de las prácticas artísticas corporales, los artistas corremos el riesgo de convertirnos en avatares ante la cibergrafía[12] por la cual transitamos en el entorno digital.

Para complementar las ideas expuestas, en la próxima sección expondré un trabajo realizado y mi experiencia reciente en los encuentros online de performance.

1.3. I N F R A: PERFORMANCE ONLINE

Como artista de performance vengo transitando el espacio público desde hace once años, con intervenciones urbanas vinculadas con sus habitantes y su entorno. El espacio público, para mí, es un terreno para la producción de acciones que postulan a un contexto específico relacional, crear acontecimientos en la urbe, es parte de mi objeto de estudio, lo cual me llevó al campo interdisciplinario con el cruce de lenguajes con otras áreas como la antropología, la autoetnografía y la semiótica. Mi investigación-producción indaga en torno al cuerpo como interlocutor en espacios públicos y su receptividad con los co-presentes, junto a la relación espacio, contexto y signo para la realización de piezas de site specific. Mis indagaciones detonaron en un compromiso social, al ser impulsadas por los permanentes estímulos del entorno cotidiano; cuando trabajo en el sitio colecciono vivencias, objetos, costumbres,

sabores y aromas, que se convierten en mi búsqueda constante.[13]

Por otra parte, también he participado de festivales, encuentros, ponencias y coloquios, que en la mayor parte de las veces asistí de forma presencial y en algunos casos participé de manera online. Ante esta circunstancia global pululan los eventos virtuales junto al uso de plataformas específicas para su transmisión, a pesar de la saturación de las redes y los problemas de conectividad. Para mí, ha sido un tanto complicado adaptarme, puesto que, mi trabajo se centra en el espacio público. En mi opinión, volvimos a los albores de la performance, algunos problemas que ya estaban resueltos, pero que, seguían siendo tema de debate como la documentación, el archivo y la memoria, hoy más que nunca siguen vigentes.

En este momento el tema de la documentación es imprescindible para dejar una memoria en el espacio virtual, solo que esa huella es precaria y efímera, puesto que, depende de la conectividad, del equipo de cómputo, del almacenamiento en la nube y que en la mayoría de los casos, el artista realiza la mayor parte de la producción, la calidad en la imagen es limitada, al transmitir desde casa el espacio de accionar es finito.

Bajo estos tópicos construí una pieza titulada INFRA, [14] realizada el pasado 24 de julio del presente año, para la Plataforma Latinoamericana de Performance Perfolink México, Evento de Performance Online, titulado MEXICA.[15] Este trabajo fue pensado dentro del contexto actual, bajo un planteamiento curatorial plateado para la pieza. Con las conversaciones e ideas expuestas a la curadora [16] fue como reflexioné los conceptos expuestos en líneas anteriores. Vivimos en un momento de desmaterialización simbólica que constituye un ejercicio de reflexión acerca del cuerpo y de cómo nos desplazamos del mundo físico al mundo digital, en el cual nuestras relaciones interpersonales acontecen dentro de la Big Data. Nuestra vida paulatinamente toma otro rumbo hacia lo digital, cada vez más presente: en las compras, en el trabajo, en el esparcimiento y los servicios de comida a domicilio, en un mundo neoliberal regido por los códigos de barras para agilizar el control stock de mercancías y ahora para un control de bioseguridad, vemos a todo momento el código QR. Vivimos en la Matrix, en un ambiente de relación de cosas, de sucesos creados y controlados poco a poco por las máquinas.

La performance presentada (Figura 1), transcurre en una acción repetitiva, aludiendo al tiempo infinito que estamos

atravesando ante el confinamiento sanitario, ante la creciente necesidad de comprar para llenar un vacío, sin darnos cuenta de que estamos presos por nosotros mismos. Sentada frente a mi computador y con la cámara encendida, comienzo a pegarme etiquetas con diferentes códigos de barras y de QR, así sucesivamente hasta cubrir la mitad de mi rostro en un silencio ensordecedor que acaba al sonar las manecillas del reloj, parecidas al sonido de una bomba. La mitad de mi rostro cubierta, alude a los conceptos de: mitad humano/mitad máquina, mitad humano/mitad ciborg, mitad humano/mitad cosa, mitad humano/mitad mercancía. Vida real/realidad virtual, mundo real/metamundo.

En todo momento quise visibilizar los sentimientos de opresión, de desolación y de desesperanza, me resisto a ser un avatar, una mujer-máquina, una mujer-cosa, una mujer-infrahumana. Por tanto, tenemos que encontrar un equilibrio entre la vida virtual y la cotidiana; salvar nuestra historia y como artistas ser el pilar que despierte a la masa dirigida por la sociedad de consumo, para con ello cambiar el rumbo de la historia.

CONCLUSIONES

En todo momento se puntualizó la reconfiguración del arte en esta transición hacia los cibermundos. Ante estos procesos, tendremos que replantear nuestras propuestas y percepción de nuestro cuerpo y su corporalidad. Como artistas de la performance, debemos intentar construir un equilibrio entre la forma y su desaparición programada, entre la belleza visual y la modestia del gesto, entre la admiración frente a la imagen ante la colectividad instantánea de espectadores partícipes, para así seguir produciendo subjetividades. Las expresiones artísticas deben seguir definiéndose por un proceso de semiotización como operadoras de sentido, deben seguir como actividades que producen relaciones humanas con ayuda de signos, formas, gestos u objetos.

Con todas las ramificaciones artísticas que existen, los artistas comprometidos serán capaces de generar nuevos planteamientos, nuevos paradigmas, nuevos signos. Para los artistas que trabajamos con el cuerpo tendremos que seguir navegando entre la realidad y la realidad virtual, generar un equilibrio; valernos de las herramientas que ofrece la ciencia, la tecnología, la robótica, los ciberespacios y los nuevos dispositivos para las transmisiones en vivo. La performance tiene la cualidad de activar el potencial de las

relaciones humanas por medio de la empatía al utilizar al cuerpo como soporte, pero ahora no solo será el cuerpo el soporte de la obra, también lo será el Internet; hoy día, lugar transitado con otro tipo de vivencias y relaciones afectivas con diversas subjetividades. La performance art, enfrenta un nuevo contexto, puesto que, muchos de los artistas trabajamos el espacio público, ahora tendremos que intervenir mediante signos y símbolos el espacio público virtual, aprender a trabajar dentro de los metamundos, sin ser avatares.

Tendremos que buscar un punto medial para seguir teniendo la capacidad de cuestionar los hechos históricos de la época, que al conjuntarse con pensamientos teóricos determinan el rumbo de los cambios históricos. La performance como articuladora de subjetividades y productora de realidades, tendrá la tarea de crear otras formas y espacios para nuevas reflexiones en torno al cuerpo y su devenir.



Figura 1. INFRA. 2021. Autor: Ruth Viguera Bravo.

AGRADECIMIENTOS

A María de Jesús Bravo Espinosa por darme la vida y su apoyo incondicional. Mi más profundo agradecimiento a: Mtro. José Ramón Castillo (UNIONESTE-Brasil) y Lic. Hugo Masoero, Facultad de Humanidades y Artes UNR - Universidad Nacional de Rosario. Argentina.

NOTAS

En [1] La Asociación Mundial Transhumanista define así el término: Un acercamiento interdisciplinario para comprender las posibilidades de superar las limitaciones biológicas a través del progreso tecnológico. Los transhumanistas buscan extender las oportunidades tecnológicas para que la gente viva más tiempo, con vidas más saludables y puedan mejorar sus capacidades intelectuales, físicas y emocionales. Para complementar la información se sugiere consultar el siguiente enlace disponible en: <https://repositoriosiidca.csuca.org/Record/RepoKERWA846>

En [2] Cuando me refiero a un cambio de paradigma socio-cultural; es en términos de geopolítica y ciencia intensiva. Sus antecedentes provienen del registro científico moderno que se remonta al siglo VII, estrechamente ligado al surgimiento de las sociedades académicas, que también utilizaron el término para economía política. A continuación una breve reseña histórica para que el lector entre en materia: El Paradigma Cero en los albores de la humanidad se explicaba el mundo a través de sus sentidos; combinando el sentido común con una visión mágica del mundo. Primer Paradigma, es el nacimiento de la ciencia experimental, que durante el Renacimiento propuso una nueva forma de conocer al mundo a través de los instrumentos como: el telescopio y microscopio. Segundo Paradigma, se refiere al pensamiento complejo relacionado con el mundo estadístico, en donde las probabilidades eran basadas en la Ciencia Teórica. Tercer Paradigma, previo a nuestra época, que es, la ciencia computacional en la vida cotidiana, sus consecuencias, son la base exponencial de datos y su almacenación. Cuarto Paradigma también se refiere al tecnocuarto-paradigma con la construcción del registro científico (ciencia intensiva de datos, teoría y experimentación). En términos de política económica se refiere en específico al poder establecido en el ámbito industrial, en donde el tránsito de poder, se debe al

cambio de forma de producción agraria a la industrial, con su propia gestión y estrategias adaptadas al modelo neoliberal económico financista. Cuando hablo del cuarto paradigma puntualizó que: Es el fin del quinto al sexto desarrollo tecnológico; entendido que el Cuarto-tecnoparadigma industrial, Quinto-tecnoparadigma postindustrial son las tecnologías de servicio y entretenimiento como las telecomunicaciones. El Sexto-tecnoparadigma son las robóticas; tecnologías derivadas como máquinas de 3D, robótica, inteligencia artificial, realidad aumentada, construcción de avatares, nano, micro y cogno-tecnología: el parteaguas para dar paso al Posthumanismo y Trashumanismo. La información citada es producto de mis investigaciones recopiladas en diversas fuentes, para profundizar en el tema, sugiero al lector consultar los siguientes libros: Daniel Estulin, Metapolítica, transformación global y guerra de potencias, Penguin Random House Grupo Editorial, México, 2020 y Byung-Chul Han, Psicopolítica, Herder, España, 2014. Para complementar, se sugiere consultar el siguiente enlace disponible en: <https://es.coursera.org/lecture/humanidades-digitales/el-cuarto-paradigma-tVo4t>

En [3] El término posthumanismo, se refiere al uso tecnológico con la evolución biológica. Acuñado por el filósofo alemán Peter Sloderyk en su polémica conferencia, titulada “Normas para el parque humano. Crítica de la carta del humanismo de Heidegger”, Para profundizar en el tema, véase en su conferencia que está publicada como libro bajo el mismo título.

En [5] En algunos momentos de esta investigación, cuando hablo de algunos artistas o pensadores. Para mis fines considero innecesario dar más referencias, puesto que son artistas y pensadores de gran trayectoria internacional, sus obras se pueden ver en la web. En el caso donde realizó notas será para dar a conocer el trabajo y aportaciones de artistas e investigadores al campo de estudio.

En [9] Artista visual e investigador, profesor en la cátedra Artes Performáticas I y del Taller de Videoperformance en la Maestría en Teatro y Artes Performáticas en la Universidad Nacional de Artes (UNA), Buenos Aires, Argentina.

En [10] La información citada es producto de mi tesis de maestría en Artes Visuales. Investigación-producción que gira en torno a la documentación visual de la performance art y explora otras posibilidades discursivas como soportes para su documentación, con el uso de lo sonoro y lo narrativo como registro. En Ruth Viguera Bravo, Dos miradas, tres registros: Hacia una

reconstrucción documental a través de la narración, la imagen y el sonido del performance en espacio público. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Artes y Diseño (FAD-UNAM), 2018. p. 31.

En [12] Con este término hago alusión sarcástica a la palabra democracia, que se refiere en específico al gobierno de opinión, desconstruyo el término para darle el sentido dentro de la cibercultura, en mención a las redes sociales, en donde todos opinan, todos saben y todos dictaminan lo que es correcto o no.

En [16] Paola Paz Yee, artista visual enfocada en los lenguajes de performance art, instalación, fotografía y artes sociales. Su trabajo se ha expuesto en Europa, en países como: Polonia, Alemania, Irlanda, España, Francia e Inglaterra. En Asia en la zona de arte 798 de Beijing y en América Latina en: Chile, Uruguay, en la Galería Nacional de Venezuela y en el Museo de Arte Latinoamericano de Argentina, (MALBA). Se sugiere visitar el sitio web de la artista y curadora, disponible en: <https://www.paolapazyee.com/>

REFERENCIAS

- [4] Iván M. El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea. ^a ed. México: ENAP-UNAM; 2005. p.27.
- [6] Byung-Chul H. Psicopolítica. ^a ed. España: Pensamiento Herder; 2014. p. 86.
- [7] Giovanni S. Homo videns, la sociedad teledirigida. ^a ed. México: Taurus; 2003. pp. 36-37.
- [8] Walter B. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. ^a ed. México: Itaca; 2003. pp. 44-45.
- [11] José Alberto S. Figuras de la presencia. Cuerpo e identidad en los mundos virtuales. ^a ed. México: Grupo Editorial Siglo XXI; 2013. p. 20.
- [2] Byung-Chul H. Psicopolítica. ^a ed. España: Pensamiento Herder; 2014.
- [2] Daniel E. Metapolítica, transformación global y guerra de potencias. ^a ed. México: Penguin Random House Grupo Editorial; 2020.
- [3] Peter Sloderyk. Normas para el parque humano. Crítica de la carta del humanismo de Heidegger. ^a ed. España: Siruela; 2000.
- [1] Repositorio Centroamericano SIIDCA [En línea]. Gabriela Chavarria A. Posthumanismo y Transhumanismo: Transformaciones del concepto de ser humano en la era tecnológica [En línea]. [Consultado 1 Ago 2021]. Disponible en: <https://repositoriosiidca.csuca.org/Record/RepoKERWA846>
- [2] Universidad Autónoma de Barcelona UAB [En línea]. Jordi V. El cuarto paradigma. [En línea]. [Consultado 27 Jul 2021]. Disponible en: <https://es.coursera.org/lecture/humanidades-digitales/el-cuarto-paradigma-tVo4t>
- [13] Ruth Viguera Bravo [En línea]. De autor. [Consultado 1 Ago 2021]. Disponible en: <http://www.ruthviguera bravo.com/>

- [15] Plataforma Latinoamericana de Performance Perfolink México [En línea]. De autor. [Consultado 24 Jul 2021]. Disponible en: http://www.perfolink.org/_perfolink8/
- [16] Paola Paz Yee [En línea]. De autor. [Consultado 1 Agto 2021]. Disponible en: <https://www.paolapazyee.com/>
- [14] Ruth Viguera Bravo [En línea]. De autor. [Consultado 23 Jul 2021]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OaW--3MA9fY>
- [10] Ruth Viguera B. Dos miradas, tres registros: Hacia una reconstrucción documental a través de la narración, la imagen y el sonido del performance en espacio público [Tesis]. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Artes y Diseño; 2018. p. 31.

КАРИНА АЗНАВУРЯН

РОСНИТОРА ФЕЛОВАЛДИСА
ДЖУМЛАТАЗ-У-ИМЛЕРИГЕС ЧЕВБИЧОНКА

МНЕ ПРИВИТО
ЧУВСТВО ОТ

ВЕТСТВЕННОСТИ

ВАСИЛИСА

7 800 00 00 00

The billboard features a close-up portrait of a smiling woman with long dark hair. In the top right corner, there is a logo consisting of a white bird-like shape inside a blue circle, with the word 'ВАСИЛИСА' written in white on a blue background. Below the portrait, the word 'ВЕТСТВЕННОСТИ' is written in large, white, bold Cyrillic letters. At the bottom left of the billboard, the phone number '7 800 00 00 00' is displayed in white on a red background.



Theatrical world and literary passions in the era of the health crisis: a semiotic approach

**INNA MERKOULOVA &
MARINA MERKOULOVA**

Our chapter will be devoted to the semiotics of culture, in particular theatrical semiotics, in the era of the global pandemic 2020-2021.

Alexander Pushkin wrote in 1834 that «there is no happiness in the world, but there is peace and freedom ... I planned an escape to the abode of distant labors and pure joys». By that time, the poet had already survived the cholera epidemic and written *A Feast in Time of Plague*.

It was precisely peace and freedom that we were deprived of during the pandemic, with the introduction of confinement. But the «abode of labor and joy», particularly the theater, managed to adapt to the situation. The inability to visit a theater became a catalyst for many creative online projects: telephone conversations with artists, premieres from home. The process unfolded according to the laws of Lotman's semiosphere: peripheral elements moved to the center, new forms of leisure became the new normality.

INTRODUCTION

Thinking about the theatrical world and literary passions in the era of the health crisis, we would like to start with a quote from the outstanding Russian theater and film actor Georgy Burkov (1933-1990): “The road ahead is long, painful and, unfortunately, bloody. Man is faced with the renunciation of power over nature, especially since this power is self-proclaimed. Ecology and Theater? How could the philosophy of Vernadsky be expressed in the theater? It is necessary to raise actors and playwrights, directors and artists ... And renunciation is a ritual of more than one tragedy! We now need a tragedy, a heroic theater ” [1, 49]. These words were written by Burkov in the mid-1960s in his notebook, and he did not expect that they would one day be published. But the book of his diaries and reflections was published in Moscow in 2021, and it turned out to be surprisingly relevant in the context of the pandemic crisis. Indeed, the area of cultural institutions (theaters, cinemas, museums) was the first victim of sanitary restrictions, and the figure of an actor was a symbol of human responsibility to the natural world. Man mercilessly uses Nature, Nature responds to him with crises and viruses: in fact, this is a plot for a heroic tragedy in which there are no winners.

According to the Russian philologist and historian of culture Dmitry Likhachev, a human life is not a series of events, but a special organism, a biographical "whole". And if ecology studies the world as a whole, then it must also study the “house” that a person builds for himself throughout his life. This house is part of human culture. Therefore, says Likhachev, it is so important to develop the "ecology of culture", and it develops in cultural institutions, especially in the theater. In the article "Ecology of Culture" [2, 88], he conducts an indirect polemic with the creator of the doctrine of the biosphere, Vladimir Vernadsky (1863-1945), who had a great influence on the concepts of Yuri Lotman (semiosphere). Likhachev argues that if the noosphere as the "higher" part of the biosphere presupposes a conscious and deliberate human intervention, then it is necessary to remember about the negative and destructive results of the human intervention, that the ecology of culture (ecological ethics) should limit.

Nature can heal wounds inflicted on it from the outside (fires, pollution), because it has the ability to restore balance disturbed by man. As for cultural monuments, their loss is irreplaceable, each

memorial is individual, and it is destroyed forever. Precisely also true when it comes to the moral nature of man. The preservation of the cultural environment is a task no less important than the preservation of the surrounding nature, says Likhachev. A person needs a cultural environment to preserve his spiritual life, and therefore the concept of “theater-house”, invented in 1918 by a disciple of Konstantin Stanislavsky, the great Russian theater director Yevgeny Vakhtangov, is much more than a metaphor.

In an interview with Jacques Fontanille, Algirdas Julien Greimas said that “the vocation of semiotics is to engage in culture. Culture as a whole becomes the subject of semiotics research” [3, 121].

In the period of social crises and challenges, culture attracts especially close attention of semioticians, with its internal mechanisms, its ability to resist. Almost 30 years ago in the book "Culture and Explosion" Yuri Lotman noted:

“Perhaps the most interesting moment now is that we are experiencing. Theoretically, it is perceived as a victory of real, "natural" development over an unsuccessful historical experiment [...]. The radical change in relations between Eastern and Western Europe, which we are witnessing, may give an opportunity to abandon the ideal of destroying “the old world to its foundations, and then” building a new one on its ruins.” [4, 223].

We get the impression that these lines were written now as a reaction to the ongoing sanitary crisis of the 20s of the 21st century. And today's context provides us with rich material for analysis: we are talking about the mechanisms of protection of the semiosphere in response to the challenges of the biosphere (Vernadsky used an expression "blows of the biosphere"). In other words, about the mechanisms of our own cultural ecology, inside each person.

1. PEACE AND FREEDOM¹

In the era of the most difficult challenges, people usually turn to the main thing, to the sources, to simple traditions or to the words of a national poet. "A Merry name: Pushkin", according to Blok's

1 In this part of the chapter, we develop ideas first outlined at the online round table at the University GAUGN, "New normality, new life forms: semiotics and pandemic" on January 23, 2021. Some suggestions were made in our joint text "All the world's a stage (Le monde entier est un théâtre)" [5, 144-146] in the book "New normality, new life forms: semiotics in the era of crises" [6].

expression, consoles us with its lightness, charm of genius and an example of a well-lived life, when the main thing is not how a person says or plans, but how he acts: when honor and its protection is the main core of poetry and destiny.

In 1834, the great Russian poet Alexander Sergeevich Pushkin wrote the following lines:

*There is no happiness in the world, but there is peace and freedom.
For a long time my enviable share has been dreaming -
Long ago, a tired slave, I planned an escape
To the abode of distant labors and pure joys. [2, 528]*

At the time when this poem was written, the poet was in the prime of his creativity, he was married to the beautiful Natalya Nikolaevna Goncharova, and all the hardships and the tragic duel of 1837 are still ahead of him. But he had already lived through the Boldinskaya autumn of 1830², when the cholera epidemic kept the poet at a distance from Moscow and from the bride, when in quarantine he wrote the last chapters of the great "Eugene Onegin" and the cycle of "Little Tragedies", including "A Feast in Time of Plague."

Pushkin most vividly expresses the quintessence of the experienced quarantine in this poem, when he writes about the main values: peace, freedom, the abode of "distant" labors and pure joys.

This is exactly what we were deprived of in 2020-2021: peace of mind, due to the unknown timing of the end of the pandemic and uncertainty about the future; freedom, due to the introduction of a self-isolation regime and various restrictions; finally, the perspectives of the "distant" abode as an opportunity for creativity and relaxation, or both.

The last point should be considered in more detail. Because in this case a paradox arises: traditional forms of cultural leisure - theater, cinema, museum, concert hall - turned out to be inaccessible (with 50 or 25 percent occupancy of the halls and restrictions for older spectators), but it was this vacuum that became the catalyst for many creative and innovative online projects.

As we pointed out in the article "All the world's a stage", few people could have imagined a year ago that a new cultural norm

² "Boldinskaya autumn" is the most productive period in Pushkin's work. In Russian, the expression "Boldinskaya autumn" is synonymous with creativity.

would become virtual nightly poetry readings by famous artists and writers or their dialogues among themselves on social networks [5, 145].

Who could have imagined that Russian and foreign theaters would hold "meetings and phone calls" with spectators and live premieres (the Sovremennik Theater in Moscow³ and the Théâtre de la Ville in Paris⁴)? That the video of the soloists of the ballet of the Mikhailovsky Theater in St. Petersburg with rehearsals at home would collect millions of views and enthusiastic reactions around the world⁵? That many of us would miss our favorite museums so much that these museums themselves would "meet" visitors, and not only with virtual excursions, but with linguistic projects such as "Nobody does" ("Bored Flash Mob", Figure 1): "nobody speaks on a mobile phone during the performance", "no one looks at the picture", "no one forgets an umbrella at the entrance", "no one asks a question to the museum caretaker" - come back sooner, dear spectator or visitor, we miss you so much!



Figure 1: "Bored Flash Mob", Krasnoyarsk Opera and Ballet Theater (2020). "Nobody speaks on a mobile phone during the performance ". © Photo Krasnoyarsk Opera and Ballet Theater.

3 See the page of the Anti-Virus Project "Doctor Chekhov", Theater "Sovremennik", Moscow [8].

4 See the Poetry and Music Consultations page (23 languages), Théâtre de la Ville in Paris [9].

5 See the project of the ballet soloists of the Mikhailovsky Theater "Stay at home" [10].

That the format of an online festival of one play would appear, when the work of the outstanding playwright Alexander Vampilov, this "Chekhov of the XX century", would be discovered in a new way by adults, students and schoolchildren⁶? (Figure 2).



Figure 2: Online Festival of one play by Alexander Vampilov (2020). Project "Elder Son-55", Head Marina Merkoulouva. © Photo Marina Merkoulouva, Media Project ARTIST.

And that we would turn into artists, painters, musicians, coming up with online performances and imitating a "cultural trip to the theater"? For example, put on a beautiful dress, call your friends and everyone at home, watch an interesting performance or concert, and then discuss your impressions using the Internet. Examples of such experience are the interactive project #THEATERSELFIE and the World Theater Selfie Day⁷, that the Media Project ARTIST held remotely with Russian theaters in the spring of 2020 and of 2021: we miss the theater, we collect items related to it (photo, fan, program, theatrical mask) to return there as soon as possible (Figures 3 and 4).

6 See the project page "Online Festival of one Play: "Elder Son" by Alexander Vampilov" [11].

7 See the page of the #THEATERSELFIE project and World Theater Selfie Day [12].



Figure 3: Theater at home. #THEATERSELFIE project, Head Marina Merkoulova (Edition 2020). © Photo Marina Merkoulova, Media Project ARTIST.



Figure 4: Theater at home. #THEATERSELFIE project, Head Marina Merkoulova (Edition 2021). © Photo Marina Merkoulova, Media Project ARTIST.

The period of the pandemic has emphasized the passions and emotions that we feel in a crisis situation. As Semir Badir notes, many people understand the "reaction" to the virus literally: reacting is acting contrary to the prescribed expectations. Is the virus preventing us from acting? Then we will act no matter what! How to resist this movement, oppose the passions that destroy us, the passions that elevate us? According to Badir, if everyone remains in their place, feels personal responsibility, then this will be the resistance to the virus: "instead of rethinking the key events of human history, looking for the reasons of the current situation in them, we have another opportunity - to understand our personal and interpersonal stories" [13, 93].

Quarantine causes an emotional reaction, it provokes passions and affects. The main one is fear (fear for the health of oneself and loved ones and fear of an uncertain future). What can the theatrical audience oppose this feeling?

The dominant passions in the relationship between the theater and its audience during the months of the pandemic are falling in love, nostalgia, lack - in the sense of the Russian term "being bored", that is, to feel the need to see someone or something. "I miss you, theater!" - this is how the spectator declares his love today. As E. Rallo Ditch, J. Fontanille and P. Lombardo suggest in the Dictionary of Literary Passions [14, 215], if fear and its variants - horror - are infectious and centripetal (centripète), directed towards the ego, then love is centrifugal, directed towards a beloved object, despite a pandemic.



Figure 5: « Wrong/Right». Advertising campaign for medical masks in the Moscow Metro (2020-2021). © Photo Moscow Metro.



Figure 6: Performance "Masquerade" of the State Academic Theater Evgeny Vakhtangov, Moscow (2010). © Photo State Academic Theater Evgeny Vakhtangov.

When you travel in the Moscow metro today, you can notice a poster with two masks: on the left is a carnival mask that covers the upper part of the face, and it holds an inscription "Wrong"; on the right is a medical mask, covering the mouth and nose, with a writing "Right" (Figure 5). New norms of behavior, which recommend wearing medical masks everywhere, literally turn all the world into a stage, according to the well-known formula of William Shakespeare. So, we find ourselves in the space of another play - "Masquerade" by the poet Mikhail Lermontov, a contemporary of Pushkin [15]. The play was written in 1835 and seems to be a symbol of today. This is a strange and unpredictable world, where real and metaphorical masks make it difficult to convey the main idea to the interlocutor and guess his reaction. The mask hides emotions and passions - jealousy and envy - as analyzed by Greimas and Fontanille in *The Semiotics of Passions* [16]⁸. These passions are the "engine" of the play: unpredictability at the masquerade gives rise to envy, envy gives rise to jealousy, and it leads to tragedy (Figure 6).

Let's analyze new cultural forms in the era of the sanitary crisis. We understand that their emergence and development works according to the laws of the semiosphere, formulated by Yuri Lotman: elements located on the periphery move to the center; at

8 In Russian translation: Greimas A.J., Fontanille J. *Semiotika strastej. Ot sostojanija vetschej k sostojaniju dushi* [17].

first, they are perceived as “explosive” and unexpected, but gradually they themselves become a new norm and a starting point [18, 254]. According to Jacques Fontanille, in the near future, the question will arise about the strength of integration (la force d'assomption) and the breadth of distribution (l'étendue de la reconnaissance) of these elements and styles of “peripheral” behavior at the level of the entire cultural field [19, 285].

Forms of “digital leisure” and online learning have firmly established themselves alongside traditional ways of organizing life and brought with them new opportunities. It became clear that they would not disappear in the post-crisis period, that there is a new “hybrid” reality ahead, to which we will get used.

2. WE (TOGETHER): YOUTH, CULTURE, THEATER

Along with Lermontov's play "Masquerade", which has acquired a new meaning in the world of masks and the 2020-2021 pandemic, another piece attracts attention in the context of theater and passions. The dystopia "We" of the Russian writer Yevgeny Zamyatin, written exactly a century ago, in 1920, is the story of a fantastic future in a United State, where there are no personalities, but only Numbers. Their faces resemble masks, their houses are transparent, they are puppets. The novel has many successful versions on the theater stage, and one of the most successful is the version of the Bolshoi Puppet Theater in St. Petersburg, where the puppets on the stage further emphasize the absence of the face of the utopian collective “We” (Figure 7).



Figure 7: Performance "We" of the Bolshoi Puppet Theater, St. Petersburg (2009).
© Photo Bolshoi Puppet Theater, St. Petersburg.

Visually, the pandemic has primarily transformed our faces behind medical masks. In other words, mass culture was literally “disguised”. If among ancient tribes the mask carried a ritual function or was an artistic device, as in the work of Picasso, now masks work as a prosthesis, and “if it should protect us from the virus, it has nothing to do with the area of the mysterious” [20, 112]. With identical faces without emotions, we begin to work as machines capable of functioning only according to given programs. And the community of people on the planet of the XXI century is becoming similar to the society described by Zamyatin in the novel "We": all faces are typified, the difference is only in the eyes. Following the protagonist of the novel, we can repeat that a person “is constructed as strange as his ridiculous apartments - human heads are opaque, and only tiny windows inside: eyes” [21, 325].

Not only faces, but our bodies and living spaces have been affected by the pandemic, with the introduction of self-isolation or confinement (and the end of confinement). The confinement created an egocentric world, territorially limited and consisting of concentric circles: “in the central circle there is a place of self-isolation, around and near there are circles of possible, but rare displacements; behind the first circle is the second, in which the epidemic is spreading slowly, this is a tolerant and quiet circle of threat; finally, the last circle is the circle of a pandemic, here the threat is enormous, the number of victims is growing: they are both in the center and at the periphery ... ” [22, 88]. All this led to a

deeper transformation of the hierarchy of values: health is opposed to the economy. As Jacques Fontanille rightly notes, “health is temporarily declared the highest value”, but we know that this cannot last forever, because it will mean the end of human civilization, which is capable only of “protecting itself” and nothing else ... [22, 90].

The pandemic has affected our values, and from now in the consumer society we have become consumers of the infodemia, that accompanies the pandemic with all sorts of promiscuous and "viral" statements. According to Jean-Marie Klinkenberg, “the world of social networks uses the results of scientific discussions, but takes only the competitive part from them in order to turn it into a war of “for” and “against”. [...] Conversely, we can see how the scientist sheds his or her traditional status in order to appear on social networks in the guise of an expert [23, 103]. Infodemia is dangerous, writes François Rastier, because it leads to an underestimation of the epidemic danger, equating it with a simple flu. Infodemia also questions the need for preventive measures, presenting them as encroachments on freedom that cannot be accepted. Therefore, in times of pandemic, it is important to strive to preserve the truth [24, 115]. In the field of cultural leisure and theatrical space, the truth is conditional and subordinated to Descartes’ formula *larvatus prodeo* (“I go out with a mask on”). According to one of the most popular actors in Russian theater and cinema, the artistic director of the Maly Theater in Moscow, Yuri Solomin, going on stage, real or virtual, the actors take off their medical masks in order to put on other masks: masks for their roles.

What external and internal changes await us in the post-pandemic world? Can we draw conclusions and learn from the health crisis? Shall we evaluate or miss the “opportunity to start a “better life” right now” by reducing atmospheric pollution, ceasing to harm the biological diversity of life on Earth? [25, 87].

The question is addressed to the entire human community, throughout the planet. However, it is the young generation that will have to look for the answer to it. In the long term, the pandemic has hit young people the hardest because it happened when young people entered adulthood.

UNESCO experts have given today’s young people the name of Generation Z, or generation COVID, for whom youth is a time of challenges:

Being young can be exciting and fun, but it is always challenging [...] If it was not easy before the Covid-19 pandemic, it is all the more difficult during this time. Besides all the uncertainty, the health crisis has affected young people's social lives and prevented them from developing a network of friends and support that are vital to their well-being [26, 3].

The sanitary crisis raises questions about meaning, says a sociologist Anne Muxel: "The pandemic is an opportunity for young people to search for meaning" [27, 8]. The sociologist's observation brings us to the question of the role of the humanities in general and semiotics in particular in this process of young people's search for meaning.⁹ The dialogue of semiotics with the humanities and social sciences reached a new level at the time of the sanitary crisis, the field of humanities and of culture help us all to withstand, resist circumstances and challenges. Therefore, it is not surprising that one of the key UNESCO projects in 2020 is called "ResiliArt: Artists and Creativity beyond Crisis"¹⁰. Young talented artists from different countries of the world take part in it, and they appeal to an equally young audience. "Culture makes us resilient and gives us hope. She reminds us that we are not alone. We need a concerted and global effort to support artists and ensure access to culture for all": this is the main slogan of the project.

Thus, we come back to the topic of the internal ecology of culture (Likhachev), but in a new light: as a basis for solidarity between adults and the young generation. Both generations are a single collective "We" (as in Zamyatin's novel).

Today, on the streets of Moscow you can see billboards with a slogan "I have been vaccinated with a sense of responsibility", depicting both famous public figures (for example, actors and theater directors) and young people (Figure 8). The vaccinated young person becomes a symbol of pride in responsible behavior, his own and those who follow his example. The conflict of generations within the society (between "We", adults, and "They", youth) gives way to a common dialogue: And you, are you vaccinated? Are you a responsible person?

⁹ We would like to draw attention to the original international initiative of the European Institutes for Advanced Studies, the Word Pandemic Research Network platform with the world's most interesting projects in the humanities and social sciences researching the pandemic. Our collective project "Semiotics and Pandemic: Conceptualizing major challenges" is also part of this platform [28].

¹⁰ See ResiliArt project page on the UNESCO website [29].



Figure 8: Billboard " I have been vaccinated with a sense of responsibility ", Moscow, July 2021. © Photo Inna Merkoulouva.

One of the main problems of human society at all times is the question of how to understand and accept the Other. In times of crisis, it is not enough to “redouble the calls for solidarity, equality and fraternity,” as Paolo Fabbri argues [30, 2]. You need to feel that these young "They" are a part of the society "We", just their point of view is different from ours. And it is They who will have to "deal" with the consequences of the pandemic in the post-pandemic world.

We should remember that “the virus does not need a passport”, and, like no one else in history, we are faced with a pandemic of communication, biological and media [31, 95].

We should also be aware that young people in masks are morally more vulnerable than adults: they are deprived of the opportunity to see the beauty of their faces, to fall in love with a smile. Now, the fear and distrust we have already mentioned are

hidden behind the mask: the fear of a dangerous virus, the fear of people who may be its carriers.

And we must not forget that the pandemic teaches us, adults and young people, the paradoxical beauty of solidarity: “This is the beauty of COVID-19. It tells us that we are all count, each one of us valuable in herself, in himself” [32, 121].

Today, semioticians and representatives of related humanities are discussing the "new normality" that should come after the current period of social distancing as a transition stage and later - after overcoming the crisis. According to Gaston Cingolani, the new normality will be neither a perspective of forced and artificial observation, nor an individual event. It will, in any case, take the form of a new collective environment. «I can say this without knowing in the least what that new normal will be like, but no social normality is done individually. The rules, habits, values of what is acceptable or unacceptable in social exchanges will change.» [33, 126]. Let's add: for the "We" society, which includes adults, the elderly and young people.

As for the field of culture and the world of theater, preserving them for the young in a crisis era means proving that we are able to live not only in a “society for work”, but above all in a society of intellectual and spiritual development and prosperity. Otherwise, and the "Poetic Consultations" of the Théâtre de la Ville in Paris draws attention to this fact, we risk coming to controversial "semio-political interactions" [34, 128] and decisions on "main" and "non-main" areas of human activity ...

CONCLUSION

Several years ago, the first woman-cosmonaut, Valentina Tereshkova, during her visit to Paris, talked about what struck her most when she was in space and she said: when she was looking at the Earth from the window of a spaceship, the Earth seemed so beautiful and so small and fragile. And all our conflicts, troubles, problems were so insignificant, because all this taken together could disappear in one moment. The same idea of the fragility of our planet is at the heart of the recently proclaimed by UNESCO in June 2021 The United Nations Decade on Ecosystem Restoration,

"Restoring the Human-Nature bond"¹¹. It reminds us that there is 16 only one Earth, and there is no one planet for nature and another for people. The current health crisis will undoubtedly leave us with many lessons in many areas. But, as it seems, in the sphere of culture, the most important lesson is that it is a powerful antidote in response to challenges and epidemics on our fragile planet.

A classic example of the performance of Shostakovich's Leningrad symphony in the besieged city on the Neva in August 1942 is widely known as a symbol of the unbroken spirit and courage of the inhabitants of Leningrad. However, at the moment of other challenges, like the current health crisis, culture is no less vital. It is culture that compensates for the loss of a very significant socio-psychological climate of personal communication during a pandemic. The signal of such a loss, according to the philosopher Natalia Emelyanova, is COVID-dissidence [36, 143].

The mechanisms of culture are able to change and adapt to the situation, striving for the main thing - to support our spirit and moral attitude. Because, as Pushkin wrote to Pletnev in 1831, "Hey, look: blues are worse than cholera, one kills only the body, the other kills the soul. [...] Nonsense, my friend. Do not be depressed: the cholera will pass soon. If we were alive, we will someday be cheerful" (We started with our national poet and we come back to him: [37, 53]).

Semiotics "should help us navigate history," wrote Vyacheslav Vsevolodovich Ivanov, an outstanding Russian semiotician and philologist, one of the most prominent representatives of the Moscow-Tartu school [38, 792]. The period 2020-2021 has already entered the history books as an era of hardships for people of all nationalities and on all continents. In many years, young generations will be able to give a real assessment of these events, and much of what we feel and predict today will seem obvious to them. However, we hope to make our feasible contribution to the humanitarian comprehension and coverage of the present period.

In conclusion, we would like to turn to the point of the writer's view, because, as everyone knows, writers often turn out to be prophets. Nikolai Vasilievich Gogol concluded his poem "Dead Souls"¹² with the following reasoning: "It is easy for the reader to judge, looking down from his comfortable corner at the top, from

¹¹ See the page of The United Nations Decade on Ecosystem Restoration [35].

¹² The original version in Russian: Gogol N.V. Mertvye dushi [40].

which the whole horizon opens out, upon all that is going on below, where man can see only the nearest object (...). The current generation now sees everything clearly, it marvels at the errors, it laughs at the folly of its ancestors, not seeing that this chronicle is all overscored by divine fire, that every letter of it cries out, that from everywhere the piercing finger is pointed at it, at this current generation; but the current generation laughs and presumptuously, proudly begins a series of new errors, at which their descendants will also laugh afterwards.” [39, 141]¹³.

REFERENCES

- [1] Burkov G. Dnevniky, razmyshleniya, suzhety (Diaries, reflections, stories). St. Petersburg: IpTs ; 2020: 198 p.
- [2] Likhachev D. Zametki o russkom. Ekologija kultury (Notes about Russian. Ecology of culture). Moscow: KoLibri; 2014 [1984]: 480 p.
- [3] Greimas A.J., Fontanille J. 1984: Entretien. Langue française. Sémiotique et enseignement du français ; 61 : 121-128.
- [4] Lotman J. L'explosion et la culture (Culture and Explosion). French transl. by I.Merkoulova, preface by J. Fontanille. Limoges: Pulim; 2004 [1992]: 234 p.
- [5] Merkoulova I., Merkoulova M. Le monde entier est un théâtre: sémiotique de la culture à l'époque de la crise sanitaire. In: Merkoulova I. ed. New normality, new life forms : semiotics in the era of crises/ Nouvelles normalités, nouvelles formes de vie : la sémiotique en temps de crise/ Nueva normalidad, nuevas formas de vida : semiótica en la era de las crisis/ Novaja normalnost, novye formy zhizni : semiotika v epokhu krizisov. Moscow : Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN; 2021. p. 144-146. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>
- [6] Merkoulova I. ed. New normality, new life forms : semiotics in the era of crises/ Nouvelles normalités, nouvelles formes de vie : la sémiotique en temps de crise/ Nueva normalidad, nuevas formas de vida : semiótica en la era de las crisis/ Novaja normalnost, novye formy zhizni : semiotika v epokhu krizisov. Moscow : Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN; 2021: 148 p. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>
- [7] Pushkin A. Sochinenija (Works). V 3 t., vol. I. Moscow : Khudojestvennaja literatura ; 1985 [1834]: 735 p.
- [8] Anti-Virus Project "Doctor Chekhov", Theater "Sovremennik", Moscow [Internet]. 2020. Available from: <https://sovremennik.ru/chekhov/>
- [9] Poetry and Music Consultations, Théâtre de la Ville, Paris [Internet]. 2021. Available from: <https://www.theatredelaville-paris.com/fr/spectacles/saison-estivale-20-21/les-consultations/consultations-poetiques-musicales-par>

¹³ This work (Inna Merkoulova, Parts 1, 3, 4) was prepared with financial support within the framework of the State Assignment of GAUGN on the topic "Modern information society and digital science: cognitive, economic, political and legal aspects" (FZNF-2020-0014).

telephone

- [10] "Stay at home", project of the ballet soloists of the Mikhailovsky Theater, St. Petersburg [Internet]. 2020. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=jK4z6OFNqBM>
- [11] "Online Festival of one Play: "Elder Son" by Alexander Vampilov", 27 versions of the play. Moscow, Media Project ARTIST [Internet]: 2020. Available from: <https://artistchannel.ru/международный-онлайн-фестиваль-одно/>
- [12] #THEATERSELFIE project and World Theater Selfie Day. Moscow, Media Project ARTIST [Internet]: 2021. Available from: <https://artistchannel.ru/театр-селфи/>
- [13] Badir S. Les passions au temps de COVID. In: Merkoulouva I. ed. New normality, new life forms : semiotics in the era of crises. Moscow : Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN; 2021. p. 92-94. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>
- [14] Rallo Ditché E., Fontanille J., Lombardo P. Dictionnaire des passions littéraires. Paris: Belin; 2005: 304 p.
- [15] Lermontov M. Masquerade. In: Lermontov M. Sotchinenja (Works). V 2 t., vol. II. Moscow : Pravda; 1990 [1835]: p. 126-239.
- [16] Greimas A.J., Fontanille J. Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme. Paris: Seuil; 1991: 338 p.
- [17] Greimas A.J., Fontanille J. Semiotika strastej. Ot sostojanija vetstchej k sostojaniju dushi (The Semiotics of Passions: From States of Affairs to States of Feelings), Russian transl. by I. Merkoulouva, preface by Cl. Zilberberg. Moscow: LKI-URSS; 2007: 336 p.
- [18] Lotman Y. Semiosfera. Vnutri mysliatschikh mirov. Kultura i vzryv (Semiosphere. Universe of the Mind. Culture and Explosion). St. Petersburg: Iskusstvo-Spb ; 2000 [1992]: 704 p.
- [19] Fontanille J. Sémiotique du discours. Limoges: Pulim; 1999: 296 p.
- [20] Shairi H.R. Le Corona et le Post-Corona : le désavantage et l'avantage sémiotique. In: Merkoulouva I. ed. New normality, new life forms : semiotics in the era of crises. Moscow : Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN; 2021. p. 111-113. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>
- [21] Zamyatin E. My (We). Moscow : Pravda ; 1989 [1920]: 468 p.
- [22] Fontanille J. Confinement et pandémie. Notes sémiotiques. In: Merkoulouva I. ed. New normality, new life forms : semiotics in the era of crises. Moscow : Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN; 2021. p. 88-91. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>
- [23] Klinkenberg J.-M. Les sciences du discours face à l'incertitude. In: Merkoulouva I. ed. New normality, new life forms : semiotics in the era of crises. Moscow : Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN; 2021. p. 101-105. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>
- [24] Rastier F. Sauvegarder la vérité par temps de pandémie. In: Merkoulouva I. ed. New normality, new life forms : semiotics in the era of crises. Moscow : Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN; 2021. p. 115-117. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>
- [25] Raynaud D. Une possibilité de « mieux vivre ». In: Merkoulouva I. ed. New normality, new life forms : semiotics in the era of crises. Moscow : Russian

- Semiotic Almanac. Collection. GAUGN; 2021. p. 87-88.
<https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>
- [26] Ramos G. 2021. Editorial. The UNESCO Courier, The 20s : really the best age to be ? 2021 ; 2 : 3. <https://en.unesco.org/courier/2021-2>
- [27] Muxel A. 2021. The pandemic is an opportunity for young people to search for meaning. The UNESCO Courier, The 20s : really the best age to be ? 2021 ; 2 : 8-9. <https://en.unesco.org/courier/2021-2>
- [28] Merkoulouva I. Semiotics and Pandemic: Conceptualizing major challenges. Word Pandemic Research Network, Paris, IEA [Internet]: 2020. Available from: <https://wprn.org/item/463152>
- [29] ResiliArt: Artists and Creativity beyond Crisis, Paris, UNESCO [Internet]: 2020. Available from: <https://en.unesco.org/creativity/news/resiliart-artists-creativity-beyond-crisis>
- [30] Fabbri P. Notes sur les identités collectives, French transl. by D. Bertrand. Paris, AFS [Internet]: 2019: http://afsemio.fr/wp-content/uploads/PFABBRI-Identità.collettive-Notes_TR.D.Bertrand-AFS.pdf
- [31] Paz Gago J.M. Communication virale et pandémie communicative. Le virus est le message. In: Merkoulouva I. ed. New normality, new life forms : semiotics in the era of crises. Moscow : Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN; 2021. p. 94-96. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>
- [32] Petrilli S. On beauty : together forever in the time of COVID-19 Coronacrisis. In: Merkoulouva I. ed. New normality, new life forms : semiotics in the era of crises. Moscow : Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN; 2021. p. 120-123. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>
- [33] Cingolani G. Ante la pandemia. El sentido colectivo de la normalidad. In: Merkoulouva I. ed. New normality, new life forms : semiotics in the era of crises. Moscow : Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN; 2021. p. 125-128. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>
- [34] Sedda F. The virus, the states, the collectives: semiopolitical interactions. In: Merkoulouva I. ed. New normality, new life forms : semiotics in the era of crises. Moscow : Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN; 2021. p. 128-131. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>
- [35] The United Nations Decade on Ecosystem Restoration, "Restoring the Human-Nature bond", Paris, UNESCO [Internet]: 2021. Available from: <https://en.unesco.org/news/launch-decade-ecosystem-restoration>
- [36] Emelyanova N. Triumph of the Internet and social connections. In: Merkoulouva I. ed. New normality, new life forms : semiotics in the era of crises. Moscow : Russian Semiotic Almanac. Collection. GAUGN; 2021. p. 142-144. <https://arxiv.gaugn.ru/s978-5-6045843-2-30000619-4-1/?sl=en>
- [37] Pushkin A. Pisma. Pletnevu P.A., 22.07.1831 (Letters. To P.A. Pletnev, 22.07.1831). In: Pushkin A. Polnoje sobranije sochinenij (Complete Works), Vol. 10. Moscow: GIKHL; 1962 : p. 53. https://rvb.ru/pushkin/01text/10letters/1831_37/01text/1831/1617_429.htm
- [38] Ivanov V. Vs. Oчерki po predystorii i istorii semiotiki (Essays on the prehistory and history of semiotics). In: Ivanov V., Selected Works on Semiotics and Cultural History, Vol.1. Moscow: Yazyki russkoy kultury; 1999: p. 628–792.

- [39] Gogol N.V. *Dead Souls*. Translated and annotated by R. Pevear and L. Volokhonsky. New York: Pantheon books; 1996 [1842]: 403 p.
https://robobees.seas.harvard.edu/files/gov2126/files/gogol_dead_souls_1996.pdf
- [40] Gogol N.V. *Mertvye dushi*. In: Gogol N.V. *Izbrannye sochinenja* (Selected Works). Moscow: Khudozhestvennaya literatura; 1987 [1842]. p. 345-649.

LUCKY STRIKE cigarette



It's toasted

THINK of a cigarette "served" to you as appetizingly as the hot, buttered toast that comes to your breakfast table.

Well, that's the idea on this new Lucky Strike cigarette: the tobacco—it's toasted. There's a thought to make your mouth water for a new cigarette flavor.

Until we discovered the toasting principle, a good ready-made cigarette from Burley tobacco wasn't possible; flavor wouldn't hold.

Yet there was the big million-man-power affection for Burley—69 million pounds poured from those green, blue and red tin boxes last year.

The old kitchen stove—the toasting fork

So we worked five years—then came the big simple idea of toasting the tobacco to hold the flavor. Now, enjoy a really delicious new cigarette flavor: Lucky Strike—the real Burley cigarette—it's toasted.



Guaranteed by

The American Tobacco Co.

Others will demonstrate to you how the tobacco is toasted—at every store.

Copyright © 1934 by The American Tobacco Company, Inc., N.Y.

REGISTERED

See how the real Burley tobacco is toasted at every store. In California, the Pacific Coast States, and

LUCKY STRIKE

LUCKY STRIKE

Minería de metáforas en marketing

JUAN PABLO MARIN

Las metáforas en marketing inciden en la personalidad de una marca, en su valor percibido y en la actitud hacia la misma [1]. Con un enfoque diferente a lo que predomina en la actualidad en la investigación de mercados se ha creado la “minería de metáforas” en marketing, la cual se da en estas tres etapas: Identificación de códigos en la comunicación de las marcas con estudio semiótico de inventario de signos. Mapeo de campo semántico (MCS) en la mente del consumidor (en grupos focales el consumidor clasifica y jerarquiza marcas, productos, problemas y soluciones); y, se plantea la minería de metáforas como un sistema metafórico (con base en los resultados de los códigos de marca y del MCS, y se realizan talleres de exploración de metáforas profundas). La minería de metáforas crea un sistema metafórico con base en códigos de marca identificados y el MCS en la mente del consumidor. Ese sistema se plantea a otro grupo de consumidores a manera de un reto a superar. Al dar respuesta al reto, el consumidor expresa problemas o soluciones a manera de metáforas profundas que se traducen luego en Brand assets para establecer un vínculo poderoso con el consumidor.

INTRODUCCIÓN

Si pensamos en un hombre con bigote, sombrero, alpargatas, poncho y una mula a su lado, con seguridad vendría a la mente Juan Valdez. Los arcos amarillos en forma de M sin duda conducen a McDonalds. Podría citar un sinnúmero de marcas a partir de sus Brand assets. Los Brand assets son elementos distintivos de las marcas que pueden ser tangibles o intangibles. Se puede reconocer una marca por un color, una tipografía o fuente de letra, un slogan, claim, tagline... un olor, un sonido, un icono, personaje(s), un empaque o características de este. Cualquier estímulo sensorial o combinación de estos puede llegar a ser un Brand assets, ver [2]. Estos estímulos pueden o no tener un vínculo directo con la marca, puede haber una relación motivada o arbitraria entre el estímulo (signo) y el referente (marca), ver [3]. Los estímulos se convierten en Brand assets cuando el consumidor establece la relación entre el estímulo y la marca (principio de codificación), ver [4]. Un asset poderoso adquiere valor para dar reconocimiento, diferenciación y posicionamiento a la marca, además de facilitar y empoderar la comunicación estratégica. En posicionamiento el asset se vuelve poderoso si además representa una conexión simbólica en la mente del consumidor, si se elige y construye con base en una metáfora profunda.

Dado el potencial que tienen los *Brand assets*, el marketing busca encontrar aquellos que representen el concepto pretendido por la marca de manera potente en la profundidad de la mente del consumidor. Gran cantidad de *Brand assets* poderosos nacieron de la casualidad, la coincidencia, los publicistas y la mente creativa de alguien en busca de promover negocios. Nipper, el famoso perro al lado del gramófono que referenció por años a la RCA Víctor fue descartado en principio como personaje de marca porque los perros no escuchaban fonógrafos; sin embargo, a través de una pintura patrocinada se convirtió en una de las marcas comerciales más conocidas del mundo, ver [5].

Las metáforas son formas de sustitución que logran explicar en ocasiones de manera más simple conceptos que pueden llegar a ser más elaborados, además llaman la atención. Son expresiones no literales o representaciones de cualquier cosa, ver [6]. En la comunicación estratégica de las marcas, las metáforas representan usualmente atributos o beneficios del producto o el servicio. Esa es la dirección que conduce a definir *Brand assets* con los que se pretende representar los conceptos de marca, producto o servicio (atributos y beneficios).

La investigación de mercados pretende encontrar metáforas profundas en la mente del consumidor, signos propicios de convertirse en *Brand assets* poderosos. Partiendo de la base de que el pensamiento se expresa en imágenes, la metodología ZMET propuesta por el Dr. Gerald Zaltman busca entender las expresiones no literales de las personas, aquellas que se encuentran en un nivel de no consciencia y que tienen alta influencia en la toma de decisiones. ZMET toma imágenes seleccionadas a criterio del consumidor para ser analizadas e interpretadas en búsqueda de significados implícitos a manera de metáforas, ver [7]. Las metodologías cualitativas incorporan técnicas proyectivas para elicitación metafórica y en algunos casos utilizan metodologías como ZMET en busca de dichas metáforas.

La importancia de los *Brand assets* en el entorno de marketing y de los principios que sustentan la relevancia de las metáforas en el mundo del consumidor para posicionar marcas, ver [8], impulsa la implementación de nuevas metodologías y combinaciones metodológicas que faciliten el hallazgo de metáforas profundas en conexión, tanto con el contexto estratégico de las marcas como con el imaginario colectivo del consumidor, respecto a las mismas. Con esto presente, nace la minería de metáforas en marketing. Esta minería explora metáforas en un segundo nivel metafórico. El primer nivel metafórico se presenta en la comunicación de las marcas y en el imaginario colectivo del consumidor. El segundo nivel metafórico se encuentra al construir un sistema simbólico sobre el cual el consumidor va a expresar otras metáforas. Este sería el nivel más profundo de metáforas en la mente del consumidor. La minería de metáforas en marketing se estructura en tres pasos metodológicos que se desarrollan a continuación.

1. MINERÍA METAFÓRICA EN MARKETING

1.1. PRIMER NIVEL METAFÓRICO

Corresponde al primer paso de exploración de metáforas relacionadas con las marcas y con el imaginario colectivo del consumidor pertinentes al estudio de mercado. Se lleva a cabo en dos momentos: estudio semiótico de marcas y mapeo de campo semántico en la mente del consumidor.

1.2. ESTUDIO SEMIÓTICO DE MARCAS

Se toma una muestra de comunicación publicitaria de marcas correspondientes al campo semántico de estudio. Se clasifican las piezas publicitarias por categoría (gráfico, audiovisual, táctil, gustativo, olfativo) o a criterio de interés particular. Se hace un inventario de signos en cada una de las piezas publicitarias. Se procede con un análisis de sintagma y sistema y de denotación y connotación, ver [9].

En caso que el estudio lo requiera, se puede complementar con otro tipo de análisis, p.e. narrativa publicitaria. Los aspectos connotativos y los planos metafóricos resultantes de este análisis se convierten en el *input* semiótico para la siguiente fase del estudio. P.e. Es usual en un campo semántico de la higiene encontrar estrellas, brillos y/o destellos de luz. Una primera hipótesis tendría que ver con un significado de brillantez, de algo que es reluciente gracias a su limpieza inmaculada. El siguiente paso es validar este significado, además explorar otros significados que pueden estar asociados con estrellas, brillos y/o destellos de luz, y si hay alguna marca en particular que se evoca por tener una asociación con estos signos. De ser así, habría un código y por ende un *Brand assets* ya establecido en la mente del consumidor, un posicionamiento a tener en cuenta para el siguiente paso metodológico.

1.2.1. MAPEO DE CAMPO SEMÁNTICO

Con base en el *input* semiótico se diseñan ejercicios de validación de significados, algunos mediante técnicas proyectivas. Se trata de explorar la relación entre los signos y referentes presentes en la comunicación de las marcas y su correspondencia en la mente del consumidor. De esta manera se llevan los resultados de la fase anterior de análisis semiótico a la guía cualitativa para grupos focales, para entrevistas en profundidad o etnografía, según sea el caso. La guía cualitativa debe incluir, además de lo semiótico, ejercicios de clasificación y jerarquización del campo semántico en estudio, la guía debe estar enfocada en hallar cómo el consumidor organiza y clasifica los problemas, las soluciones y las marcas concernientes al objeto de estudio. Esta fase permite identificar cómo el consumidor concibe e interpreta en su mente el campo semántico de manera racional, emocional y simbólica. En continuidad con el ejemplo de estrellas, brillos y/o destellos de luz, podríamos plantear al consumidor un

ejercicio de selección de signos que representen para él limpieza profunda. En caso de que elija estrellas, brillos y/o destellos de luz se validará la asociación semántica. Si, además, en la exploración de significados el consumidor argumenta que la limpieza profunda le quita un peso de encima, alivia su conciencia y lo dignifica como ser humano ante los demás, se entenderá que estrellas, brillos y/o destellos de luz en el campo semántico de la higiene también están asociados con un significado de brillo personal en el entorno social.

Los resultados del MCS plasman un espacio metafórico de primera mano instalado en la mente del consumidor, que por demás incorpora una base de retórica publicitaria de las marcas proveniente del análisis semiótico inicial. Este primer plano metafórico llega a ser la mayoría de las veces evidente, dado que es la construcción que el imaginario colectivo y la publicidad han hecho del problema, la solución y las marcas involucradas en estos. Es frecuente encontrar signos comunes que no representan nada nuevo e innovador para una estrategia futura y que, además, pueden corresponder a muchos campos semánticos, estrellas, brillos y/o destellos de luz también están presentes en marcas de cerveza o analgésicos, en cuyo caso su significado ya no es limpieza. Con esto último presente es importante definir el espacio simbólico en el que el consumidor incorpora los signos y el significado que les otorga. En definitiva, eso es lo que hay en el mercado en el momento, construido en términos metafóricos en comunicación de las marcas y en la mente del consumidor. Signos que en gran cantidad ya pertenecen o están asociados a otras marcas.

En marketing se quiere entender cuáles pueden ser los caminos para diferenciar o revitalizar las marcas a través de nuevos *assets*, para ello se requieren nuevas metáforas. La investigación de mercados tradicional, por lo general, se limita a un exploratorio con consumidor con base en preguntas pre-establecidas y estandarizadas para todos los campos semánticos, en ocasiones no explora más allá de lo literal en la verbalización que hace el consumidor, a la que aplican algunos análisis de implicación de lenguaje en sesiones grupo, entrevistas en profundidad o etnografías. Es más, es muy escasa, diría que nula, la inclusión de análisis semióticos de comunicación de marca en este tipo de estudios. La minería metafórica va más allá no sólo al incorporar los espacios simbólicos de las marcas y los campos semánticos en mente sino también al explorar nuevas metáforas en el pensamiento inconsciente del consumidor, es sin lugar a duda un plus en el desarrollo de *Brand assets* poderosos.

1.3. MINERÍA METAFÓRICA

En este proceso se da la exploración de aquellas metáforas que van más allá de las que usualmente se encuentran en primera instancia. Se crea una herramienta proyectiva a partir de los resultados del MCS para trabajarla en talleres con consumidores. Es una guía cualitativa con base en metáforas encontradas en el mundo de las marcas y en la mente del consumidor. Con esas metáforas se crea un espacio simbólico en el que el consumidor debe enfrentarse a retos que representan los problemas que deben resolver las marcas en determinado mercado. Con estrellas, brillos y/o destellos de luz en mente y la asociación con la conciencia limpia podemos tener un referente de un hada madrina con una varita mágica que deja todo reluciente y que representa para el consumidor un anhelo de resolver su carga cotidiana en las labores de higiene del hogar, una solución inmediata, eficaz: mágica. El paso por seguir es partir de este imaginario para explorar nuevas metáforas que representen mejor la solución de limpieza y el alivio de las cargas del trabajo doméstico en la actualidad. Se trata de buscar símbolos que cobren mayor vigencia en el momento de mercado presente y que se consoliden en el futuro de la marca a manera de *Brand assets*. La guía cualitativa para los talleres de minería metafórica la he llamado “Lotería Semiótica”, dado que los ejercicios proyectivos se plantean al consumidor a manera de juego que debe ganar obligatoriamente. Además, el hallazgo de metáforas profundas es un premio para fortalecer la estrategia de comunicación de marca.

En el caso de la higiene, la Lotería Semiótica propondría un espacio que represente la mugre (insumo del MCS), y un hada madrina que no logra resolver el problema, p.e. Su familia está en peligro, usted debe rescatarla, para ello debe atravesar un terreno fangoso de arenas movedizas y sacar a su familia de allí antes de que sean absorbidos. Hay muchas personas a la expectativa de si usted es capaz o no de salvar a su familia. Para ello cuenta con una ayuda, es un hada madrina, pero este personaje ha perdido poder y su varita mágica, no funciona como antes. Tiene X tiempo para crear una herramienta, invocar un personaje o crearlo, o lo que a usted primero le venga en mente para asumir este reto, que le ayude o lo resuelva.

En un sentido tradicional, el peso de la higiene en el entorno familiar recae sobre la mujer. Ella debe proteger a su familia en todo sentido. El terreno fangoso y las arenas movedizas representan la mugre y el ahogo (insumo del MCS). El hada madrina y la varita

mágica que ya no funciona representa esa solución que no logra dar resultados ante la mugre asfixiante que amenaza la familia. Las personas a la expectativa simbolizan la exposición social y el juzgamiento personal que se da con la higiene o la mugre (buena o mala madre, sabe o no cuidar a su familia).

Las soluciones que expone el consumidor en los talleres se exploran allí mismo para que una vez que las mencione, las caracterice con colores, formas, sonidos, olores, texturas..., todo lo que pueda evocar en su mente alrededor de esta herramienta, personaje o lo que sea que haya creado. En este punto encontramos nuevas metáforas y metáforas profundas que van más allá de lo hallado en el primer nivel metafórico y que además representan en el momento presente las soluciones a los problemas que debe solucionar la marca, el producto o el servicio. El consumidor podría proponer un avión de guerra de última tecnología, darle un color amarillo, puede decir que se mueve como un rayo de luz, a su paso deja un destello mientras ataca con bombas los terrenos fangosos y disipa las arenas movedizas dejando a su familia en perfectas condiciones en un lugar paradisiaco con sonidos de pájaros en la mañana. Con esto se tendrían metáforas que se pueden procesar, afinar e implementar para una marca a manera de *Brand assets*. En términos generales, la solución estaría evolucionando en términos metafóricos de un hada madrina o una varita mágica a un avión de guerra de última tecnología.

Las metáforas que se van encontrando en cada taller con consumidor se desarrollan a manera de prototipo y se presentan en el siguiente taller para ser validadas con otros consumidores. Es un proceso tipo Design Thinking, que al final de X número de talleres arroja las metáforas más fuertes y las más opcionadas a convertirse en *Brand assets* poderosos.

CONCLUSIÓN

La minería de metáforas en marketing se basa en el conocimiento alcanzado en los últimos años acerca del poder de las metáforas en el pensamiento humano y lo que esto otorga a las marcas con las que se vinculan. Esta metodología involucra el mundo de la comunicación de las marcas y el imaginario colectivo del consumidor, cubriendo ambos lados de la relación entre la marca y el consumidor, contrario a la investigación de mercados que sólo involucra al consumidor. La minería metafórica se convierte en una

alternativa para la investigación cualitativa de mercados en lo que concierne al proceso de creación de Brand assets poderosos con base en el hallazgo de metáforas profundas.

NOTAS Y AGRADECIMIENTOS

La Minería Metafórica y la Lotería Semiótica comencé a usarlas en 2011 a manera de sistema de validación de significados en combinación metodológica con etnografías, grupos focales y entrevistas en profundidad. Durante los últimos 10 años he aplicado esta metodología en conjunto con agencias de investigación de mercados en Colombia. Un agradecimiento para aquellas personas de las áreas cualitativas que han aportado a la curva de aprendizaje en la aplicación de esta metodología.

REFERENCIAS

- [1] Swee Hoon Ang and Elison Ai Ching Lim. The Influence of Metaphors and Product Type on Brand Personality Perceptions and Attitudes. *Journal of Advertising* [Internet]. 2006 Summer [cited 2021 Aug 10]. Pp. 39-53. DOI: 10.1080/00913367.2006.10639226.
- [2] Romaniuk, Jenni. Creating Distinctive Brand Assets. In: Oxford University Press, editors. *Building Distinctive Brand Assets*. First edition. 2018. P. 7-14. ISBN: 9780190311506
- [2] Nöth, Winfried. Sign and Meaning. In: Indiana University Press. *Handbook of Semiotics*. First edition. 1990. p. 86. ISBN: 0-253-34120-5
- [4] Nöth, Winfried. Code. Cultural And Convention. In: Indiana University Press. *Handbook of Semiotics*. First edition. 1990. p. 211. ISBN: 0-253-34120-5
- [5] Nipper. (2020, 3 de noviembre). Wikipedia, La enciclopedia libre. [Internet]. 2021. Available from: <https://es.wikipedia.org/wiki/Nipper> [Accessed: 2021-08-10]
- [6] Eco, Umberto. El mensaje persuasivo: la retórica. In: Lumen, S.A., editors. *La Estructura Ausente*. Third edition. 1986. P. 151-154. ISBN: 84-264-1076-6
- [7] ZMET. Zaltman Metaphor Elicitation Technique [Internet]. 2021. Available from: <https://www.olsonzaltman.com/zmet> [Accessed: 2021-08-10]
- [8] Zaltman, Gerald and Zalman Lindsay H. *Foundations of Deep Metaphors*. In: Harvard Business Press, editors. *Marketing Metaphoria*. First edition. 2008. P. 38-40. ISBN: 978-1-4221-2115-3
- [9] Barthes, Roland. Elementos de Semiología. In: Paidós Comunicación, editors. *La Aventura Semiológica*. Second edition. 1993. P. 53-79. ISBN: 84-7509-581-X



**The
Intertextuality
and the art as a
communicative
strategy in the
advertising and
in the other
marketing
communications**

CHRISTO KAFTANDJIEV

The aim is to analyze in an interesting and highly visualized way the intertextuality as a communicative strategy in the advertising and in the other marketing communications of art. The main scientific method of the analyses is the marketing semiotics – mainly from the standpoints of semantics. The concepts of intertextuality, metaphor, zero morpheme, invariant/variants and semantic fields are analyzed and referenced in the literature review on the bases of 17 scientific books and articles. The intertextuality as a communicative strategy is the basic subject in the main text. At the beginning the intertextuality is defined and classified. The classification is done on the basis of some new concepts which are not analyzed in the other scientific texts till the moment – for example the intertextuality from the standpoints of stylistic figures and semantic concepts. Many ads are created with the help of different famous paintings. These ads are analyzed in the chapter from the standpoints of the: intertextuality and the semantic fields, intertextuality and the syntactics; simultaneous borrowings from the many and the different texts, intertextuality and the concept “invariant/variants”, intertextual iconic metaphors and the "synchrony/diachrony" semantic dichotomy, intertextuality and the literature, Intertextuality and the cinema.

INTRODUCTION

Yulia Kristeva is one of the most important names in the theory of intertextuality. For this reason, a lot of scientists continue to develop her ideas in this field - for example from the standpoints of postmodernism. (Martin, 1994). The texts are not quite (or at all) independent and original because they borrow different and numerous ideas from the previous works. The intertextuality is the concept which explains this phenomenon. The researchers interpret it from the standpoints of structuralism, poststructuralism, deconstruction, postcolonialism, Marxism, feminism, psychoanalysis, etc., in order to analyze the intertextuality in depth. (Allen, 2011). The history of literature is also a history of the various influences, intertextualities and discursive networks. (Clayton, 1991) The intertextuality (the different and numerous borrowings) is a permanent part of the entire history of the various communications, including these of the art. The researches of the intertextuality are done from the standpoints of the deconstruction, semiotics, feminism, Marxism, postmodernity. (Minor, 2001). The levels of borrowings of a book or of other artistic work (a film, picture) show how significant or not is this text for the society. For this reason, the New Testament is one of the books with the highest percentage of different and numerous interpretations. (Thomas et al, 2006). Some of the most important concepts in the field of intertextuality are related to the ontology, the intertextual transference, the intertextual figures and the intertextual relations. That is why some Anglo-Saxon scientists analyze actively these concepts. (Worton et al, 1990).

The concept "influence" is a key one with regard to the intertextuality. John Clayton examines it from various historical, social and other standpoints in his book. (Clayton, 1991). The concept "context" is a key one in the theory of intertextuality, linguistics and semiotics. The reason is that with its help the scientists can explain some of the characteristics of intertextuality. (Graham, 2011) The literature actively interacts and influences the other art genres throughout its entire history. For this reason, Marko Juvan in his book "History and Poetics of Intertextuality" introduces the concepts of the "pre-text" and the "post-text". (Juvan, 2008). The term "intertextuality" is not only philological, but also semiotic. The reason is that the authors borrow not only verbal texts, but also many other texts – iconic, musical, filmic. Michael Klein explores

the western music from the standpoint of intertextuality. His study is based on the books of some of the best semioticians and anthropologists. (Klein, 2005).

The authors take ideas and plots not only from the works of their own genres (for example the borrowings between different novels). The authors take ideas (very) often from the other genres - borrowing in a novel from a painting; borrowing in photography from a film or from a comics. (Steiner, 1985). The intertextuality is part of the creative process at all times, including also the Middle Ages. The interactions between the different art genres in the Middle Ages are as intense and numerous as now. (Stevens, 1991). One of the most significant aspects of intertextuality is related to the borrowings between the various and numerous artistic genres - painting, cinema, literature, comics, advertising, theater. Some authors study in depth these key characteristics of intertextuality. (Landwehr, 2002)

1. THE METAPHOR

The admen create many ads with the help of iconic metaphors. Due to this, the scientists often analyze the extent to which the visual metaphors increase the efficiency of the ads and the other marketing communications. (Jeong, 2008). The visual metaphors are the most important stylistic figures in the various and numerous communicative genres. The scientists actively study the effectiveness of these stylistic figures in terms of the brand familiarity, the consumer attention, the product involvement, the purchase intentions. (Kim et al., 2017). The researchers constantly explore the various aspects of visual rhetoric in advertising. The reason is that it is one of the most important in terms of the ad effectiveness. Such research is very valuable for the ad specialists. (Peterson, 2019).

2. THE ZERO MORPHEME

Aone Chinatsu in one of his articles analyzes the zero morphemes in unification-based combinatorial categorical grammar. This scientist created algorithm with the help of which the various communicators can use the zero morphemes more efficiently in the different linguistic contexts. (Chinatsu)

2.1. THE INVARIANT/VARIANTS

Edward Keenan and Edward Stabler analyze the different aspects of the language variations and the linguistic invariants. The goal is to abstract some structural universals in the respective grammars. Some of the key concepts in this article are “linguistic universal”, “linguistic invariant”, “language variation” and others. (Keenan et al., 2010)

2.2. THE SEMANTIC FIELDS

Some scientists use the concept "semantic field" when they study the different emotions. The scientists analyzed from the standpoint of semantics 590 English words which express different emotions - happiness, sadness, fear, anger and disgust. (Johnson et al., 1989)

The "pragmatic marker" is an important semiotic concept. Scientists study with its help the semantic field of expectations. They used the semantic field of "expectations" in English and analyzed the equivalents of the pragmatic markers of Swedish and Dutch with regard to this field. (Aijmer et al., 2004)

The dictionary is quite important for those who study a second language. Its studying and mastering can be easier and more efficient if the teachers apply the theory of semantic fields. (Wangru, 2016)

Some researchers study the concept of “risk” from the standpoints of the concept “semantic field”. Max Boholm checked out 224 words which express different aspects of risk. The author proposed 25 categories (semantic fields) to classify (cluster) these words, depending on the ways they express the concept “risk”. (Boholm, 2017)

B. Vardanjan compared the notions of safety, danger and defense in Russian and in English depending on their psychological content. One of the goals of this study is to reveal the structures of the semantic fields of these three notions in both languages. The results demonstrated that the semantic fields of these constructs in Russian and in English are quite similar. (Vardanyan, 2015)

Ina Colenciuc investigated the various semantic fields of concept of money in different cultures depending on their historical, religious, ideological, and some other characteristics.

The author defined the following fields – “functional-semantic field”, “conceptual field” and analysed their constituents. (Colenciuc, 2016)

3. THE MAIN TEXT

3.1. THE INTERTEXTUALITY AS A COMMUNICATIVE STRATEGY

The intertextuality (the borrowing) is the process by which the different texts interact and influence each other. The numerous borrowings, imitations, immoral plagiarisms are part of this process.

The previous texts affect the next ones. We can find in almost every text (in a story, novel, play, painting, music, movie, building (architectural text), clothes (vestem text)) different suggestions (borrowings) from an already created texts - both as a form and as a content.

3.2. THE CLASSIFICATIONS OF THE INTERTEXTUALITY

The concept “remake” is one of the most important in the theory of intertextuality.

The remake is a text which repeats to some degree the already created texts. It is a generic concept by which the scientists designate the different types of intertextualities. The scientists classify the different remakes depending on:

- The degree of the delicateness of which the communicators interpret the initial text – the allusion;
- the degree of humor by which the communicators interpret the initial text - the parody;
- the neutrality by which the communicators interpret the initial text - denoted/connoted intertextuality (intertextual texts with a lower or a higher degree of emotion).;
- the stylistic figures by which the communicators interpret the previous texts (by comparisons, metaphors, metonymies, hyperboles/lithotas).;
- the semantic concepts by which the communicators interpret the previous texts (intertextuality with the help of semantic field; of synchrony/diachrony; of continuum, of

- zero morpheme; of semiotic translation).;
- the number of the previous texts the communicators used in the newly created one.;
- the number of the different sign systems by which the communicators create the new intertextual text (they can interpret the newly created intertextual texts with the help of different signs than those used in the initial text. I.e., the new intertextual text could be a film, and the initial one – a novel, for example.);
- the different styles by which the communicators interpret the initial text. The communicators can recreate the initial text in many versions with the help of the different styles. The book of Raymond Queneau “Exercises in Style” is one of the best examples in this respect.

4. THE INTERTEXTUALITY IN THE ADVERTISING

The intertextuality is one of the most popular communicative strategies/approaches in the advertising and in the other marketing communications. The main reason is that the original text can be very influential and, due to this, it will strongly affect its readers, viewers, listeners, etc. The creative admen borrow these texts free of charge and transfer them to their marketing communications.

4.1. THE INTERTEXTUALITY AND THE SEMANTIC FIELDS - SALVADOR DALI

The admen used an intertextuality based on Salvador Dali's paintings in two print ads for investment funds with the following headline: "Don't get lost in the perverted world of investment."

The rigid metal coin is melting in the first ad. The allusion of Dali's watch is quite apparent. The unfortunate euro in the hand of the pathetic financial lion is like a wax in hot weather. The admen in this way explain intertextually how unstable and dangerous are the financial markets.

The Queen of England, the Statue of Liberty and the fallen statues of Lenin and Mao are on the cracked and charred chessboard, and a little further back is a pierced bull (the sign of the

heavily injured stock markets). The admen narrate the tragic and the deadly situation of the financial markets with the help of all these signs. All they built intertextually the semantic field of financial disasters and even death.

The admen created the next ad in the same intertextual way. The communicators used the painting "The Temptation of St. Anthony" of Salvador Dali as a basis.

There are also some other borrowings in this ad. The blind (understand the helpless, the incompetent) American currency (in the form of one of the US presidents depicted on it) leads the world to the lethal precipice. The admen borrowed Peter Bruegel's painting "The Blind Leading the Blind".

The marketing communicators replaced the horse with the ultra-thin legs in Dali's painting with an ominous cartoon of Uncle Sam. Bill Laden is stuck with Uncle Sam back as a tick, and a money drawer comes out of Uncle Sam stomach - like in the Dali's painting "The Burning Giraffe".

The admen updated and enriched the semantic field of the financial crisis in this intertextual ad.

The semantic field is a concept used in linguistics (and semiotics) to denote a set of signs (verbal, iconic, musical) united by some common semantic feature.

One definition of the concept "semantic field" is the sum of all signs by which the communicators can express the corresponding phenomenon (in this case the "financial crisis").

The semantic fields can overlap or to be partially included in other ones.

A single linguistic or semiotic unit can have several meanings and, therefore, can be attributed to different semantic fields. For example, the adjective green can be included in the semantic field of physical colour designations and at the same time in the social field of ecology.

4.2. THE INTERTEXTUALITY AND THE SYNTACTICS

These two ads also illustrate perfectly both the semiotic branch "syntax" and the syntactic concept "connection". The two ads are very well integrated (coherent) texts (connected wholes), created with the help of connections between different world-famous paintings.

The fear appeals and the irrationality are the psychological phenomena on the basis of which these two ads are connected from the standpoint of the semiotic branch pragmatics. Salvador Dali's paintings express these psychological values perfectly.

The two ads, with the help of intertextuality, semantic field and connections, connote efficiently the perverse, irrational and the very dangerous financial world.

4.3. THE SIMULTANEOUS BORROWINGS FROM THE MANY AND THE DIFFERENT TEXTS

These two ads also illustrate another important and relatively unexplored aspect of intertextuality. The communicators can use simultaneously borrowings from many different texts.

The admen here borrowed elements from various paintings by Salvador Dali and other artists – such as the Renaissance Peter Bruegel.

The admen managed to create highly integrated and homogeneous texts - despite the many different borrowings. This once again proves the effectiveness of the concept "intertextuality" in terms of semiotics, and also in the terms of communication theory.

4.4. THE INTERTEXTUALITY AND THE CONCEPT "INVARIANT/VARIANTS"

The talented admen used four world-famous sculptors - the monument of Jesus in Rio de Janeiro, the Mermaid in Copenhagen, The Manneken Pis in Brussels and David of Michelangelo.

They edited (metaphorized) these sculptures by placing medical masks on their mouths. The communicators expressed in this way the fight against the coronavirus. The admen can continue this intertextual communication as an event. They can professionally shoot this event (putting on the masks) and place the video in YouTube videos or in Tic-Toc.

Due to these communications, the scientists can analyse the intertextuality from the standpoint of the concept "invariant/variants".

The invariant and variants are important philological and semiotic concepts. The invariant designates the constant

characteristics of the respective phenomenon. The communicators edit in some degree the invariant in the numerous and different communicative situations – and these are the variants of the constant sign or text (the invariant).

The invariant/variants are also a communicative approach/strategy and the numerous communicators - writers, artists, screenwriters, admen often use it in their communications.

For example, the classic Google logo is the invariant. At the same time Google edits (changes to some extent) this logo (variants) on a daily basis, adapting it to the relevant context - Mother's Day, France's national holiday, September 11. The neutral logo is the invariant, and the countless edited logos are the variants.

The PR communicators from the Brussels City Hall change the cloths of Manneken Pis every day. This is a typical example of the numerous variants created with the sign system of cloths (vestems).

The interesting thing here is that the Manneken Pis is naked. This is a typical example of "zero morpheme" semantic concept.

This western zero morpheme is the invariant here, and the numerous and different clothes are the variants.

In the same way the PR men could put different medical masks on his face. The classic medical green mask is the invariant. The other edited masks (with the colours of the Belgian flag, with the Coca-Cola logo, with the sickle and hammer (the communist symbols), with the black helmet of Darth Vader from Star Wars, with Mickey Mouse) are the variants of the classic medical mask.

In the same way, communicators could dress the statue with different protective medical cloths during the Covid. This is typical Brussels City Hall event (PR communication) on the basis of the invariant/variants strategy. These events can be actively spread by the social networks - YouTube video, Tik Tok.

4.5. THE INTERTEXTUAL ICONIC METAPHORS AND THE "SYNCHRONY/DIACHRONY" SEMANTIC DICHOTOMY

The talented Ukrainian admen used several world-famous paintings in the fight against the coronavirus. The communicative approaches of the visual metaphor and the semantic concept of "synchrony/diachrony" are the key ones in this wonderful

intertextual ad campaign.

The conscious citizens must be isolated during the black pest (coronavirus 19). That is why in the painting “The Last Supper” by Leonardo da Vinci remained only Jesus. He isolated himself from the twelve apostles.

The conscious citizens disinfect their hands. This is exactly what the Lord does with Adam's hand in the famous fresco of Michelangelo.

The conscious citizens must keep their distance. That is why the admen used Frederick Leighton's painting "Orpheus and Eurydice", where Orpheus keeps distance. Obviously, Eurydice does not attract Orpheus at all.

The conscious citizens must pay with bank cards. That is why the lady from the painting of the American artist Benjamin West uses a plastic card. The Americans are very progressive and the proof (according to this picture) is that even during the American Revolution (the second half of the 18th century) they already used debit and credit cards...

The conscious citizens must wear masks. The adman used a famous painting by the Belgian surrealist René Magritte. The only difference with the original is the adman replaced Magritte's famous green apple with the contemporary medical mask.

The conscious citizens must wash their hands. This is exactly what we see in an edited painting by Raphael. The Renaissance man washes his hands with brand-new equipment from nowadays.

The conscious citizens need to stock up on food. This is exactly what the Leonardo's “Lady with the ermine” did. The Italian Renaissance beauty embraces contemporary Ukrainian food instead of the animal.

The conscious citizens should use medical gloves. The pious beauty of the Renaissance painting of Giovanni Battista prays with a quite sophisticated medical gloves from the 21st century.

The communicators used not only the intertextuality, but also two other semantic concepts in this campaign as communicative approaches.

The first is the iconic metaphor. The metaphor is a stylistic figure, with the help of which we partially replace one thing with another on the basis of similarity in the respective text – verbal and iconic.

The communicators can also completely replace the sign or text. They use the metonymy in this case. The metonymy is a

stylistic figure, with the help of which we entirely replace one thing with another on the basis of similarity in the respective text - verbal, iconic.

The admen replaced (metaphorized) in this advertising campaign some parts of the Renaissance paintings with contemporary objects - medical masks, medical gloves and other items.

This is a typical example of the instrumental intertextual iconic metaphor. The communicators use (apply) this metaphor with the help of the various tools - in this case medical masks and gloves.

The admen also applied the communicative approach of the semantic concept “synchrony/diachrony” in this campaign.

The linguists and the semioticians use this dichotomy to express two aspects of the language learning:

- The diachronic method - when they study the language in its historical development.;
- The synchronic method - when they study the language as an established system at a certain point in time.

The admen in this ad campaign expressed with the help of the intertextual iconic metaphor two time segments at one and the same moment:

- the one from the history (diachronic).;
- the current one (synchronic) - during the Covid.

Due to this, the scientist could define the semantic concept "synchrony/diachrony" also as a communicative approach in the various communicative discourses - advertising, cinema, literature, and other discourses.

The famous novel by Mark Twain “A Yankee in King Arthur's Court” is a typical example in this regard.

The admen created five intertextual ads for kitchen appliances based on the same principle. They used allusions of a famous world paintings in their synchronic/diachronic ads with the following headline:

For 92 years, cooking has been art for us!

The first intertextual ad refers to the genius Austrian artist Gustav Klimpt. The golden colors and beautiful women are the typical signs of this artist and of the sophisticated culture of the decadent Austro-Hungarian Empire.

The second ad recreates the paintings of the incredible Tamara Lempitzka. The female figure recreates (intertextualize) the unique artistic style of this genius artist.

The third ad interprets the work of Henri Mathis.

The fourth ad is done on the basis of the paintings of the talented artists between the two world wars.

The surrealist style dominates the fifth ad. The resemblance would be complete if the advertised mixer starts to melt - as the wax clock in the picture of Salvador Dali.

The fifth ad is in the pop art style of Andy Warhol. It is also an excellent example of the semiotic concept of "invariant/variants", which is also typical of this artistic genius.

The Russian admen communicate cars in the same way - using the intertextuality, the visual metaphors and the concept "synchrony/diachrony" in one and the same ads:

The Russian artist Ivan Kramskoy (1837-1887) is the author of the "Unknown" portrait, created in 1883. Now the painting is part of the collection of the world famous Tretyakov Gallery. The canvas depicts a young woman driving in an open carriage along Nevsky Prospekt near the pavilions of the Anichkov Palace. On the right, behind her, is the Alexandrinsky Theatre. She is dressed in the latest fashion of the 1880s and she looks regal and mysterious.

The same things are expressed in the print ads.

"Bathing the Red Horse" is a famous painting by the artist Kuzma Petrov-Vodkin. This painting brought him worldwide fame. In the summer of 1912, Petrov-Vodkin lived in the south of Russia, in Khvalynsk. There he created the first and the second versions. Returning to St. Petersburg he made the third and the final version of this work of art.

The admen intertextually replaced the red horse with a red car.

"New Moscow" is a 1937 painting by Soviet artist Yuri Pimenov. The picture expressed the socialist life in the USSR. It is in the collection of the State Tretyakov Gallery and this painting is part of its permanent exhibition. The painting was created in the summer of 1937 for the "Industry of Socialism" exhibition.

The work immediately attracted the attention and became widely known. However, some communist art critics accused Pimenov of formalism and Impressionism.

Now nobody accuses the admen who created the intertextual ad on formalism and anticommunism. Just the opposite – they deserve our sincere admiration for their excellent knowledge of the art history, for their intertextual sensitivity, and for their semiotic competence!

The admen used the same intertextual approach and the concept of synchrony/diachrony in four ads of the São Paulo Museum of Modern Art.

They interpret the artistic styles of the genius Colombian artist Fernando Botero, Modigliani, Munch and Liechtenstein.

The marketing communicators metaphorized the faces of the visitors of Museum of Modern Arts, attributing to them the characteristics of the four painters' styles. These artists are part of the past (the diachrony), however the admen actualized them at the present moment (the synchrony).

The admen created these ads very professionally. The reason is that most people are quite selfish and their own personality is at the centre of the universe. In the museum, they do not want to contemplate the paintings, but see only themselves. This is exactly what the admen demonstrated in the four ads.

The semiotic approach to the intertextuality means that we can interpret any text in this way, regardless of the sign systems it is created. A typical example in this regard is a sculpture of a bottle of Absolut vodka, metaphorized and intertextualized as a tiled stove (chimney).

It is located in Berlin - in the Prenzlauer Berg. People living in this area still use such stoves made of the same material. The three-dimensional Absolut bottle-fireplace is an authentic product of the company Ofenfabrik Schmidt, which produces these heating devices.

4.6. THE INTERTEXTUALITY AND THE LITERATURE

The following intertextual ads are a typical example in this regard:

The admen used fairy tales. The unvaccinated Alice followed the rabbit into the hole and met the insidious virus. The ad text is the following:

Once upon a time,

Alice saw a little white rabbit and followed him and she could live happily ever after.

Stay home, change the ending.

#Covid19Tales

The unvaccinated Little Red Riding Hood brought food to her grandmother and took the Covid. The ad text is the following:

Once upon a time,
Little Red Riding Hood went out to bring food to her
grandmother and she could live happily ever after.

Stay home, change the ending.

#Covid19Tales

The both characters from the famous book and the fairy tale
are in the hospital - because they were not isolated at home, not
vaccinated, without medical masks and accordingly they are
intubated in the horrible rehabilitation.

4.7. THE INTERTEXTUALITY AND THE CINEMA

The talented and the well-marketed sanitarians used the movie
"Ghostbusters". The team is similar to this in the movie, the car is
almost the same. They replaced only the title - from "Ghostbusters"
to "Virus Hunters." The sanitarians put this intertextual ad in the
social nets and probably their business went well.

The next four ads communicate clothes, accessories and
makeup. The talented photographers used some Hitchcock films as a
basis for their works.

The photographer Norman Jean Roy is the author of this ad. It
is based on the movie "Dial M for Murder" and the photographer
captured the legendary Charlize Theron. The photo recreates the
famous scene with the scissors from "Dial M for Murder" where the
main characters are Charles Alexandre Swann (Anthony Dawson)
and Margot Mary Wendice (Grace Kelly).

This scene was a real headache for Hitchcock. He shot the
film in just 36 days; however, this scene took a whole week of
rehearsals. After one unsuccessful shooting Hitchcock complained
that the scissors didn't shine enough, and killing without shiny
scissors is a cinematographic nonsense (disaster).

The photographer Norman Jean Roy is also the author of one
ad. It is based on the movie "The Birds" and the photographer
chooses the famous actress Jodie Foster, who is also a beautiful
blonde.

Hitchcock loved blondes. A typical example in this regard is
Tippi Hedren, an attractive blonde. Hitchcock spotted her in a TV
commercial for a diet drink. He immediately signed a seven-year
film contract with the actress. Part of this was also the most
important role in the movie "Birds".

The most important moment in this film is the bird attack. Hitchcock puts Hedren in a huge cage and order two men to throw live birds in her face. He filmed this scene all week. Hitchcock stopped to shoot only when one of the birds injured Hedren cruelly under the eye. The actress said that it was the most awful week of her life.

The photographer Mark Selger is the author of this ad. It is based on the movie "Psycho" and the famous actress Marion Cotillard is his choice.

The scene repeats (recreates, interprets, intertextualizes) the well-known scene of the brutal murder under the shower.

In this case, the advertised products are only make-ups. The only reason is that at this specific moment the beauty is quite naked.

The photographer is Norman Jean Roy, and he interprets the movie "Rear Window". Scarlett Johansson and Javier Bardem are the main characters in the ad.

The film "Rear Window" with James Stewart and Grace Kelly tells the story of a disabled photographer. He is locked in his apartment and constantly is monitoring the neighbours in the opposite building. After observing for a long time, the photographer decides that one of them is a murderer.

CONCLUSIONS

The semiotics is one of the most important sciences with regard to the communication theory, the various communications and the advertising and the other marketing discourses in particular. There are two main reasons for this.

The first is that one of the key components of communication are the various sign systems – symbols, icons and indexes, or the signs depending on the fifth senses. It is namely the semiotics which studies the numerous and different signs as opposed to the linguistics which analyses only the verbal ones.

The second main reason is that every semiotic concept is also a communicative approach or even a communicative strategy. Probably the most eloquent proof of this is the world-famous campaign of vodka Absolut. Hundreds of its ads are created on the bases of visual (iconic) metaphor. This aspect of semiotics has not been studied so far.

A typical example in this regard are the ads examined in this chapter. The admen created them using the communicative strategy

of intertextuality. There are different types of intertextuality and the adpersons use all of them as communicative approaches and strategies in the numerous marketing communications.

Another important conclusion here is that the various semiotic concepts are interrelated and the communicators use them simultaneously as communicative strategies in one and the same texts. This phenomenon also has not been studied yet.

ACKNOWLEDGEMENTS

My deepest gratitude to the wonderful: organizers of the X International Congress of Semiotics of Colombia ASC and especially to Professor Neyla Pardo and to Professor Bianca Suárez-Puerta; scientists which excellent books and articles included in this article; artists who created the very inspiring paintings used here; adpersons who created the excellent ads used here.

REFERENCES

- Aijmer, Karin and Anne-Marie Simon-Vandenberg. (2004) A model and a methodology for the study of pragmatic markers: the semantic field of expectation. *Journal of Pragmatics*. Volume 36, Issue 10, pp. 1781-1805
- Boholm, Max. (2017) The semantic field of risk. *Safety Science*. Vol. 92, pp. 205-216
- Brodi, Thomas L., Dennis Ronald MacDonald, Stanley E. Porter (Eds.). (2006) *The Intertextuality of the Epistles: Explorations of Theory and Practice*. Sheffield Phoenix Press
- Chinatsu, Aone. Zero Morphemes in Unification-Based Combinatory Categorical Grammar. Paper, Academia.edu
- Clayton, John. (1991) *Influence and Intertextuality in Literary History*. University of Wisconsin Press
- Colenciuc, Ina. (2016) Functional-Semantic Field "Money" in English Language. *Intertext*. Issue 3/4, pp. 177-183
- Graham, Allen. (2011) *Intertextuality*. Routledge
- Jeong, Se-Hoon. (2008) Visual Metaphor in Advertising: Is the Persuasive Effect Attributable to Visual Argumentation or Metaphorical Rhetoric? *Journal of Marketing Communications*, Volume 14, Issue 1, pp 59-73
- Johnson, Laird and Keith Oatley. (1989) The language of emotions: An analysis of a semantic field. *Cognition and Emotion*. Volume 3, Issue 2, pp. 81-123
- Juvan, Marko. (2008) *History and Poetics of Intertextuality*. Purdue University Press
- Kalmin, Richard. (2014) *Migrating Tales: The Talmud's Narratives and Their Historical Context*. University of California Press
- Keenan, Edward L. and Edward P. Stabler. (2010) *On Language Variation and Linguistic Invariants*. UCLA Working Papers in Linguistics, Papers in Mathematical

Linguistics 1, Volume 15, Article 1, pp. 1–17

- Kim, Soojin, Jihye Kim and Eunice Kim. (2017) Metaphor as Visual Thinking in Advertising and Its Effects: Focus on Brand Familiarity and Product Involvement. *Journal of Promotion Management*. Volume 23, Issue 5, pp. 654-672
- Klein, Michael Leslie. (2005) *Intertextuality in Western Art Music*. Indiana University Press
- Kristeva, Julia. (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press
- Landwehr, Margarete. (2002) Introduction: Literature and the Visual Arts; Questions of Influence and Intertextuality. *College Literature*. Vol. 29, N. 3, pp. 1-16
- Martin, Eliane. (1994) Intertextuality. *The Comparatist*. Vol. 35, 2011, pp. 148-151
- Minor, Vernon Hyde. (2001) *Art History's History*. Prentice Hall
- Paraschas, Sotirios. (2018) *Reappearing Characters in Nineteenth-Century French Literature: Authorship, Originality, and Intellectual Property*. Springer
- Peterson, Matthew O. (2019) Aspects of visual metaphor: an operational typology of visual rhetoric for research in advertising. *International Journal of Advertising*. *The Review of Marketing Communications*, Volume 38, Issue 1. pp. 67-96
- Steiner, Wendy. (1985) Intertextuality in Painting. *The American Journal of Semiotics*. Volume 3, Issue 4, pp 57-67
- Stevens, Martin. (1991) The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama. *New Literary History*. Vol. 22, No. 2, pp. 317-337
- Vardanjan, L. B. (2015) Lexical-Semantic Field "Safety" in Russian and English Linguistic Wordviews: Psychological Content. *The World of Scientific Discoveries*, Vol. 69
- Wangru, Cao. (2016) Vocabulary Teaching Based on Semantic-Field. *Journal of Education and Learning*, v5, n3, pp. 64-71
- Worton, Michael and Judith Still (Eds.). (1990) *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester University Press

El valor de la lectura como modalizador de prácticas de lectura de personas que ingresan a la educación superior en la Universidad Industrial de Santander

MONICA BRETON GARCIA

Se pretende describir, a partir de teorías y métodos propuestos por la semiótica discursiva, la identidad del lector y las prácticas de lectura de personas que ingresan a la educación superior en la Universidad Industrial de Santander, durante el primer semestre de 2020. Desde una perspectiva semiótica, se reconoce que la lectura es un proceso de significación, situado en un aquí y un ahora, en el que participan el ser y el hacer del lector durante la reconstrucción del sentido de los textos que manipula. Los primeros resultados señalan la existencia de tres valores de lectura que constituyen los principales modalizadores de las prácticas de lectura: la lectura como pasión, la lectura como fuente de intereses y la lectura como obligación.

INTRODUCCIÓN

Las tradiciones académicas presuponen un modelo ideal de práctica de lectura, para que los estudiantes se integren a la comunidad y cumplan con los requerimientos del currículo. Se espera que los universitarios aprendan a buscar, jerarquizar y relacionar información, exponer, argumentar, resumir y valorar razonamientos, dado que leer en la universidad implica “leer como escritor, analizar argumentos, descubrir problemas, utilizar fuentes, indagar, aproximarse a la investigación, anticipar [1]”. No obstante, las prácticas de lectura de los estudiantes recién llegados se han constituido a través de la experiencia lectora y durante la formación en lectura en la educación secundaria, la cual “exige aprender qué dicen los textos y tiende a desdeñar por qué lo dicen y cómo lo justifican [2]”. Esto ocasiona que las prácticas de lectura adquiridas en el colegio sean “insuficientes para el desempeño académico eficaz en el ámbito universitario [1]”, porque el ingreso a la universidad implica un cambio en las prácticas de lectura debido, en parte, a la diferencia de la naturaleza de los textos, pues los estudiantes se enfrentan a textos académicos y disciplinares que difieren en complejidad y cantidad a los leídos en el colegio. Esta transición genera dificultades en el proceso de lectura, evidenciadas en el “uso de una lectura literal sin evidencias de lectura intertextual, lo cual hace evidente una debilidad de tipo metacognitivo dadas las demandas que este proceso cognitivo complejo impone en la universidad [1]”.

De esa diferencia entre las exigencias de la universidad y las dificultades que ocasionan las prácticas de lectura de los estudiantes para el ingreso a la comunidad académica emerge el problema de esta investigación: ¿cómo son las prácticas de lectura de personas que ingresan a la educación superior en la Universidad Industrial de Santander?, puesto que estos resultados surgen a partir de estudios a nivel macro que articulan la experiencia de varias universidades, pero no aportan información específica del entorno de los estudiantes de la Universidad Industrial de Santander (UIS). El interés por un conocimiento local y actual de dicha problemática se apoya en que la variabilidad y la diversidad de prácticas de lectura “parece que no tienen fin, ya que la lectura no es una simple habilidad, sino una manera de elaborar significado. Que tendrá que variar entre culturas [3]”, debido a que los lectores y sus prácticas se transforman de acuerdo con la época

y el lugar, bajo la influencia de los cambios socioculturales y los desarrollos tecnológicos.

A partir del problema de investigación se propone como objetivo general describir prácticas de lectura de personas que ingresan a la educación superior en la Universidad Industrial de Santander. Para ello, se plantean tres objetivos específicos: identificar prácticas de lectura e identidades de personas que ingresan a la educación superior en la UIS, caracterizar prácticas e identidades de los lectores y comparar modelos de representación de prácticas e identidades de los lectores.

Desde una perspectiva semiótica, se reconoce que la lectura “es, ante todo, y esencialmente, una semiosis [4]”. En otras palabras, la lectura es un proceso de significación, situado espacial y temporalmente, en el cual el lector reconstruye el sentido del texto que manipula. Esta reconstrucción, puesto que el sentido no es inmanente al texto [5], resulta de la interacción entre el sujeto y el texto, como un intento de apropiación por parte del lector para hacerlo inteligible, en el que procura “traducir el sentido de un texto desde su primer contexto a otro, lo que equivale a decir, darle una significación nueva que rebasa el horizonte del sentido limitado por la intencionalidad del texto en su contexto originario [6]”. Si bien el texto presenta unas instrucciones de lectura que orientan el sentido que propone al lector, durante la lectura el sujeto se encarga de “comparar, confrontar, generalizar y, por consiguiente, escapar a la irreductible singularidad de la presencia actual [7]”. La reconstrucción del sentido del texto está determinada por la toma de posición del sujeto frente a la lectura, pues los constituyentes identitarios (cognitivo, axiológico, pasional y sistemas de representación) del ser repercuten en el hacer del sujeto. Es decir, las intenciones, las motivaciones, los propósitos y el valor de lectura, así como la enciclopedia, el reconocimiento de géneros textuales, el conocimiento de estrategias de comprensión e interpretación, la evaluación del contenido textual, el autocontrol de la comprensión, la competencia, la axiología y la afectividad configuran la práctica de lectura del sujeto.

Para la comprensión de la lectura como proceso de significación, el modelo de jerarquía de los planos de inmanencia presenta un recorrido generativo-interpretativo, a partir de la integración de seis niveles de pertinencia (figuras, texto-enunciado, objetos, escenas prácticas, estrategias y formas de vida), que conduce de lo virtualizado a lo realizado. Visto en forma ascendente,

el recorrido inicia en el nivel del texto-enunciado. El texto-enunciado es una red de isotopías conformada por figuras temáticas, actanciales, temporales, espaciales y objetuales, que comporta la intencionalidad virtualizada del contenido textual, “que no podrá ser realizada a no ser que el texto integre el nivel superior, el de las prácticas [8]”. En el siguiente nivel (objeto), el texto-enunciado, cuyas estructura y manifestación dependen del género textual, se materializa en un soporte de inscripción que determina los roles actanciales y las prácticas en las que se intercambia el objeto. La integración de los niveles anteriores sucede en la práctica de lectura, donde se realiza la construcción de sentido del texto-enunciado, a partir de la interacción entre el sujeto y el objeto.

La práctica de lectura presenta “un nivel de estructuración semiótica autónomo, donde el lector, el objeto-libro, el contenido del libro, y sus instancias enunciantes establecen relaciones actanciales y modales, y participan de una estructura global de interacción y de manipulación específicas [8]”. De modo que, la práctica de lectura es una manera de hacer estructurada en un esquema sintagmático que presupone a) la manipulación (hacer - leer) basada en un sistema de valores, que puede ser tanto interna -del sujeto sobre sí mismo- como externa -del texto y los contratos pactados socialmente- sobre el sujeto; y b) la competencia cognitiva (saber -leer), relacionada con los conocimientos proposicionales que tiene el sujeto sobre el lector y la lectura, con qué hacer al leer y con los conocimientos procedimentales acerca de cómo leer; así como la competencia potestiva (poder- leer) que consiste en la disposición de las condiciones objetivas y de los medios materiales necesarios para la lectura. Una manera de hacer que, además, implica c) las valoraciones sobre la lectura, el texto y el proceso lector (hacer-valer), determinadas por la subjetivización de los valores culturales que configura la axiología y las pasiones del sujeto; así como d) la performance (hacer -ser) o la actuación del sujeto. Para obtener una práctica de lectura semióticamente constituida, “se pone ese esquema sintagmático en relación con contenidos temáticos y figurativos, y con sistemas axiológicos, con una ética y con una estética, y con estados pasionales [9]”. En este sentido, la práctica de lectura no es un simple curso de acción, es una negociación entre varias instancias [8]: las intenciones y las motivaciones del sujeto, la competencia, el propósito de lectura, el género textual, una programación instalada socialmente (hábitos, rutinas de aprendizaje, normas) y las esquematizaciones emergentes del uso (aprendizajes, ajustes, tácticas).

Las prácticas de lectura se fundamentan en el ser, por lo cual es necesario indagar por la identidad del lector. A partir de lo enunciado en la Hoja de vida del lector¹, se procede a analizar cómo son las prácticas de lectura y cómo el sujeto construye su identidad discursiva con y a través del lenguaje, con base en los presupuestos teóricos de A.J. Greimas y Paul Ricoeur. La postura greimasiana concibe que “la identidad sirve, igualmente, para designar el principio de permanencia que permite al individuo permanecer el «mismo», «persistir en su ser» a lo largo de su existencia narrativa, a pesar de los cambios que provoca o sufre [4]”. Ricoeur señala que la identidad narrativa “sea de una persona, sea de una comunidad, sería el lugar buscado de este quiasmo entre historia y ficción [10]”. Es decir, la identidad es aquello que permanece en el sujeto que lo identifica, en medio de una dinámica de conservación y transformación, y que es legible cuando es interpretada en función de las historias que la gente cuenta sobre ellas.

De acuerdo con lo anterior, la identidad discursiva se entiende como “un constructo multidimensional, complejo, social e individual que enlaza dimensiones corporales, sociales, culturales y el carácter del sujeto con sus constituyentes cognitivos, axiológicos, pasionales y sistemas semióticos [11]”. La descripción de los procesos discursivos de producción de identidades permite dar cuenta de los valores que se vierten en ellas, entendidos como universos axiológicos y pasionales que se convierten en los principales modalizadores de las prácticas de lectura. En ese sentido, y como punto de partida para la configuración de los modelos de prácticas de lectura, se indaga por el valor que los sujetos otorgan a la lectura.

1. EL VALOR DE LA LECTURA

El valor en semiótica tiene dos acepciones, el valor semiótico y el valor axiológico. El primero, un concepto saussuriano, es

1 La Hoja de vida del lector es un instrumento de evaluación formativa diseñado por el grupo de investigación Cultura y Narración en Colombia (CUYNACO). Está estructurada por 79 preguntas, compiladas en seis categorías (Datos personales, experiencia lectora, educación y formación en lectura, proceso de formación en lectura, referencias de lectura y autoconcepto) [13]. El archivo de la investigación está conformado por 273 Hojas de vida del lector diligenciadas por estudiantes que asistieron al curso de Introducción a la lectura académica, ofrecido por la Universidad Industrial de Santander, en el primer semestre de 2020.

creado por las diferencias entre los elementos de un campo semiótico. El segundo resulta del vertimiento de sentido por la categoría tímica. La conciliación entre estas dos acepciones permite conceptualizar el valor: “un objeto que da un ‘sentido’ (una orientación axiológica) a un proyecto de vida y un objeto que encuentra su significación en la diferencia, por oposición a otros objetos [12]”. Así, la lectura tiene un valor semiótico, formas de expresión y contenido que la diferencian de otras prácticas; pero también es portadora de un valor axiológico que orienta la práctica de lectura.

El valor axiológico de la lectura surge como resultado de un proceso de significación realizado por el sujeto a partir de su relación con ella. De ese modo, la lectura, como categoría semántica, es axiologizada por la proyección de la categoría tímica del sujeto:

Una categoría semántica puede ser axiologizada por la proyección, (...), de la categoría tímica cuyos términos contrarios son denominados /euforia/ vs /disforia/. Se trata de una categoría «primitiva», también llamada propioceptiva, con cuya ayuda se trata de formular, muy someramente, el modo en que todo ser vivo, inscrito en un medio, «se siente» a sí mismo y reacciona ante su entorno, un ser vivo considerado como «sistema de atracciones y de repulsiones» [14].

La relación con la lectura provoca reacciones en el sujeto, quien proyecta su disposición afectiva al concepto que tiene de ella, con la cual desencadena la valorización positiva o negativa de la significación. Como consecuencia de esta relación, a) el sujeto queda modalizado; en otras palabras, queda condicionado a leer según el valor otorgado: “La relación entre el sujeto y el objeto, que define al sujeto como existente semióticamente, se ve así dotada de un «excedente de sentido», y el ser del sujeto se ve modalizado de un modo particular [14]”. También, b) el sujeto configura su existencia semiótica, según la modalidad que condicione la relación con el objeto, y que corresponde a cuatro modos: potencializado, virtualizado, actualizado y realizado.

Tomando en consideración que la modalización es “todo aquello que señala la actividad subjetiva de la instancia de discurso (...). En este sentido, las expresiones afectivas, las evaluaciones

axiológicas, y, en consecuencia, la constitución de sistemas de valores del discurso, forman parte de ella [7]”, se procede a rastrear las expresiones afectivas y las evaluaciones axiológicas que enuncian los sujetos. De manera que, para detectar el valor de la lectura, es necesario preguntarse cómo es enunciada la relación experimentada por los sujetos, para que, a partir de ese modo, sea posible evidenciar los estados afectivos asociados a la lectura, la modalización y la existencia semiótica de los sujetos. El recorrido analítico focaliza qué enuncian y cómo lo hacen, pues en esa manifestación discursiva se pueden identificar los patemas, definidos como “el conjunto de condiciones discursivas necesarias para la manifestación de una pasión-efecto de sentido [12]”, y las modalidades del /querer/, /deber/, /poder/ y /saber/, que dan cuenta de la categoría tímica a nivel profundo:

a la categoría tímica corresponden, a un nivel más superficial, cuatro categorías modales, y que un término tímico como /euforia/, por ejemplo, puede convertirse, teniendo en cuenta la posición sintagmática de la estructura sintáctica dentro de la cual será vertido, en cuatro términos modales distintos: /querer/, /deber/, /poder/ y /saber/ [14].

Para ello, se seleccionan las preguntas de la Hoja de vida del lector acerca de las valoraciones de los sujetos sobre su relación con la lectura. El análisis de lo enunciado en las respuestas correspondientes a las siguientes preguntas permite identificar las isotopías portadoras de los valores de lectura:

| Categoría | Pregunta |
|---------------------------------|--|
| Educación y formación | ¿Tomaste algún curso de preparación para el examen Saber 11? Si respondiste "Sí" a la pregunta anterior, crees que este curso: a) Mejoró tus competencias lectoras, b) No aportó a tus competencias lectoras. ¿Por qué? |
| Proceso de formación en lectura | Señala los grados en los que percibiste un aporte significativo en tu aprendizaje de la lectura durante tu paso por el colegio. ¿Por qué? |
| | Consideras que tu proceso de lectura ha sido: a) Progresivo, b) Regular, c) Irregular, d) Regresivo. ¿Por qué? |
| | ¿Existía en tu colegio un ambiente institucional que promovía la lectura? ¿Por qué? |
| | ¿En cuáles programas o proyectos de lectura participaste durante tu formación escolar? ¿Por qué participaste o no? |

| | |
|-------------------------|--|
| | ¿Cuáles eran las razones por las que visitabas la biblioteca de tu institución? |
| | Durante tu recorrido escolar, ¿frecuentaste alguna biblioteca o sala de lectura diferente a la de tu institución? Si respondiste "Sí" a la pregunta anterior, ¿con qué objetivo? |
| | Aparte de tu formación académica ¿hubo otros espacios que tuvieron incidencia en tu formación como lector? ¿Por qué? |
| Experiencia como lector | ¿Cómo ha sido tu disposición con la lectura a lo largo de los años? A) Excelente, b) Buena, c) Aceptable, d) Mala. ¿Por qué? |
| | ¿Con qué frecuencia lees? |
| Referencias de lectura | ¿Cuáles son los títulos de tus textos favoritos? (Libros, revistas, artículos, entre otros) ¿Por qué? |
| | ¿Cuál es tu autor favorito? ¿Por qué? |

Tabla 1: Preguntas seleccionadas en la Hoja de vida del lector acerca de las valoraciones de los sujetos sobre su relación con la lectura

2. LA LECTURA COMO PASIÓN

En los 273 formularios diligenciados, se identifica un primer valor de lectura otorgado por el 15% de los sujetos, quienes manifiestan tener buena disposición de lectura porque, por ejemplo, enuncian: “siempre me ha gustado bastante la lectura”. La expresión afectiva señala que se trata de una relación agradable sostenida en el tiempo, en la cual se evidencia una inclinación de los sujetos hacia la lectura, entendida aquella como “un deseo, como un querer constante y característico del individuo; quien se ‘inclina a’ es ‘llevado por una propensión natural y permanente’ [12]”. Este querer constante de lectura se manifiesta en la pasión “gustado bastante” y en la aspectualización “siempre”. Por un lado, las manifestaciones concretas de esa pasión así lo confirman; por ejemplo, los sujetos expresan sentimientos eufóricos de la siguiente manera: “es algo que disfruto”, “me apasiona lo que leo”, “me siento atraída”, “siento que me transmite alegría y motivación”, “un amor hacia la lectura”. Por otro, el uso reiterado del adverbio “siempre” o de la expresión “desde pequeño(a)” dan cuenta de un estado permanente de lectura, que se evidencia en la aspectualización de su relación con la lectura como una duración firme y estable, que se ha mantenido constante a lo largo del tiempo. Aspectualización que coincide con la respuesta acerca de la frecuencia habitual de lectura manifestada por los sujetos.

La toma de posición de los sujetos frente a la lectura se

caracteriza a) por una postura abierta orientada a leer nuevos y variados textos, independiente del propósito, como se observa en estos enunciados: “cada vez quiero leer mas y diferentes cosas”, “Siempre he sentido interés en estar leyendo ya sea por entretenimiento o por obligación, muchas veces me apasiona lo que leo”; y b) por la manifestación del deseo de aprender sobre lectura “me gusta mucho y quiero aprender mas cada día”.

Con base en lo anterior, se evidencia que los sujetos están modalizados por el /querer/, modalidad que modifica la relación entre el sujeto y la lectura, en el sentido de que son sujetos de estado que quieren leer y quieren aprender sobre lectura. “Pero esta relación también puede ser modificada por una forma de creer, que se expresa en español con la construcción de creer en alguna cosa, y que la llamaremos simplemente creer [7]”. El querer constante de lectura está sobremodalizado por el /saber/, ya que la evaluación axiológica que hacen los sujetos sobre la lectura indica que los sujetos creen que “Leer me parece una actividad entretenida que va a aportar en mi formación”; con lo cual, la inclinación hacia la lectura se funda en la creencia de que la lectura posee cualidades que contribuyen positivamente tanto a los estados pasionales como a la cognición de los sujetos. Esta modalidad, caracterizada por el /saber/ sobre el /querer/, define la existencia semiótica de los sujetos y señala que se trata de sujetos potencializados que creen en las propiedades de la lectura y en los beneficios afectivos y cognitivos que ellas conllevan y, por tanto, están conjuntos al deseo de leer permanentemente y querer aprender sobre lectura. Son sujetos intencionados (querer- ser) y motivados (querer-hacer); es decir, quieren ser lectores competentes y quieren leer.

Teniendo en cuenta que “el valor se encuentra en relación con el sujeto [14]” y que esta se ha definido como una inclinación, un querer constante de lectura fundado en la creencia de que la lectura posee propiedades que hacen bien al sujeto, se identifica que para estos sujetos el valor de la lectura es una pasión, ya que se trata de una atracción que sienten hacia una actividad que genera placer y que, dados los estados afectivos eufóricos que despierta y la relación permanente en el tiempo, la experimentan como "Apetito de algo o afición vehemente a ello" [15]; por lo cual, los sujetos están movilizados a leer de forma voluntaria (“lo hago voluntariamente”) y propiciar situaciones frecuentes de lectura (“me tomo el tiempo y el espacio para hacerlo y me gusta hacerlo”). Esta pasión de lectura es

un valor existencial, porque los sujetos a) proyectan sobre la lectura “todas las pulsiones de una auténtica pasión estética e incluso estésica [16]”; es decir, involucran simultáneamente pasiones y axiología cuando manifiestan que la interacción con la lectura estimula estados afectivos eufóricos, al mismo tiempo que valoran positivamente sus propiedades; b) experimentan placer en la experiencia de lectura, independientemente del tema, el género textual y el propósito de lectura, debido a que el valor existencial consiste en “gozar no ya en abstracto y como intelectualmente de la posesión de lo que se tiene, sino concretamente, sensualmente, intersubjetivamente e intersomáticamente, de sus ‘propiedades’ específicas, es decir, de sus cualidades intrínsecas [16]”; de modo que los sujetos no valoran la lectura como un medio para lograr un fin, pues no pretenden apropiarse de algo específico, al contrario, disfrutan la experiencia en sí misma, ya que manifiestan que la interacción con las características de la lectura los entretiene; les enseña tanto como lector, persona y estudiante; los hace reflexionar; los hace escapar de su realidad (“creo firmemente que la lectura es un escape de mi vida cotidiana”); por tanto, c) están dispuestos, intencionados y motivados a ser transformados por la lectura, porque su experiencia de lectura ha sido significada como una relación dinámica que tiene el poder de afectarlos cualitativamente en su ser mismo, de hacerlos ser otro distinto del que eran, de transformar sus potencialidades [16]. Esta transformación se manifiesta en la manera como enuncian la justificación de sus libros favoritos; por ejemplo, “estos libros me han tocado muy humanamente y me han ayudado a forjar la forma en la que veo el mundo”.

3. LA LECTURA COMO FUENTE DE INTERESES

Se identifica un segundo valor de lectura otorgado por el 58% de los sujetos, quienes expresan tener una disposición aceptable de lectura porque, por ejemplo, enuncian “no lo hago muy frecuentemente, además que casi siempre leo libros que me parecen interesantes o de mis gustos”. La relación con la lectura es esporádica y condicionada en función de la intensidad del sentir de los sujetos, quienes en presencia de un texto ponen en correlación lo que captan de él (lo inteligible) y los estados afectivos que despierta (lo sensible), puesto que “la correlación y la orientación de las dos

dimensiones resultan de la toma de posición de un cuerpo percibiente que esquematiza la presencia sensible, deslindando un dominio interno (la intensidad) y un dominio externo (la extensión) [7]”. La significación de la presencia sensible (el texto) surge de la articulación entre la intensidad y la extensión que realiza el cuerpo propio del sujeto, quien toma una posición y dota de sentido al objeto, en cuyo caso, solo cuando el objeto se convierte en valor se impone al sujeto. Así pues, se trata de una relación tensiva que da lugar a la acción de leer solo cuando, en presencia de un texto, hay reconocimiento del valor por parte del sujeto. Sin embargo, el estado tensivo del sujeto puede interrumpir la acción si la intensidad del valor disminuye, en cuyo caso abandona la lectura, tal como lo manifiesta este enunciado: “Leo lo que me parece interesante, pero en cuanto tengo un libro y empiezo a leerlo, si me aburre lo dejo”.

A partir de expresiones afectivas enunciadas por los sujetos se identifican los estados pasionales asociados a la lectura. En primer lugar, los sujetos manifiestan agrado por la lectura, pero no sienten preferencia por ella, como se observa en este enunciado: “Debido a que encuentro el gusto, sin embargo, no es una pasión”. Si bien los sujetos expresan agrado por la lectura, prefieren realizar otras actividades que llamen más su atención, por ejemplo, “Siempre me ha gustado leer pero a veces puedo dejarlo por estar haciendo otras cosas y olvido la lectura”. En segundo lugar, se motivan a leer cuando el texto los atrae, por lo cual enuncian “leo lo que me gusta”. En tercer lugar, una vez comenzada la lectura, si el contenido textual no cumple las expectativas de los sujetos, pasan de la atracción al rechazo, expresado así: “no siempre termino los libros que empiezo, muchas veces los dejo a medias e inicio otra lectura porque siento que ya no me llama la atención”. El efecto pasional surge de la asignación de un valor asociado a una pasión, como en este enunciado: “algunos textos me parecen algo engorrosos o aburridos”; es decir, los sujetos valoran el texto “difícil” si es de comprensión compleja y/o “aburrido” si no logra entretenerlos, cuya valoración produce estados afectivos disfóricos que modifican la disposición a la lectura, expresada así: “Me indispongo si el texto no es entretenido”; indisposición que los conduce a abandonar la lectura, como se observa en este enunciado: “he pasado por varios libros pero algunos los he abandonado por falta de interés”.

La toma de posición de los sujetos frente a los textos es de carácter selectivo, dado que a) elige el objeto que capte su atención, lo cual se observa en enunciados condicionales como este: “si el libro no

me engancha desde el principio no lo puedo terminar”; b) esta selección también depende del tema y del género textual, en relación con el grado de complejidad del contenido textual, pues enuncian que “Si el texto es académico o muy específico se me puede hacer muy pesado el proceso de lectura, y termino por dejarlo”.

Se evidencia que los sujetos están modalizados por el /querer/, que modifica la relación entre el sujeto y la lectura, en el sentido de que son sujetos de estado que quieren leer textos de su agrado e interés. Además, son sujetos en los que prima el /querer/ sobre el /deber/, ya que manifiestan rechazo por la lectura por obligación, pues enuncian: “me gusta leer cosas de mi agrado, no que me obliguen a hacerlo”; de manera que emprenden programas de lectura modalizados por el /querer/, pero no por el /deber-leer/. Esta modalidad del /querer/ define la existencia semiótica de los sujetos y señala que se trata de sujetos virtualizados que están conjuntos al deseo de leer ocasionalmente, pues la motivación se caracteriza por la disposición selectiva hacia la lectura en función del reconocimiento del valor.

El valor de la lectura otorgado es el interés, entendido como “Provecho, utilidad, ganancia” [15], en función del beneficio pasional que obtiene el sujeto; por lo tanto, se trata de un valor funcional del cual el sujeto quiere apropiarse. Este deseo de apropiación solo se realiza si el objeto soporta, el texto, estimula y sostiene estados afectivos eufóricos en los sujetos. En ese sentido, la posesión del valor implica un cambio factual porque los sujetos: “permanecen siempre, fundamentalmente, existencialmente, idénticos a sí mismos [16]; es decir, la transformación que experimentan los sujetos durante la lectura es emocional, una reacción afectiva momentánea. Por esta razón, los sujetos prefieren otras actividades diferentes a la lectura, ya que “los objetos aparecen, en esa óptica como intercambiables, dado que se presentan como de igual valor [16]”, pues el valor que modaliza sus acciones es el interés en función de la ganancia afectiva que obtengan y no del objeto que lo sostiene.

4. LA LECTURA COMO OBLIGACIÓN

El tercer valor identificado es otorgado por el 11% de los sujetos, quienes afirman tener una disposición aceptable de lectura

porque, por ejemplo, enuncian “Si debo leer lo hago, pero por cuenta propia ya es poco”. La relación con la lectura está condicionada por el cumplimiento de responsabilidades académicas; además, está asociada a un efecto pasional de sentido que los sujetos expresan de la siguiente manera: adjudican un valor negativo, como el siguiente: “tengo una percepción de que es aburrido”, que se relaciona con un afecto disfórico, por ejemplo: “No es una actividad que realice por gusto”. Es decir, para estos sujetos la lectura es aburrida y ese atributo es asociado con el desagrado.

El uso reiterado de expresiones condicionales como “Si debo leer lo hago”, “cumplía con lo que debía leer”, “Si tengo que leer, leo”, señala que los sujetos están modalizados por el /deber/, pues solo practican la lectura como medio para responder a procesos de evaluación, tal como se observa en estos enunciados: “la mayoría de lecturas eran para notas o por obligación” y “no terminaba de leer dicho texto sino hasta el punto en el que fue evaluado/revisado”. Esta modalidad modifica: “la relación entre el sujeto y un tercero, sea este tercero un destinador [7]”, que en este caso es el colegio, quien establece un contrato académico que el sujeto acepta y, por tanto, cumple las condiciones necesarias para concluirlo. Así lo señala este enunciado: “solo me dedicaba a leer lo que el colegio pedía, casi nunca buscaba otros libros o textos para leer por mi cuenta”. Se trata de una modalidad deóntica o modalidad virtualizante de /deber hacer/ que instala una prescripción externa que el sujeto debe cumplir. De modo que son sujetos con una existencia semiótica virtualizada, caracterizada por la disyunción con el deseo de leer, pero en conjunción con el deber leer, porque que leen los textos que establece la institución educativa, para cumplir con sus compromisos académicos.

El valor de la lectura otorgado es la obligación que, de acuerdo con estas dos acepciones: “Imposición o exigencia moral que debe regir la voluntad libre”, “Vínculo que sujeta a hacer o abstenerse de hacer algo, establecido por precepto de ley” [15], puede definirse como vínculo que moviliza a leer, establecido por una prescripción que rige la voluntad libre del sujeto, quien, aunque no le agrada la lectura, lee para responder a responsabilidades académicas. Se trata de un valor funcional porque la lectura forma parte de las condiciones necesarias para cumplir el contrato educativo.

CONCLUSIONES

A partir de lo enunciado en las respuestas de la Hoja de vida del lector referidas a las valoraciones de los sujetos y de acuerdo con la semiótica discursiva, se procede a detectar el valor de la lectura, pues este es el principal modalizador de las prácticas de lectura. Para ello, el recorrido analítico focaliza qué enuncian y cómo enuncian la relación experimentada por los sujetos y, a partir de ese modo, se evidencian los estados afectivos asociados a la lectura, la modalización y la existencia semiótica, que son contenedores del valor de la lectura.

Los primeros resultados señalan la existencia de tres valores de lectura que constituyen el 84% de las respuestas analizadas. Un primer valor de lectura otorgado por el 15% de los sujetos corresponde a una pasión, identificada como una afición permanente hacia la lectura, que genera placer y se realiza de forma voluntaria propiciando situaciones de lectura. Es un valor existencial puesto que los sujetos experimentan placer en la experiencia de lectura, independientemente del tema, el género textual y el propósito de lectura, y están dispuestos, intencionados y motivados a transformar su ser por la lectura.

El segundo valor de lectura otorgado por el 58% de los sujetos corresponde al interés, entendido como utilidad en función del beneficio pasional que obtiene el sujeto, quien solo lee aquello que atrapa su atención, mantiene su afectividad eufórica y no es exigente con la comprensión; por lo cual, la práctica de la lectura es ocasional y selectiva en cuanto a temas y géneros textuales. Se trata de un valor funcional del cual el sujeto quiere apropiarse y, a diferencia de los sujetos anteriores que son transformados por la lectura, estos siguen siendo existencialmente los mismos, ya que experimentan cambios factuales relacionados con una reacción afectiva momentánea.

El tercer valor identificado es otorgado por el 11% de los sujetos y corresponde a la obligación, definido como un valor funcional que constituye un vínculo que moviliza a leer, establecido por el contrato educativo que rige la voluntad libre del sujeto, quien acepta y, aunque no le agrada la lectura, lee los textos que establece la institución educativa para responder a responsabilidades académicas.

De acuerdo con los presupuestos teóricos de la semiótica discursiva, las modalidades “son las condiciones necesarias o facultativas de la acción transformacional de los actantes (...) puede

ser considerada como una propiedad del actante mismo, propiedad necesaria para que realice el acto [7]”. De modo que las modalidades identificadas señalan las condiciones necesarias para la realización de la práctica de lectura, en tanto que constituyen un rasgo fundamental de la intencionalidad del sujeto que lo moviliza a leer. Así, los sujetos que valoran la lectura como pasión están modalizados por la creencia en la lectura como una actividad divertida que aporta beneficios, tanto a nivel personal como académico; por tanto, quieren leer permanentemente; quieren aprender de ella conocimientos, historias, realidades propias y ajenas, y quieren aprender sobre ella para ser lectores competentes capaces de interpretar los textos, asumir una postura crítica y reflexionar para transformar su ser y su hacer en el mundo. En cambio, los sujetos que valoran la lectura como una fuente de intereses, aunque también sienten agrado, no es una afición vehemente, porque están modalizados por el querer leer esporádicamente para pasar un rato agradable, dejarse seducir, atrapar y sorprender por la lectura; además, están modalizados por un /no querer-deber leer/ que se manifiesta en la resistencia a la lectura impuesta por la institución educativa. Mientras que los sujetos que valoran la lectura como obligación expresan desagrado hacia ella, pero debido a que están modalizados por el deber, instalado por el contrato educativo, leen los textos necesarios para dar cumplimiento a compromisos académicos.

El valor otorgado a la lectura es el resultado de un proceso de significación que hace el sujeto durante su relación con ella, así toda acción que él emprenda será orientada por esa significación, pues constituye la esquematización mental que organiza las acciones y los estados del sujeto. En tal sentido, el valor de la lectura orienta la práctica; es decir, de acuerdo con el valor, el sujeto esquematiza una práctica de lectura específica que determina la manera en que será llevada a cabo. La importancia de los resultados acá presentados radica en que la identificación de estos valores determina la clasificación, en torno a cada valor, de la totalidad de las respuestas enunciadas en la Hoja de vida del lector, para continuar el recorrido analítico que dará lugar a la configuración de los modelos de representación de prácticas de lectura de personas que ingresan a la educación superior en la Universidad Industrial de Santander.

REFERENCIAS

- [1] González Pinzón, B. Y. y Salazar-Sierra, A. Formación inicial en lectura y escritura en la universidad. De la educación media al desempeño académico en la educación superior. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana; 2015. 116, 93, 96 p.
- [2] Carlino, P. Los textos científicos y académicos en la educación superior: obstáculos y bienvenidas a una cultura nueva. *Uni-Pluri/versidad*, 3 (2), 17-23; 2003. 20 p.
- [3] Pérez Abril, M., y Rincón Bonilla, G. ¿Para qué se lee y se escribe en la universidad colombiana? Un aporte a la consolidación de la cultura académica del país. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana; 2013. 104 p.
- [4] Greimas, A. J., Courtés, J. (1990). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos; 1990. 235, 213 p. DOI 24421990
- [5] Zinna, A. La inmanencia: línea de fuga semiótica. En *La inmanencia en cuestión. Tópicos del Seminario*, 31, pp. 19-47; 2014. 20 p.
- [6] Ricoeur, P. Mundo del texto y mundo del lector. En *Tiempo y narración. III: El tiempo narrado (Vol. 3)*. Siglo xxi; 2003. 896 p.
- [7] Fontanille, J. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú; 2001. 92, 143, 148, 66, 148, 145 p. DOI 15014020010398
- [8] Fontanille, J. *Prácticas semióticas*. Trad. Desiderio Blanco. Fondo Editorial Universidad de Lima; 2014. 53, 101 p. DOI 19789972452932
- [9] Fontanille, J. *Formas de vida*. Trad. Desiderio Blanco. Perú: Fondo Editorial de la Universidad de Lima; 2017. 46 p. DOI 9789972453977
- [10] Ricoeur, P. El sí y la identidad narrativa. En *Sí mismo como otro*. Siglo xxi; 1996. 107 p. DOI 9682320038
- [11] Arévalo Viveros, L. F. *Négation de l'identité et destruction de l'autre dans Scorpio city (1998), Relato de un asesino (2001) et Satanás (2002) de Mario Mendoza (1964) (Doctorado)*. Université d'Aix-Marseille; 2018. 56 p.
- [12] Greimas, A. J., y Fontanille, J. *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*. Siglo XXI; 1994. 42, 74, 80 p. DOI 9682319250
- [13] Ojeda, A. C., Torres, D. F., Monsalve, J.A. Hoja de vida de lector como herramienta de evaluación formativa para el ingreso a la educación superior. *Revolución en la formación y la capacitación para el Siglo XXI*. Edgar Serna M. (ed.). Medellín: Instituto Antioqueño de Investigación; 2019.
- [14] Greimas, A. J. *Del sentido II. Ensayos semióticos*. Madrid: Editorial Gredos S.A; 1989. 107, 110, 110, 27 p. DOI 445521989
- [15] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> .
- [16] Landowski, E. *Pasiones sin nombre. Ensayos de sociosemiótica*. Trad. Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima; 2015. 88, 88, 86, 81, 90 p. DOI 9789972453083

Cover des Buches "Open
Initiatives: Offenheit in der
digitalen Welt und Wissenschaft."
Saarbrücken: universaar



OPENNESS

INGREDIENTS

scientific publications, science,
research data, data, government,
maps, licenses, collectivity,
leaking, transparency, innovation,
efficiency, discourse, disparities
& other limitations

**Visions on the
openness of
science. The
discourse of
scientific
production and
communication
from the global
north and south**

**MONTSERRAT GARCIA GUERRERO &
CARMEN FERNANDEZ GALAN MONTEMAYOR**

The purpose of this chapter is to carry out a discursive analysis of two proposals for the opening of science, one from the North called Open Science and the other from the South called Flock Society or “BuenConocer”, which is related to the new economic matrix where the discourse on knowledge as a good gives a different protagonism to international scientific communication. The corpus to be analyzed is: the UNESCO 2021 recommendation and the open letter and Flock Society project in 2014. The theoretical-methodological tools include categories from the Critical Discourse Analysis (CDA) and the Multimedial and Multimodal Critical Discourse Analysis (MMCDA). We start from the hypothesis that the discourse on Open Science is hegemonic to legitimize a publishing monopoly. The Flock one is based on a contrary ideology that highlights the dominant model’s asymmetries that only places knowledge at the center of production and economic circulation.

INTRODUCTION

In the late 1970s Robert King Merton, recognized as the founder of the sociology of modern science, published his most important book on the subject [1], where he pointed out the components of science, namely: universality, communism, disinterestedness, honesty and organized skepticism, although some critics branded him as naive [2]at least since then the issue of openness and common ownership of findings [3] has acquired a leading place in science discussions around the world. The topic had its peak in the early 2000s with the so-called three Bs, Budapest, Berlin and Bethesda Declarations [4], made between 2002 and 2003 where the need to open scientific results to society, through free access to research literature, was highlighted; declarations that were complemented by definitions of the World Economic Forum in 2015 and other international Forums and organizations that agreed on the support of science openness and promotion, at a theoretical and discursive level. These proposals and discourses arise in a scenario of the so-called Oil Crisis [5, 6]when science becomes one of the most recurrent topics on the global agenda today and becomes relevant for its social and economic impact, for Mario Bunge “science has become the axis of contemporary culture [and therefore] has indirectly controlled the economy of developed countries” [2:17]. The social appropriation and uses of science for the social good and the solution of common problems imply its free access and the use of the results of research efforts.

In the openness of science, the form of communication is nodal. The new paradigm on scientific production is led by the Open Science proposal [7]. Open access is based on concepts such as democratization of science, knowledge as a common good, citizen science, among others, with the aim that science can be used to solve social needs. Open Science can be considered as a hegemonic proposal, however, there are other parallel routes, such as that of BuenConocer that have promoted another discourse of openness that changes the productive matrix. The fact that open access already has a hegemonic proposal has the advantage of providing a normative and institutional framework, although the interests of dominant groups and subordinate groups may imply an imbalance when it comes to corporate interests [8:155]. In the scientific communication circuit, publishing companies achieve economic gain [9], and scientists become knowledge workers as a new

productive matrix, which not only produces ideas, but also sustains a publishing industry whose foundations claim to be "Open Science", when in reality they are publishing monopolies.

The concept of Global South arises from the postcolonial, transnational and alterglobalist discourse, as a way of dividing the world into two large groups with different economic and social conditions and has among its greatest exponents Boaventura de Sousa Santos. He formulates an epistemology from the South [10, 11], a concept that has been extended to characterize global inequalities. Around Open Science, the debate of the global North [12] and the global South [13,14] is taken up again, rethinking the relations between the countries considered as developed and the countries that are in conditions of inequality. Researchers and academics from the global South have to adjust to the standards of the publishing circuits of the North, without having the same support and financial capacity.

In some Latin American countries, alternatives have emerged in the face of the neoliberal and developmental proposals of the global North, such as Sumak Kawsay or Buen vivir in Bolivia and Ecuador [15] and the decoloniality of Abya Yala or Nuestra America (Our America) [16], a term also used by ECLAC [17] in a document on indigenous peoples in Latin America. The two currents of thought referred to intend to show another way of understanding social and economic reality with proposals for action for the specific realities of the global south in Latin America. These counter-hegemonic discourses that confront economic subordination include the issue of knowledge and its forms of transmission, one of the tendencies of the global north is to steal natural resources for excessive production, the other tendency is to steal the knowledge of the global south and take the young scholarship students to the north. The mechanisms of control of the knowledge industry are science, technology and innovation, for which it builds an arbitration architecture to control and regulate the world's production of intellectual property. The most visible part of this strategic hegemony is the publishing monopoly through Open Science.

The laws on science and technology in the Latin American region generally favor companies and, therefore, the proposal of the North, as is the case of Mexico [18] and Argentina, [19] allowing the extractivism of resources and knowledge, however:

it is easy to think that science and technology are only at the service of transnationals, and in reality in most cases it is not so or it is not what is intended. But critical thinking is needed from within the institutions to consider a completely different type of research and results that have to do with the welfare of the majority of society. Something as simple as that is not even taken into account these days[20:10].

On the importance of science today there are two types of approach: “the logics that govern these matters exacerbate the mercantile and the guarded instead of seeking a true collective welfare”[19:176]and that defines science policy as the economic resources allocated to science in each country, the management of scientific publication as a business, and prioritize the relationship between science and technology under the premise that "Poverty is due to low production, while the key to greater production is a broader and more vigorous application of modern scientific and technical knowledge"[19:39], and on the other hand, that of critical thinking, welfare and the common good [18]which seeks ways to reform this relationship between knowledge, capital and democracy to avoid that: “when open access is decontextualized from its historical and political roots, it has the potential to exploit and oppress as much as the very system it seeks to replace”[12:4].

This chapter focuses on the analysis of two discourses, one from the global north and the other from the global south, the first hegemonic and colonizing, the second one counter-hegemonic, peripheral and decolonizing. Putting at the center the knowledge industry, understood as a production chain, which implies the control of academic publishing in which there are two opening discourses: Open Science is an architecture at the service of capital, and the Good Knowledge is a proposal that seeks to integrate other ways of understanding the world to recover regional specificities and ancestral knowledge. The basis for the analysis is the final draft to be approved as an Open Science proposal from UNESCO and the Flock Society project (BuenConocer) from the government of Ecuador.

1. DISCOURSE AND COUNTER-DISCOURSE

This research employs a comparative strategy of discourse and counter-discourse [21] to demonstrate whether there is a direct contrast in the arguments of the northern vision of Open Science versus that of the global south that has a greater emphasis on knowledge models and knowledge assets. The main methodological tools are van Dijk's [22-24]Critical Discourse Analysis and Pardo [25, 26]Critical Multimodal and Multimedial Discourse Studies proposal. The categories of analysis are the following: the context and framework of the discourse, intertextuality and multimodality as relationships between texts, indexicality in the portals in which the discourses circulate with their visual components, and finally, the discursive genre (who is speaking and to whom it is addressed). To describe the structure of the text, the notions of superstructure and macrostructure [24] are used, while the definition of science and openness of knowledge will be organized in semantic fields and frequency of use of words related to the openness of knowledge. For the clarification of the rhetorical function and legitimization strategies of each discourse, the notions of ideological masking and camouflage of Barthes [27]and Chomsky [21]will be used, as well as the availability of each discourse in different languages, the explicit zones versus the implicit or presupposed, and the contrast between both discourses.

The corpus of analysis is constituted by the UNESCO Draft Recommendation published in a preliminary version in May 2021, with the intention of being approved by the representatives of member countries in November of the same year. The other document analyzed is the Flock Society project, published in 2014 as part of the Good Knowledge proposal in Ecuador. Both documents respond to the need for openness of knowledge, but they start from agendas that can be read as contrary, one from the hegemonic power and the other from an alternative vision not only academic but also economic and social. The texts that precede and surround the corpus are: in the UNESCO discourse, the Declarations of Budapest, Berlin and Bethesda (2002-2003) and the Declaration of the World Economic Forum (2015), which makes it propose a recommendation of Open Science (2019-2021), on the other hand, what surrounds the Flock discourse is a government plan, the Plan of Good Living (2013-2017) of Ecuador.

2. DISCUSSION/RESULTS

The way in which both texts circulate is through websites, with the possibility of downloading pdf files, which goes against the idea of openness, because this type of format is closed. UNESCO uses its website, which is recognized and consulted in a generalized and accessible way; it also disseminates through other media, such as e-mails, social networks and networks of decision-makers. On the other hand, Flock created an exclusive website for this proposal, which can only be found with prior knowledge and is not widely publicized, except in the circle of members of the workshops and proposals. Both texts point to texts that precede them and to texts that will continue or continued them; in the case of Flock, the workshops are included as a collaborative work strategy, while UNESCO carried out a consultation in expert forums that generated a draft recommendation, a draft and a document for approval within an established legal and juridical framework.

Flock makes explicit that the work was done mostly in Ecuador and with the workshops that integrate various actors in the construction of these documents, and whose result is presented in an open letter. The format chosen by UNESCO is the preliminary draft, which implies a document under construction, addressed to experts on the subject. The format chosen by Flock is the draft, accompanied by the letter with the idea of waiting for a response from the addressees and starting a public debate; the use of the epistle has important political implications because of the similarity with other open letters written by world leaders throughout history. What does the choice of each format imply in the concept of open science? The projects circulate in web portals that imply a mediated communication circuit and accessibility only for users with internet access, which questions the effectiveness of making “open” proposals in media that are not generally available.

From these chosen formats other texts are derived; from the charter and Flock project comes a book, entitled GOOD TO KNOW FLOK SOCIETY Sustainable models and public policies for a social economy of common and open knowledge in Ecuador published in 2015. From the UNESCO 2019 recommendation the preliminary draft 2021 was built and from the assembly the legislation and standard on open science at the global level is foreseen. A comparison of the key elements for the characterization of both discourses is presented below:

| | UNESCO | FLOCK |
|--|---|---|
| DATE | MAY 2021 | MAY 2014 |
| ACTORS/ AUTHORS | "UNESCO" as a result of consultation 11 stakeholders to implement the project: researchers, scientists and scholars; leaders at research institutions, educators, academia, members of professional societies, students and young researcher organizations, librarians, innovators, users and the public at large, representatives of the science, technology and innovation related private sector | Working Group Xabier E. Barandiaran David Vila-Viñas 1500 people and 15 countries (Flock, 2014:14) in concept of workshops |
| CONTEXT | International organization For all member countries Global North | Academic proposal for science in Ecuador Global South Political design project |
| MODALITY | Sure, necessary | Possible or probable |
| DOCUMENT LENGTH | 17 pages | 17pages |
| TO WHOM IT IS ADDRESSED | Governments, decisionmakers, researchers | "Procomún", Society and countries of the Global South |
| STRUCTURES | Official format, consultation | Open letter, academic event, workshop |

Table 1. UNESCO / Flock Comparison

Table 1 shows the date of publication, coinciding in that both discourses were shared in the month of May, with a difference of seven years and have the same length, the issuers and central actors of each document are in the first case an international organization and in the second it appears led by a couple of Spanish academics, supported by the Ecuadorian government, which responds to the context that gives them the character of north and south, respectively. The modality of the UNESCO discourse presented as a blueprint is normative and necessary, because the textual markers show it as a fact or something given, while the Flock discourse has a utopian tone and is presented as possible or probable, as something in process. The addressees are very different, UNESCO addresses

governments for decision making and the creation of infrastructure to implement its project and Flock addresses the commons which is a term taken from governance models for the common good and the countries of the global south.

Regarding the availability in other languages, UNESCO publishes the document vertically in the following hierarchy: English, French, Spanish, Russian, Arabic and Chinese; while Flock organizes horizontally and in hyperlinks the different languages in this order: Spanish, English, Quechua, Portuguese, Italian, Catalan, Russian, Danish, German, Greek and Aragonese. Comparatively, UNESCO formulates its recommendation in six dominant languages in the context of globalization, giving priority to English and French, and Flock does so in eleven minority languages, including Quechua in third place and Spanish in first place. It is worth noting that the languages most used in Internet communication are English, Chinese, Spanish, Arabic and Portuguese, and that both proposals include four of them, although in different order.



Figure 1 Hierarchy of languages UNESCO and FLOCK

As shown in Figure 1, the visual components and hyperlinks imply immediate access to the languages in Flock through links, and in the case of UNESCO it is located below the logo and access must be done from the main portal. UNESCO starts from an established legal framework, which is intended to be validated in a transparent process, with an organizational structure, the work carried out in Ecuador has Spanish researchers as leaders, which explains the inclusion of Catalan and Aragonese in the open letter.

The analysis of the use of words and the semantic fields to which they belong were chosen according to the concepts surrounding the notion of science and openness [19], to specify the frequency and choice of words in each discourse:

| Word | UNESCO | FLOCK |
|-----------------------------|---------------|--------------|
| Democracy | 1 | 6 |
| Science | 214 | 12 |
| Collaboration/collaborative | 22 | 14 |
| Sustainability/sustainable | 11 | 5 |
| Citizen | 9 | 5 |
| Open/openness | 231 | 45 |
| Necessary | 3 | 1 |
| Close/closed | 2 | 1 |
| Inclusion | 57 | 0 |
| Knowledge | 71 | 46 |
| Data | 64 | 2 |
| Incentives | 4 | 0 |
| Adhesion/incorporation | 7 | 0 |
| Innovation | 25 | 6 |
| Technology | 28 | 8 |
| Digital | 18 | 2 |
| Enterprise/corporations | 4-4 | 1-11 |
| Economy/Economic | 12 | 39 |
| Commons | 1 | 16 |

| | | |
|-------------------|----------------|------------|
| Free | 5 | 27 |
| Diversity | 24 | 2 |
| Policy | 10 | 6 |
| Resources | 13 educational | 13 natural |
| Production | 13 | 29 |
| Traditional | 8 | 5 |
| Community | 36 | 25 |
| Politic/political | 2 | 10 |
| Recognize/ing | 12 | 0 |

Table 2. Comparative of frequency of use of words.

The theme of both discourses is science and knowledge, the semantic choice of the topic by Flock is knowledge, and this change of morphology has a different meaning compared to the UNESCO discourse. The word science is the most frequent word in the UNESCO preliminary draft with a frequency of 214, unlike Flock, which opts for the name Knowledge, with the words technology and innovation being the least or not at all frequent, like the word inclusion, which does not appear explicitly in the document but is present in the frames of the discourse, especially in the section on included languages. The words free, democracy and commons are the most frequent in Flock, in UNESCO they are the least.

In the first part of the UNESCO document, the use of gerund or present continuous (action in process) stands out in a list of topics that take something for granted or as assumptions, i.e., it is based on previous knowledge to affirm something; this is evidence that UNESCO starts from an accepted paradigm of science. On the other hand, the Flock document gives initial explanations about the name and terminology, as well as the intentions of the project and the document, which is justified by the fact that it is a proposal peripheral to the hegemonic one and presented as novel and contrary to the established pattern or norm. There is a play of opposites in the use of verbs, because while UNESCO focuses on verbs that speak of the recognition of knowledge, already accepted, presuppositions, [23]Flock focuses on the feasibility and possibility as something not yet realized or materialized. In the UNESCO document these verbs are: Building (11), Recognizing (5), Acknowledging (4), Noting (4),

Considering (4), Recalling (3), Affirming (2), Agreeing (2), Taking into account (2). In Flock they appear as imperatives: imagine (7), as facts: stands (2), and as possibilities: madepossible (5). Regarding Resources, UNESCO takes them to the field of education, emphasizing technological infrastructure and data, while Flock specifies its position on natural resources as part of a project that integrates the economic and the social. These concepts underpin the notion of science and knowledge, and their central and strategic role in both the countries of the North and the global South.

To understand the dimension of these discourses, the main rhetorical and masking strategies as forms of authentication in each are presented. Flock begins his speech with this double-quoted paragraph: "This is the first time that a nation-state and the president of a country has legitimized the desire of commons workers and cooperativists around the world to create a more just and sustainable civilization using commons-inspired principles." Claiming that something is a first-time occurrence is very difficult to prove and easily refuted, which is called deprivation of history, [27] UNESCO also uses this strategy as omission and decontextualization, for the sake of elaborating a general and/or universal discourse its actors and the historical moment are invisible. The resource of authority to validate what is said in the voice of recognized instances or prestige [26] is used in both discourses, whether under the name of a government or an international organization.

Floc. Forisable authors who sign the document, while UNESCO speaks of an extensive consultation carried out over a period of approximately two years, from 2019 to 2021. The sources and theoretical references of Flock are also explicit, on topics such as common goods, community organization, free software and with authors such as: Paul Bouchard (recognized as a leader of the Quebec sovereignty movement [28]), George Dafermos (expert in digital common goods and coordinator of several areas of the Flock project), John Restakis (expert in community organization and popular education), Jenny Torres (specialist in software and informatics, member of the Flock research team), including the government plan with which it is in agreement. UNESCO's theoretical references are scarce and can be inferred from the first version of the preliminary draft that was later corrected, omitting the specification of a "skeptical epistemology" that approaches Merton's theory of an "organized skepticism", this lack of explicitness about the sources is another form of fallacy of authority, since something

said by what is considered institutional authority is assumed to be true. The actors in UNESCO are contemplated for implementation and are very general figures such as decision makers, politicians, educators, society, private sector, among others.

The quantification of quality implies the naturalization of a fact that is not questioned, the mere presence of numbers and the adjectivization of the scientific in both discourses is translated into the number of participants in each project: Flock with 1500, and UNESCO with 50 countries. UNESCO's discourse is hegemonic and is the official discourse at the global level; Flock's is presented as counter-information, [21] in alternative media and transmitted by groups that are not linked to the hegemonic powers. However, in the case of the inclusion of Quechua in Flock, this way of transforming itself into the Other, diluting power relations, seems to be an exoticism and an argument for the inclusion of cultural diversity and minority groups, since being a discourse that circulates on the Internet, access to these sectors of the population is not equal.

All these strategies of legitimization of dominant or counter-hegemonic ideologies on the subject of science allow the identification of the same speech act: they are normative discourses that attempt standardization. In the worldwide discussion on Open Science in recent years, its essential components have been discussed. UNESCO contemplates 8 of the 24 components of Open Science that could be included according to the mapping carried out on the state of the question of Open Science [29] and they open new categories such as: "Openness to the diversity of knowledge" where they include indigenous knowledge that is not taken up again in the document, as well as it is not included in their diagram of Open Science of the brochure of 2019. Flock emphasizes the "citizen science" and "policy" components of the Foster 2018 version of Open Science and pays special attention to minority groups.

UNESCO's concept of "open science" "refers to an overarching concept that combines diverse movements and practices in order to make scientific knowledge, methods, data and evidence freely available and accessible to all." In short, UNESCO says: "science is this and must continue to be this", and Flock says "science must change to another form, it is this and not that".

CONCLUSION(S)

One of the main differences in the discourses analyzed is the basis from which each one starts, while UNESCO speaks of science, Flock speaks of knowledge, so that the North takes up an idea of validated knowledge and within standardized norms, and for the South knowledge is something freer and includes other types of knowledge, such as ancestral knowledge that are a central part of the philosophies of life that support the discourse, it is therefore the opening for two very different types of knowledge: the institutionalized and the social to expand this concept.

Flock's proposal, as emanating from the global south, aims to be more inclusive, using minority languages, and opening the possibilities for the participation of any person, at least in the discourse. The proposal of the North uses the dominant languages and a bureaucratic/administrative architecture already proven for other recommendations on issues of global interference and that have allowed to mark the line in the way different concepts or trends are worked from the hegemonic power, since UNESCO serves as an organization that promotes agreements between different countries and serves as a mediator or translator between ways of understanding social and economic events in the world.

For the North the priority is data and technological infrastructure, as evidenced by the greater use of words related to these semantic fields and the organization of the document, for the South the priority seems to be placed on the political and economic agenda from an alternative one aligned to SumakKawsay and AbyaYala with concepts such as communality closely related to the historical moment of Correa's government in 2007-2017.

What is discovered in front of the two discourses is the importance of knowledge and science today, at the same time there is a great difference in approach from the global north and south. Given the difference in years between the two discourses, it is difficult to demonstrate that one is a response to the other, however, they do reflect the imperative to regulate the management of knowledge and the redefinition of science according to the needs of the North, which are very different from those of the South. In this sense, they can be considered as opposing discourses, offering very different ideals of knowledge that emerge from contrary social models.

OTHER DECLARATIONS

This work is part of a Doctoral Thesis of the Program Educational management and public policy of the Autonomous University of Zacatecas.

REFERENCES

- [1] Merton, Robert. *La sociología de la ciencia*. Ed. Alianza. Madrid. 1977.
- [2] Bunge, Mario. *Epistemología*. Siglo XXI editores. Barcelona.[1989] 2005.
- [3] Hess Charlotte y Elinor Ostrom editors. *Los bienes comunes del conocimiento, Traficantes desueños*, Quito, Ecuador. 2016.
- [4] Melero, Remedios. "La ciencia abierta (open science) bajo el paraguas de Europa". *IRISRevista de Informação, Memória e Tecnologia*, v. 4, n. 1, p. 31-48, 2018. Available at: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/105984>.
- [5] Harvey, David. "Los nuevos rostros del imperialismo". Entrevistado por Varela Sánchez, A. y Mariño Beiras, M. Centro de Estudios Miguel Enríquez, Archivo Chile. 2004. Available at http://www.archivochile.com/Imperialismo/otros_doc/USotrosdoc0004.pdf
- [6] Harvey, David. *Breve historia del Neoliberalismo*. Ediciones Akal. Madrid. 2007.
- [7] Anglada Lluís y Ernest Abadal. "¿Qué es la ciencia abierta?", *AnuarioThinkEPI*, Vol. 12, 2018. Available at: <https://recyt.fecyt.es/index.php/ThinkEPI/article/view/thinkepi.2018.43>
- [8] Álvarez Gómez, Natalia. "El concepto de Hegemonía en Gramsci: Una propuesta para el análisis y la acción política", en *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*° 15, IMESC-IDEHESI/Conicet, Universidad Nacional De Cuyo, 2016, pp. 150-160
- [9] García Montserrat y Carmen Fernández Galán Montemayor (2021). "Modelos de evaluación de la Educación superior: los circuitos de comunicación científica en México", *Yeiya*. London, UK, 2(1), 2021. pp. 5–16. doi: 10.33182/y.v2i1.1549
- [10] Santos, Boaventura de Sousa y Meneses, M. P. Editors. *Epistemologías del Sur (perspectivas)*. Madrid, España: Akal. 2014.
- [11] Santos, Boaventura de Sousa. *Una epistemología del sur. La reinención del conocimiento*. Siglo XXI editores. México. 2009.
- [12] Aguado López, Eduardo and Becerril García, Arianna. El antiguo ecosistema de acceso abierto de América Latina podría ser quebrantado por las propuestas del Norte Global. *LSE Latin America and Caribbean Blog* (21 Jan 2020). Blog Entry. 2020.
- [13] Karlsson, S. The North-South Knowledge Divide: Consequences for Global Environmental Governance. In Esty, D., & Ivanova, M. (Eds.), *Global Environmental Governance Options & Opportunities* (pp. 1-24). New Heaven: Yale School of Forestry & Environmental Studies. 2002.
- [14] Picoli, B. A., & Guilherme, A. A. La concepción neoliberal de la educación y sus impactos en el Sur Global: una nueva forma de imperialismo. *Foro de Educación*, 19(1), 199-222. 2021. doi: <http://dx.doi.org/10.14516/fde.761>

- [15] Acosta, Alberto. *El Buen Vivir. SumakKawsay, una oportunidad para imaginar otros mundos*. Icaria. Barcelona. 2013.
- [16] Walsh Catherine, editora. *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. TOMO II, Abya Yala, Quito. 2017.
- [17] CEPAL. “Los pueblos indígenas de América Latina–Abya Yala y la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible Tensiones y desafíos desde una perspectiva territorial 2020. Available at: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/45664/S2000125_es.pdf?sequence=51&isAllowed=y
- [18] Ribeiro, Silvia. “¿Ciencia para la gente o para el lucro?” *La jornada*. 30 de marzo de 2019. Available at: <https://www.jornada.com.mx/2019/03/30/opinion/018a1eco>
- [19] Folguera, Guillermo. *La ciencia sin freno. De cómo el poder subordina el conocimiento y transforma nuestras vidas*. CFP24 Ediciones. 2020.
- [20] Liaudat, Santiago y Silvia Ribeiro. “La pandemia está directamente relacionada al sistema alimentario agroindustrial”, entrevista a Silvia Ribeiro, *Ciencia, tecnología y política*, Vol. 3 Núm. 5. 2020. DOI: <https://doi.org/10.24215/26183188e041>
- [21] Chomsky, Noam y Edward S. Herman. *Los guardianes de la libertad. Traficantes de sueños*, Madrid. 1990.
- [22] Van Dijk, Teun y Lazar Michelle. *Political Discourses and the Global South, Discourse & Society*, Vol. 31(1) 3–4. 2020.
- [23] Van Dijk, Teun A. “Discurso, conocimiento, poder y política”, *Revista de Investigación Lingüística*, n° 13. 2010; pp. 167-215.
- [24] Van Dijk. *Estructuras y funciones del discurso*. Myra Gann y Martí Mur Traductores. Siglo XXI, México. 1997
- [25] Pardo, Neyla. “Estrategias discursivas. La prensa colombiana y la pobreza”. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*. vol. 13 169-182. 2008
- [26] Pardo, Neyla. *Aproximaciones al despojo en Colombia*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. 2017.
- [27] Barthes, Roland. *Mitologías*, Héctor Schmucler trad. Siglo XXI. México. [1957] 1994.
- [28] Côté, Jean Paul Bouchard: *flamboyante figure de notre époque, 1908-1997*. Outremont, Québecor, 1998. 240 p.
- [29] García, Montserrat, Carmen Fernández Galán y Neyla Pardo. “El discurso de la Ciencia Abierta. Un análisis crítico multimodal y multimedial”. *Workingpaper*.

Qing Chinese
paediatric face
diagnosis chart by
Wellcome Trust

部

太陽髮鬢前屬脾中央戊己土

青驚病惶



青

太陽兩紋青者
動重者白湯調歸
散

紅

太陽紅色
瀝宜用燈心車前
湯

青

火府散
入耳則發搐宜服
散次服鎮驚丸而
止不治

Existential Semiotics and Clinical Practice

DANIEL RÖHE

The Brazilian writer Machado de Assis once wrote about a fictional physician called Simão Bacamarte who sent every citizen from a small village to the local mental asylum. He afterward concluded that he alone should be there. The story echoes the meeting between Hippocrates and Democritus: The Senate of Abdera invited the famous physician to examine their prodigal atomic scientist. He was thought to be suffering from mental illness – ironically, Hippocrates concluded that Democritus was fine, and it was rather the citizens from Abdera that were in need of therapy. And it was also Hippocrates who is accredited to be the first semiotician. Since then, semiotics evolved as a discipline and is now related to many topics of scientific discourse and it is still considered a relevant field of research in clinical practice. The recent theory of Existential Semiotics by Eero Tarasti offers new theoretical background for clinical inquiry and practice, but it is still under-researched.

INTRODUCTION

In his letter 17 to Damageto,¹ Hippocrates [1] recalled his visit to Democritus at Abdera. The latter was thought to be “mainoméno” [p.348], from mainomai, which means “to be mad.” The term is also employed by Sophocles [2] when he tells that Oedipus explained to Theseus that it is a mad deed to scorn the gods [p.54].² After carefully examining Democritus and inquiring about the reason for his constant laughter, Hippocrates concluded that his patient was in his best reasoning – he laughed at the puerile aims of those who were devoid of good works and who pointlessly suffered for their excesses. Hippocrates then concluded that it was rather the Abderians who were deranged, for they have considered Democritus’ pursuit of knowledge as unholy.

Machado de Assis’ Brazilian nineteenth-century novel *The Alienist* tells the story of a fictitious physician (Simão Bacamarte) who founded the first asylum in the town of Itaguaí. He sent four-fifths of the town’s population to the mental asylum he founded. Not even his wife was spared. In a fantastical turn by the end of the play, right after Assis [3] described Simão Bacamarte as “a cross between Hippocrates and Cato” [p.112], the physician releases all of the asylum’s interns and then send there only those which were previously considered to be “in perfect equilibrium” [p.113]. After taking care of his new patients, he concluded that he alone required therapy and then confined himself in isolation at the mental asylum: he realized that his theory of madness should be applied, first of all, to his psychological state [3].

Assis’ [3] novel echoes the meeting between Hippocrates and Democritus with smooth criticism. By sending himself to the mental asylum, Bacamarte is identified with Democritus, for he knew that he was, in a way, mad. By identification, I mean that some qualities of one person are shared by another, and not that both are identical. They resemble each other for one has assimilated an element of the other in his/her unconscious [4]. There are representations of Democritus’ meeting with Hippocrates like the one by Jan Pynas, from 1624. Nonetheless, the complete isolation of the sage is in an illustration by Le Blon, seen on the frontispiece of the third edition of Burton’s [5] *The Anatomy of Melancholy* (middle top; Figure 1).

1 See also letters 10-23.

2 See verse 1537.

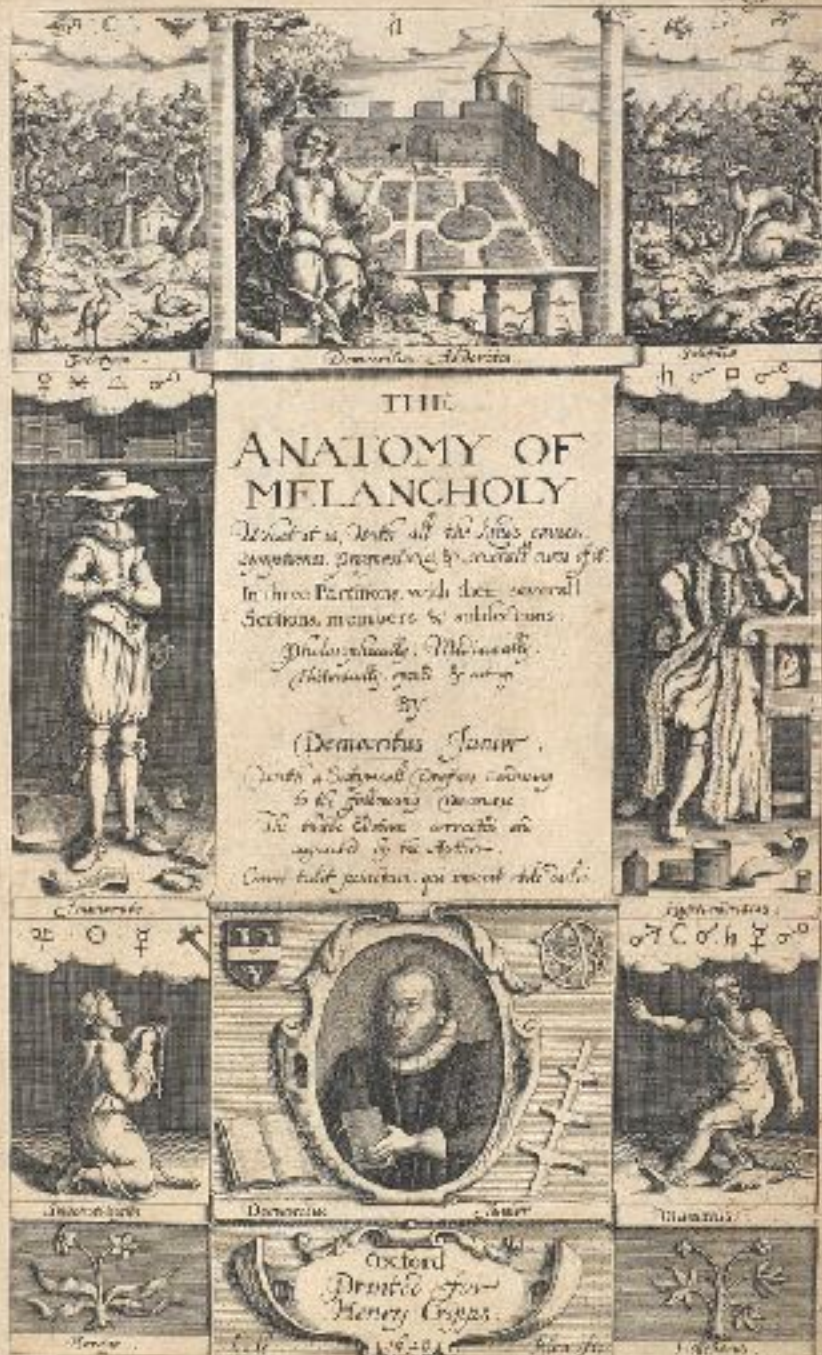


Figure 1. frontispiece from Burton's (1640) *The Anatomy of Melancholy*

It is possible to note that Burton calls himself Democritus Junior (middle below) – he holds a closed book, which Jean Starobinski [6] identifies as the writer’s own *Anatomy*. Furthermore, Democritus, the elder, holds a feather pen and is, for an instant, reflecting about his theory while his book lies open above his legs. Bacamarte was not the first to identify himself with Democritus.

The physician from Itaguaí was initially guided by a theory that regarded mental disequilibrium as pathological – but since this was the case of the majority, he concluded that such imbalances of mood were the norm, not the exception. Such a conclusion, which Assis [3] claimed at the end of the nineteenth century is quite similar to Allen Frances’ [7], American psychiatrist who served as chair for the fourth edition of the *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (henceforth DSM). Frances [7] wrote of the noxious outcomes of a “false positive epidemics” [p.340] of disorders that would emerge from the improper application of new psychopathologies of the fifth (and current) edition of the DSM. The new categories of mental disorders would “expand the territory of mental disorder and thin the ranks of the normal” [p.340], thus fostering the medicalization of society.

Bacamarte’s first turn in his clinical theory of psychopathology might be an allusion to his identification with Hippocrates, which therefore takes place before that with Democritus: the mad one(s) is(are) actually fine, those in perfect equilibrium are actually mad. Assis [3] told that the physicist from Itaguaí concluded that the “excessively modest ... incurably loyal... those whose most notable defect was truthfulness or sincerity... and so on” [p.118] were those in actual need of interment. How much of sincerity was actually found in those honest members of the town of Itaguaí we do not know, and here perhaps lies Assis’ criticism about those who claim to live by the most excellent ethical values – those who thought that Democritus was a mad man. La Fontaine [8] wrote: “Democritus, in truth, was wise; the mass were mad” [p.59].

Bacamarte’s identification with Hippocrates and Democritus could be understood under the guidance of Søren Kierkegaard [9]:

‘The physician in an insane asylum who is foolish enough to believe that he is wise for all eternity, and that his bit of reason is insured against all injury in life, is indeed, in a certain sense, wiser than the crazy patients, but at the same time, he is more foolish, and he surely will not heal many.’ [p.48-49]

The Abderians, while believing to be wiser, were certainly not able to heal Democritus. Hence the invitation to Hippocrates to come and see the sage. Further, Kierkegaard [9] seems to be tackling the issue observed by Simão Bacamarte when he decided to isolate himself: “only when one knows oneself deeply and knows that what has happened to one man may happen to all. Only thus can one be of some utility to oneself and to others” [p.48]. Bacamarte’s and Democritus’ isolations were means to reach perhaps the starting point of a correct understanding of mental illness – that which affects one (as themselves) may affect all. Pausanias [10] told us about the maxim inscribed at the Oracle of Apollo at Delphi: “know thyself” [p.507]. And Sigmund Freud [11] wrote about his self-analysis which led him to discover his own Oedipus complex, which he concluded to be universal.

Furthermore, it is reasonable to deduce that Hippocrates concluded that the citizens of Abdera were the mad ones for they did not recognize their own madness, quite the contrary to what happened with Democritus, who was aware of his melancholic state. From a psychoanalytical perspective, it is possible to conclude that the Abderians were unaware of their own madness because they might have been so eager in forgetting their deeds which they did not fully understand. Such deeds are related to memories that are hidden in the unconscious: psychoanalytic therapy could have turned them into conscious ones [12].

In consonance with Rudolph Kleinpaul [13],³ Danesi [14] wrote that “in its oldest usage, the term semiotics was applied to the study of the observable pattern of physiological symptoms induced by particular diseases” [p.xii] And Sebeok [16] observed: ‘It was Hippocrates ... who established semeiotics as a branch of medicine for the study of symptoms- a symptom being, in effect, a *sēmeion* 'mark, sign' that stands for something other than itself’ [p.4]. The *aliquid stat pro aliquo* was however not only studied by the science of observable signs. Freud [17] wrote of the turn of the psychic reality into the material one “when a symbol takes over the full functions of the thing it symbolizes” [p.255]. Here, psychopathological symptomatology is expressed in the contact between what should have taken place at psychical reality only, but

3 “Hippokrates, der Vater und Meister aller Semiotik ist und bleibt, Ärzte und Laien gewöhnt” [p.103]. Here, it is possible to notice that Hippocrates is regarded as the founding father of Semiotics - for contrasting hypothesis see Nöth [15: p.18].

then takes place at the material reality – when Nathaniel assumes the doll Olympia to be a perfect woman which could only give him pleasure [18].

Whether or not semiotics originated in Hippocrates' clinical practice, he certainly reformed it. According to Eco [19]:

'Hippocrates, challenging the view of medicine current in his day, does not think in terms of an elementary code, in which a given symptom stands for a given illness, but of a complex contextual interpretation of co-occurring data involving the whole body of the ill subject along with many aspects of his environment.' [p.40]

Hippocrates influenced clinical practice for a long time. Berrios [20] stated that his “four-fold humoural view of the temperaments, lasted well into the eighteenth century” [p.420]. Indeed, the influence of Classical Greece could be seen in the intellectualist theory of madness which remained in use until the Romantic period, when the role of the affects began to be included in clinical diagnosis. Romanticism “changed medical attitudes towards the definition of disease...in due course disturbances of subjective experience were to be added to the symptomatology of madness” [p.294]. It is worth noting that although Hippocrates wrote of humours, his theory grounded an organic-oriented view of illness without proper consideration for the affective dimension of psychic suffering. Nonetheless, semiotics is still studied by clinical scholars from the twenty and twenty-first centuries [21-24]. Undoubtedly influenced by German Romanticism, Sigmund Freud was one of the health care professionals that contributed to what Berrios [20] called the “semiology of affectivity” [p. 289].

1. EXISTENTIAL... SEMIOTICS... AND CLINICAL PRACTICE

If Semiotics has been for a long period an important intellectual resource in clinical practice, the so-called existentialist philosophy has also been merged with clinical theory and practice [25, 26]. The same is true for phenomenology, which should be the basis for a universal psychiatry [26]. The great Belgian psychoanalyst Antoine Vergote [27] “rejects the 'phenomenological approach familiar to classical psychiatry,' which is present in the

DSM” [p.224]. Instead, he focused on a “technical sense of the term...[that] connotes an existential analysis... the existential-phenomenological ... [was] both critiqued as well as utilized as part of Vergote’s own approach” [p.224]. In a recent paper [28], the role of phenomenology in clinical practice was highlighted and a pre-Hippocratic clinical method of reasoning was criticized: “The practitioners and researchers in psychiatry tend to identify what is merely an index for a mental disorder with the disorder as such” [p. 689]. The phenomenological and existential turn in clinical theory and practice then yields a kind of reasoning which relies not only on the general descriptions of psychopathologies. They also consider the personal experience of the patient. Moreover, the phenomenological approach of DSM does not prevent it from being static, whereas humans are dynamic beings [28].

Upon the last decades of the twentieth century appeared the first ideas assembled in the theory of the Existential Semiotics. Tarasti [29] proposed conceptual advances in Semiotics in a discourse between German speculative philosophy (Kant, Schelling, and Hegel) and Existentialism (Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre, de Beauvoir, Arendt, etc.). Existential Semiotics, a neosemiotic model, does not constitute a mere return to Existentialism. Tarasti [30] rather brings to semiotic inquiry philosophical notions such as “transcendence, Dasein, modalities, values, Moi/Soi” [p.316]. Unlike Hippocrates’ semiotic model, Tarasti’s could be traced back to his musicological research, not clinical theory and practice. Still, there was undoubtedly some degree of influence of the latter in Tarasti’s research. In the 1970s, Tarasti was influenced by the Finnish psychoanalyst Martti Olavi Siirala [31], who spoke about Binswanger and Heidegger. Tarasti [32] was also influenced by Karl Jaspers, who worked with Thure von Uexküll in Heidelberg – Tarasti then met Uexküll at Bloomington in the 1980s (personal communication).

It should also be noticed that clinical and psychological works about Existential Semiotics are not entirely novel. The earliest psychological approach comes most likely from Susanna Välimäki [33], whose monumental contribution to the research in musicology and psychoanalysis was already aware of Tarasti’s [29] neosemiotic model. Also relevant is Helkala-Koivisto’s contribution [34], which focused on the psychopathology of autism. In addition, Valsiner [35] published a review about Tarasti’s [32] Sein und Schein in the journal *Culture & Psychology*. This review appeared after Valsiner

[36] edited the Oxford Handbook of Culture and Psychology, including Tarasti's [30] chapter. Wąsik's [37] interdisciplinary works are undoubtedly valuable material for systemic psychology due to his approach to Bateson's theory, which heavily influenced Family Therapy.

Next year I will approach my tenth year of professional clinical practice. The influence of Tarasti's Semiotic model on my practice could be traced back to my first days as a healthcare professional. In 2014 - the year before my first visit to Finland, I began a correspondence with Tarasti which culminated with an invitation to his seminar in Helsinki. On that occasion (it was on March 2015) I gave a speech about Mozart's *Die Zauberflöte* and the modal verbs that were part of Viktor von Weizsäcker's [38] clinical theory: *wollen* (want), *sollen* (should), *müssen* (must), *können* (can) and *dürfen* (may). The same Viktor von Weizsäcker with whom Thure von Uexküll studied at the Heidelberg University Hospital and whose works influenced the *Ecole Belge de Psychanalyse*.

Tarasti was not unfamiliar with modal verbs for they are cornerstones of his Zemic model (Figure 2; Figure 3), which employs the verbs *vouloir* (want), *pouvoir* (can), *savoir* (must), and *devoir* (must; borrowed from A. J. Greimas). The research with modal verbs was introduced in Semiotics by Greimas. In his 1983 lecture at the University of Jyväskylä entitled *Vers la Troisième Révolution Sémiotique*, Greimas presented a historical perspective about the three semiotic revolutions. The first revolution was the invention of semantics by Bréal. The second was the advent of structural linguistics by Ferdinand de Saussure. In the third, Greimas brought the modal verbs to semiotics [32].

The modal verbs are related to an adaptation of Hegel's "being-categories" and the concepts of *Moi* and *Soi* (from Jacques Fontanille). Tarasti's model is immanent, which is indicated by the "emic" (from Kenneth Pyke) and the existential dynamism related to the movement within the letter "Z."

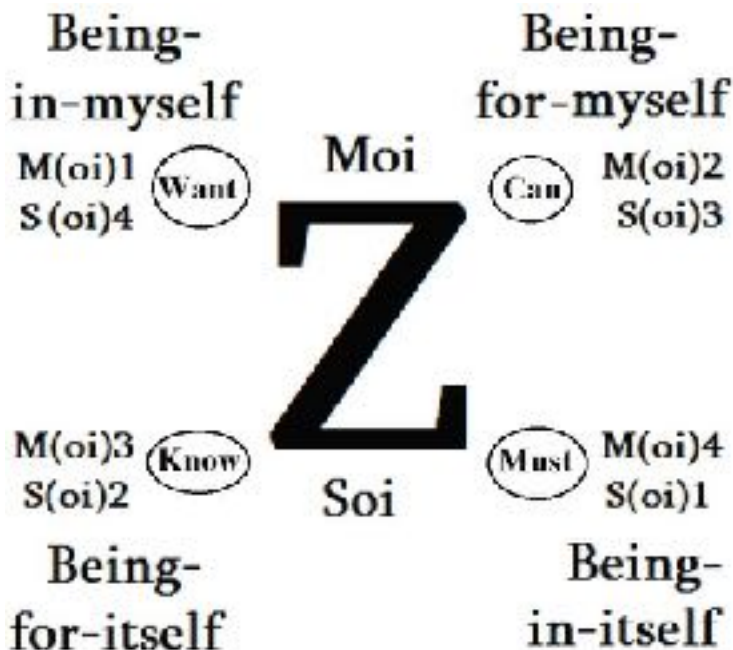


Figure 2. Zemic model (adapted)

In 2017, I was in Syros Island for the Opening Ceremony of the Academy of Cultural Heritages. There I played three chôros at the Apollon Theatre and gave a speech at the Ritsos Hall, where I spoke of the application of the Zemic model in opera characters. My paper was originally titled “From Heidegger to Tarasti: Philosophical implications on clinic theory and practice” but it was renamed as “Existential Semiotics and Psychoanalysis” after an advice by Professor Eero. The original title was an allusion to the contact Martin Heidegger had with the psychiatrists at the Burghölzli Clinic at the University of Zurich after Medard Boss invited him to present seminars. Those seminars resulted in the Zollikon Seminars [39]. Similarly, Eero Tarasti was invited to give a lecture to my psychology students earlier that year at the University of Brasília, when the Finnish semiotician spoke of his theory – a summary of that occasion was published at the Proceedings of the

International Society for Music Education [40].⁴

Three months later, Professor Eero (personal communication) gave a speech at the University of Heidelberg.⁵ There, Tarasti spoke of the Baroque and the *musica speculativa*, which was devoid of the modal verb “want” (*wollen, vouloir*), and full of the modal “know” (*savoir*). Moreover, Tarasti explained that the *Affekt* of the Baroque was quite different from the sentimentality of Romanticism. Of course, the portrayal of the affects was more intellectualist and related to general rules of composition which were aimed at eliciting a precise affective mood on the audience of listeners [41]. With the *Empfindsamkeit* more freedom was given to the composer – and now when we speak of affects in music, we do not speak of melancholy as a general concept only, but rather Chopin’s melancholy, Sibelius’ melancholy... and Democritus’ melancholy, which are more personal. And thanks to a reform in psychiatry, we are also able to speak of the affective dimension of an affect, and not only of the intellectual landscape that it is related to [20]. Nonetheless, health care professionals still attribute general psychiatric concepts to a patient, with total disregard to what patient X or patient Y suffers when living with mental distress.

Moreover, Berrios [20] observed that: “since Classical times until the end of the eighteenth century, emotions were considered either as a residue from sensation or as a component of volition, but never as entities in their own right” [p.291]. Again, the affective landscapes of passions were not fully related to the everyday life of men and their psychopathologies. Berrios [20] also stated that, even in the nineteenth century, alienists felt uneasy when dealing with passions, which Tarasti related to his modal verbs in his Heidelberg speech.⁶ With Viktor von Weizsäcker [38] we would speak of pathic verbs, those which bring the therapist personally closer to the patient. The meeting with a patient should therefore look not only for signs which allow the healthcare professional to identify a

4 It should also be noticed that my 2017 course was not the only occasion in which Tarasti joined my lectures at the University of Brasília. On my second visit to Syros Island, which took place in 2019, I recorded an interview with Dr. Eero. The video was discussed by my summer school students at the University of Brasília and was included as study material in the course.

5 This conference took place a few months before Tarasti’s 70th anniversary. For the latter occasion, Dr. Eero held a conference in Mikkeli, where I gave a speech about Creativity in a dialogue between Existential Semiotics and Psychoanalysis.

6 See also Tarasti [32]

disease. It should also look for the lived experience of the patient and how it is affected by the modal verbs.

Pathic (modal) verbs are therefore components of a semiotic system that pays attention to the patient's passions, and all that puts in motion his or her everyday acts. Tarasti's Zemic model and its modal verbs offer a theoretical framework that fosters a clinical interpretation that relates the passions not only to the intellectual faculties of man, like those abstract ideas from *Soi1/Moi4*. The modal verbs are also present in what a patient wants, in what he/she can do, and in what one knows. Weizsäcker [38] would have added what a person has permission to do (may) and would differentiate the passions related to "should" and "must." I would like to comment about their differences with inspiration in Freud's [42] *Das Ich und das Es*. The father of psychoanalysis wrote about the *Über-Ich*, which was translated as *Superego*, an agency of personality that has two sides - one that sets ideals and another that states what is forbidden [42].

The modal verb "should" appears in Freud's [42] assertion: "You ought to be like ... your father" [p. 34]. On this side of the *Superego* appear all ideas and desirable aims that the child should aim for. For Freud [42], the child shares ideals and desirable aims with the parents by means of an identification with them – the child will pursue some of the parents' characteristics in order to be like them.

The modal verb "may" is found in Freud's [42] assertion: "You may not be like ... your father" [p.34]. On this side of the *Superego* appear all things that are not permitted to the child, thus causing the above mentioned identification with the parents to be necessarily partial. For instance, a child may pursue professional excellence, like his father. Still, he may not have children with his mother: "some things are his [father's] prerogative" [p.34].

Greimas [43] also wrote about the modal verbs which Freud [42] commented on in his study of the *Superego*. The former's theory of modalities begins with a distinction between the predicates of Being (designated by the function of junction) and Doing (designated by the function of transformation). Furthermore, Greimas [43] observed that the modal verbs modify the being of doing, "l'<<être du faire>>" [p. 97], and that the modal predicate could be binarized with the predicate of Doing. Thus Greimas [43] concluded that *devoir faire* is related to what the Logicians called a prescription, a deontic modality. If *devoir faire* is related to what the

child ought to do, then the Superego works as a compelling force that prescribes to the child what not only should be done but what must be done. Is it truly the case?

Greimas [43] observed that the *devoir ne pas faire* (must not do) is related to the notion of interdiction. Furthermore, Greimas' [43] complete logical scheme includes the *ne pas devoir ne pas faire* (permissivity) and the *ne pas devoir faire* (facultativity). It seems then that when Freud [42] writes about what may not be done, he is advocating for an imperative, like Greimas [43] – what is forbidden is never permitted. Nonetheless, when Freud [42] writes about what ought to be done, he is also writing about something that is allowed, permitted. At this point, it is worth noticing that the Superego is not the only agency of the psychic apparatus. The so-called *Das Es* (Id) is also there. Unbound by the Superego, the Id allows everything to the *Ich* (Ego). And besides the necessities of the body (such as sleeping), everything is also facultative. Still, without the work of the Superego, it is impossible to live in a society ruled by conventional laws. By accepting that the interdictions of the Superego are related to what is impossible, and by understanding that what must be done is a necessity, social life is made possible – impossibility and necessity being the nominalizations of *devoir être* (must be) and *devoir ne pas être* (must not be), which Greimas [43] observed to be related to the alethic modalities.

Still, in a fully developed human being, some actions are possible and contingent, they may take place on some occasions, but on others, they may not. But only if what is necessary is accomplished and what is impossible is properly considered, we may fully live in society. For Weizsäcker [38, 44], what is necessary (*müssen*) is mandatory, but what should (*sollen*) be done is facultative – in a Greimassian [43] sense, they are opposites. Therefore, the compelling strength of the interdiction (you may not) and the prescription (you must) is substantially greater than the one of the modal verb *should*, which allows more freedom to the person.

The modal verb “should” does not appear in Tarasti's Zemic Model, but it would well fit in the category S1/Moi4 with the modal verb “want.” For Weizsäcker [44], the reason for that is that we tend to learn that some things are better, and then we learn to strive for them. But they do not always work as prescriptions in the Greimassian sense. If it were the case, there would be no will detached from what we feel that must be done. With these thoughts in mind, I would like to offer a pathic/zemic analysis of Simão Bacamarte.

2. THE CASE OF SIMÃO BACAMARTE

Our physician studied in Coimbra and Padua, and there he learned the psychiatric teachings of the nineteenth century, making him a Romantic physician. According to Reis [45], Assis' [3] novel reflects the concerns of nineteenth century psychiatry. Moreover, Assis' [3] realism might have observed the resistance of the people of Rio de Janeiro upon the creation of Brazil's first mental asylum [46] – in Assis' [3] imagined Itaguáí, the citizens were also suspicious of that idea: “His [Bacamarte's] proposal ... provoked great opposition” [p.76]. Therefore, Bacamarte was in a dichotomic situation. On one hand, he received permission from the city council. On the other hand, he struggled against the citizens' qualms.

Bacamarte was appointed by the King to be the rector of the University of Coimbra. Refusing the invitation, he returned to Brazil, where he married and founded the above mentioned asylum. It was due to his and his wife's frustrations of not having any children that Bacamarte, afflicted by a melancholic state, studied day and night and then decided to begin a research about the disturbances of the mind.

Imbued with his clinical knowledge (Soi2/Moi3), he endured many efforts in fulfilling his will (Moi1/Soi4). As if quoting Tarasti's [30] words, Bacamarte would declare: “I want to help sick people but to do something I have to master medicine” [p.322]. Here already one may notice how the modal verbs intermingle: “can” (techné) is related to “want” (furor curandis) and “know” (see Figure 3). Bacamarte first considers “sick people” those who suffer from disequilibrium of the mental faculties. The sick were then those who deviated from normality which was related to a perfect equilibrium of the mind. This concept of sickness may be an echo from Goethe's [47] Wilhelm Meisters': “where one fashion threatened to extend over all; and any deviation from it dwindle into the state of an exception” [p.155]. Whereas the majority was healthy and lived with perfect mental equilibrium, the minority, or those mentally deranged, were excluded from society [48,49].

Nevertheless, Bacamarte observed that almost all people suffered from mental disequilibrium. He thus concluded that, from a statistical perspective, “madness” should be considered the normal case. Here, supported by his medical degree and his clinical inquiry, he concluded that those who appeared to be normal were the mad

ones. His will (Moi1/Soi4) was unaltered, and his capacity (Moi2/Soi3) was modified by his new findings in psychopathology – he could now treat the ones who were, in his view, really in need. This ironic clinical turn (anagnorisis) takes place in his identification with Hippocrates: those who considered themselves to be mentally balanced were actually in lack of valuable knowledge about themselves. From a Zemic perspective, I would like to see their will (Moi1/Soi4) as heavily linked to their moral values (must; Moi4/Soi1), leaving little room for the emergence of an authentic personality – they lied to themselves too much, believing to be something that they were not (perfectly healthy).

With the Moi3/Soi2 turn, Bacamarte began to treat his new patients and when he concluded his works he noticed that he alone should be considered mad. As if in an encomium to Hippocrates' teacher, Bacamarte noticed that he was not superior to any man and that he was not in the perfect balance that everyone told him that he was. Wary as the finest detective, Bacamarte thought that he alone should be hospitalized at the mental asylum. Here took place a second turn (anagnorisis) in his clinical passion (Moi3/Soi2) – he should learn about psychopathologies within himself, and only then could he find the true causes of madness. Only alone and succumbing to the most morbid melancholic state he could see and understand how the mind works. He was buried as a perfect scientist who always looked for truth, and his story is still remembered as of today.



Figure 3. Zemic analysis of Simão Bacamarte

CONCLUSION

In my final words, I would like to tell the reader about my days as a graduate student. I remember the first lessons in Semiotics with Professor Francisco Martins, who studied in Louvain with Antoine Vergote. I recall that during my whole period as a psychology student he alone spoke of semioticians such as Émile Benveniste, Charles Sanders Peirce, Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson and Greimas. We indeed went together to the Peirce's Centennial Congress, which took place in Lowell, Massachusetts, in 2014. Notwithstanding, it was only when I was already a healthcare professional that I began studying Tarasti's work – and this might also have been the case only because my research interests included music and opera. And when I taught Existential Semiotics to my students at the University of Brasília, I am almost certain that it was the first time that the Institute of Psychology at the University of Brasília offered academic space for Existential Semiotics. And to my knowledge, this was also the first time that clinical graduate students had contact with the most recent theory of Semiotics.

Nonetheless, I wonder what could have happened if Prof. Tarasti had more influence from those Finnish scholars such as Yrjö Reenpää and Martti Olavi Siirala, who were guided by the writings of Viktor von Weizsäcker. If it was the case, perhaps Existential Semiotics would be already included in many courses for clinical students. And there being more scholars occupied with that theory, some theoretical issues would have been already carefully examined. One theoretical problem lies in the distinction between Jaspers' and von Uexküll's clinical practice. The latter was influenced by Weizsäcker, who was in agreement with Freud when they thought of clinical practice as being concerned with the intimacies of a patient [50-53]. For Jaspers [54] this was not the case:

'there can be no final analysis of human beings as such, since the more we reduce them to what is typical and normative the more we realise there is something hidden in every human individual which defies recognition...and, if others see more which is exceptional and unique, we should refrain from letting this interfere with our psychopathology.' [p.1]

When Jaspers [54] writes about what is hidden and those

studies that focus on that, he is setting a limit to his own findings, thus setting him apart from a clinical practice that aims at making conscious that which is unconscious [12]. With this problem in mind, it is possible to infer that Tarasti's theory is not concerned with what is intimate when it is understood as being supported by Jaspers. But then, it would seem to be incoherent to speak of modal verbs in the Zemic model, for the modalities are related to the development of intimacy. How could this theoretical problem be solved without considering Tarasti's theory as inconsistent?

Dr. Tarasti's works should not be read as a mere return to Existentialism or Phenomenology, nor a mere repetition of what Greimas and Jaspers wrote. His intellectual solution lies in the creation of a dialogue with those authors who were interested in modal verbs and passions and those whose "interest is not the individual human being ... [but] to know, recognise, describe and analyse general principles rather than particulars" [p.1]. Indeed, Tarasti [32] observed how Jaspers understood Will in order to reach his own distinct conclusion: "Will as a kind of streaming force so that connects the various modes of being" [p.39]. Of course then sometimes our Will fails in its task of making "illusions concrete realities" [p.39], and sometimes it renders as concrete what should be considered as illusory.

The apparent incoherence between the study of modal verbs and what interested Jaspers in his scientific enterprise disappears in Martins' [23] collection of clinical studies about characters from the movies and the Literature. Martins' [23] observed Greimas' semiotic square and how psychopathologies may be learned from its categories, thus being of didactical relevance for students and healthcare professionals – they foster the comprehension of why and how patients suffer and what motivates them. Furthermore, considering that both the professional and the patient are affected by passions and the modal verbs, it is most likely that the use of modal verbs in clinical meetings will foster the the creation of intimacy. I believe that such an intimate atmosphere aids the patient, who might feel more comfortable in sharing personal details about his/her personal life - such details are sometimes related to some sort of psychic suffering.

The tragedy of Bacamarte and the ironic turn narrated by Hippocrates' letters are still relevant. As science continues to pursue truth with new pieces of evidence that are found, it keeps being of aid to the inquirer, whether when he/she is confirming a hypothesis

or correcting what then was learned to be false. Still, it should be considered that medicalization serves another purpose: profit. Contrarily to what happens at the symbolic apotheosis of Bacamarte, pharmaceuticalisation [55,56] focuses on alleviating symptoms, which is of course important when suffering is unbearable. Still, there is another price to be paid when one buys and takes medications – the disappearance of symptoms might be turning modern humans into inheritors of Abdera and their poor ability for reasoning. Therefore, a cycle is created – without proper comprehension of their suffering, they must rely on medications in order not to suffer. Bacamarte's heroism lies in his attempt to break this cycle. Fortunately, the DSM is not the sole semiotic model for those who study the human mind. Additionally, the emergence of new models like Tarasti's Existential Semiotics should always be confronted. Notwithstanding, upon the arrival of my tenth anniversary of clinical practice, I cannot recall how many times modal verbs aided me in my clinical duty, fostering a feeling of intimacy that is appropriated to the contact between a patient and his doctor.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank Dr. Eero for inviting me to the table "Existential Semiotics in the Humanities" at the II International meeting of young early-career IASS-AIS / X International Congress of Semiotics of Colombia ASC / Colloquium 30 years Master in Semiotics UIS. I also would like to thank Dr. Martins for being my clinical mentor for many years.

REFERENCES

- [1] Hippocrates. 17. Hippocrâtes Damagêto chaîrein. In: Littré A, editor. Œuvres complètes d'Hippocrate, traduction nouvelle avec le texte grec en regard, collationné sur les manuscrits et toutes les éditions. Vol. IX. Paris: J.-B. Baillière; 1861. p. 348-381.
- [2] Sophocles. The Oedipus Coloneus. In Jebb A, editor. Sophocles. The plays and fragments with critical notes, commentary, and translation in english prose. 3. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1900. p. 10-274.
- [3] Assis M de. The Alienist. In: Chasteen J, editor. The Alienist and Other stories of Nineteenth-Century Brazil. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc, 2013. p. 74-125.
- [4] Laplanche J, Pontalis J.-B. Vocabulaire de la psychanalyse. Paris: Presses universitaires de France, 1967. 540p.

- [5] Burton R. *The Anatomy of Melancholy: what it is. With all the kindes, causes, symptomes, prognosticks, and severall cures of it. In three maine partitions, with their severall sections, members and subsections. Philosophically, medicinally, historically opened and cut vp, by Democritus Iunior. With a satyricall preface, conducing to the following discourse. The thirde edition, corrected and augmented by the author.* 3. ed. Oxford: Iohn Lichfield, for Henry Cripps, 1628.
- [6] Starobinski J. *L'encre de la mélancolie.* Paris: Seuil, 2012. 672p.
- [7] Frances A. The first draft of DSM-V. *BMJ* 2010;340:c1168. DOI: 10.1136/bmj.c1168
- [8] La Fontaine. XXVI. *Democritus and the people of Abdera.* Wright E, translator. *The Fables of La Fontaine.* London: Ingram, Cooke and Co. 1853. p. 59-60.
- [9] Kierkegaard S. *The concept of dread.* Lowrie W. translator. 2. ed. Princeton: Princeton University Press, 1944. 152p.
- [10] Pausanias. Book X - Phocis, Ozolian Locri. Jones W, translator. *Pausanias. Description of Greece. In Five Volumes. IV (Books VIII-X).* London: William Heinemann Ltd; Cambridge: Harvard University Press. p. 367-605
- [11] Anzieu D. *Freud's Self-Analysis.* Graham P, translator. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis. 1986. 585p.
- [12] Freud S. *Remembering, Repeating and Working-Through (Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis II).* In: Strachey J, *The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works.* London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis; 1957. p. 145-156. (The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud; vol 12)
- [13] Kleinpaul R. *Sprache ohne Worte. Idee einer allgemeinen Wissenschaft der Sprache.* Leipzig: Wilhelm Friedrich, 1888. 456p.
- [14] Danesi M. *Signs: An Introduction to Semiotics.* 2. ed. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 2001. Foreword, Thomas A. Sebeok and Semiotics. p. xi-xvi.
- [15] Nöth W. *Handbook of Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- [16] Sebeok T. *Signs: An Introduction to Semiotics.* 2. ed. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 2001. 193p.
- [17] Freud S. *The 'Uncanny'.* In: Strachey J, *An Infantile Neurosis and Other Works.* London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis; 1955. p. 217-256. (The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud; vol 17)
- [18] Hoffmann ETA. *Der Sandmann.* In: Steinecke H, Allroggen G, editors. *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820.* Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. p.11-49. (E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden; vol 3).
- [19] Eco U. *The Theory of Signs and the Role of the Reader.* *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association.* 1981;14(1):35-45.
- [20] Berrios, G. *The history of mental symptoms: descriptive psychopathology since the nineteenth century.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 565p.
- [21] Kristeva J. *From symbols to flesh: The polymorphous destiny of narration.* *Int J Psychoanal.* 2000 Aug;81(4):771-787. DOI: 10.1516/0020757001600147
- [22] Lacan J. *Symbol and language. The Language of the self.* Wilden A, translator. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1968. p. 29-52.

- [23] Martins, F. O aparentar, o dever, o pensar e o devir. Ensaios analíticos-existenciais sobre figuras exemplares do cinema e da literatura. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007. 76p.
- [24] von Uexküll T. Medicine and Semiotics. *Semiotica*. 1986;61(3/4): 201-217. DOI: 10.1515/semi.1986.61.3-4.201
- [25] Binswanger L. (1993). Dream and existence. Williams F, translator. In Hoeller K, editor. Dream and existence. Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1993. p. 79-105.
- [26] Tatossian A. *Psychiatrie phénoménologique*. Paris: Etim, 1997.
- [27] Vergote A. Depression as Neurosis, trans. W. Ver Eecke, S. Sadowski, and L. Chwastiac. *Psychoanalysis and Contemporary Thought*. 2003;26(2):223–75.
- [28] Drożdżowicz A. Increasing the Role of Phenomenology in Psychiatric Diagnosis–The Clinical Staging Approach, *The Journal of Medicine and Philosophy: A Forum for Bioethics and Philosophy of Medicine* 2020 Dec;45(6):683–702. DOI: 10.1093/jmp/jhaa022
- [29] Tarasti E. *Existential semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2000. 232p. DOI: 10.2307/j.ctt20060dh
- [30] Tarasti E. *Existential Semiotics and Cultural Psychology*. In: Valsiner J, editor. *The Oxford Handbook of Culture and Psychology*. New York: Oxford University Press. 2012. p. 316-346. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780195396430.013.0016
- [31] Ihanus J, Siltala P, Martti Siirala (November 24, 1922 – August 18, 2008): A seeker of human understanding and a unique language. *International Forum of Psychoanalysis*. 2011; 20(2):119-124. DOI: 10.1080/0803706X.2010.491835
- [32] Tarasti, E. (2015). Sein und schein: Explorations in existential semiotics [O aparente e o autêntico: Explorações em semiótica existencial]. Berlin and Boston: De Gruyter Mouton, 2015. 478p.
- [33] Välimäki S. Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach. In: Tarasti E, editor. *Acta Semiotica Fennica XXII*. Imatra: The International Semiotics Institute, 2005. 423p. (Approaches to Musical Semiotics; vol 9)
- [34] Helkala-Koivisto S. Musiikki ja autismi - prosodininen merkki eksistentiaalisemiotikassa. In: Tarasti E, editor. *Acta Semiotica Fennica XLVI*. Helsinki: Suomen Semiotiikan Seura ry, 2015. 286p. (Approaches to Musical Semiotics; vol 19)
- [35] Valsiner J. Finnish Baroque of Existential Semiotics: Author’s musical synthesis of the voluptuous dance of signs. *Culture & Psychology*. 2015 mar; 21(1):137–141. DOI: 10.1177/1354067X15570487
- [36] Valsiner J. *The Oxford Handbook of Cultural and Psychology*. Oxford: Oxford University Press, 2012. 1152p. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780195396430.001.0001
- [37] Waśik Z. Epistemology as a science about the state of knowledge or the ways of acquiring knowledge by living systems? On the roots of Gregory Bateson’s conception of knowing processes. In: Bateson N, Witkowska-Jaworska M, editors. *Towards an ecology of mind: Batesonian legacy continued*. Wydawnictwo Naukowe: Dąbrowa Górnicza, 2017. p. 155-170. (Batesonia Polonica; vol 1).
- [38] von Weizsäcker. *Le cycle de la structure*. Foucault M, Rocher D, translators. Paris: Desclée de Brouwer, 1958. 232p.

- [39] Heidegger M, Boss M. Zollikoner Seminare Protokolle, Gespräche, Briefe. Frankfurt, Klostermann, 1987. 369p.
- [40] Röhe D. Music education in clinical training. In: Creech A, Generale M, editors. Proceedings of the International Society for Music Education 34th World Conference on Music Education. Melbourne: International Society for Music Education, 2020. p.458-465.
- [41] Bartel D. Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997. 471p.
- [42] Freud S. The Ego and the Id. In: Strachey J, The Ego and the Id and Other Works. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis; 1961. p. 1-66. (The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud; vol 19)
- [43] Greimas A. Pour une théorie des modalités. Langages. 1976 sept;(10)43:90-107.
- [44] von Weizsäcker. Patosofia. Busch, D. translator. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005. 368p.
- [45] Reis J. O mentecapto de Itaguaí, história, loucura e saber psiquiátrico: diálogos historiográficos em torno de "O alienista" de Machado de Assis. História, Ciências, Saúde-Manguinhos. 2016;23(4):1095-1112. DOI: 10.1590/S0104-59702016005000003.
- [46] Lopes C. Primeiro hospital psiquiátrico do Brasil. Arquivos Brasileiros de Neuropsiquiatria e Psiquiatria. 1933 nov./dez.;18(6):286-292..
- [47] Goethe. Wilhelm Meister's Travels. Carlyle T, translator. Goethe. Edinburgh: James Ballantyne and Co. 1827. 352p. (German Romance: Specimens of its chief authors with biographical and critical notices; vol 4).
- [48] Foucault M. Histoire de la folie à l'âge classique. Paris: Gallimard, 1976. 700p. (Collection Tel, n.9).
- [49] Pietikainen P. Madness: A history. London: Routledge, 2015. 354p.
- [50] Tredinnick-Rowe J. The (re)-introduction of semiotics into medical education: on the works of Thure von Uexküll. Med Humanit. 2017 Mar;43(1):1-8. DOI: 10.1136/medhum-2016-010969.
- [51] Kutter P. A short history of psychoanalytic psychosomatics in German-speaking countries. Revista Portuguesa de Psicossomática. 2000;2(2):79-86.
- [52] Häfner H. Descriptive psychopathology, phenomenology, and the legacy of Karl Jaspers. Dialogues Clin Neurosci. 2015 Mar;17(1):19-29. DOI: 10.31887/DCNS.2015.17.1/hhaefner.
- [53] Bormuth M. Freedom and mystery: an intellectual history of Jaspers' General Psychopathology. Psychopathology. 2013;46(5):281-288. DOI: 10.1159/000351840.
- [54] Jaspers K. General psychopathology. Hoenig J, Hamilton M, translators. Manchester: Manchester University Press, 1963. 922p.
- [55] Jutel A. Sociology of diagnosis: a preliminary review. Soc Health Illness 2009;31(2):278-299. DOI: 10.1111/j.1467-9566.2008.01152.x
- [56] Pickersgill MD. Debating DSM-5: diagnosis and the sociology of critique. Journal of Medical Ethics. 2014;40(8):521-525. DOI: 10.1136/medethics-2013-101762



Citizen Science for More Resilient and Sustainable 3S Tourism

BIANCA SUAREZ-PUERTA

The pandemic showed limits to understanding science, as only a few studies predicted such a situation would happen. Economic activities were severely affected and unprepared for the shocks resulting from a general decline in demands and flows in many cases. We were able to observe counterpoints. For example, the beaches showed more than recreational places because stopping the attendance of people led to an emphasis on their environmental aspects and processes, often neglected by coastal management practices. Even before the pandemic, science had criticised 3S (Sea, Sun and Sand) tourism inviting massive crowds responsible for the deforestation of coastal vegetation, urbanisation that destroys fauna/flora, and sociocultural shifts towards globalised demands [1]. After 2020, some of these effects appeared to diminish, in particular leading to environmental recovery.

Reduced tourist travel (especially international ones) and people became isolated, leading to a sedentary life and mental health exemptions [2]. Immersing ourselves in new ways of conceiving 3S tourism, we propose to build a more resilient, inclusive and sustainable society through citizen science and scientific tourism. Putting the focus on local knowledge, we seek a more conscious tourism motivating local routes. This semiotic methodology combines artificial intelligence with human intelligence, citizen science and data visualisation). Practical scientific knowledge benefits tourism knowledge management in a sustainable way [3] and coastal socio-environmental management [4]. Scientific visualisation literacy strategies [5] allow tourists to develop their understanding of science. Knowing how to read scientific diagrams, for example, makes it easier for visitors to understand complex scientific knowledge and processes in the environment. CitSciVis state of the art enables and empowers a diverse and inclusive range of stakeholders. Promoting data collection with visitors using wearable devices to measure coastal sustainability indicators will promote non-mass tourism and ensure local and regional tourism and science [6]. Supporting a more resilient local tourism [7] based on socio-ecological practices during all seasons of the year allows communities to change an extractive model for another where participation in citizen science [8] supports the creation of mechanisms towards sustainable interdependencies.

INTRODUCTION

Garbage is produced in cities, but its problems and many other environmental problems are evident mainly on the beaches. Plastic is the material most frequently found on coasts and marine areas worldwide due to its increasing production and physical and chemical characteristics. Around 13 million tons of plastic are dumped into the oceans each year.

The coasts and especially the remote places offer unique characteristics for being attractive for tourists in post-pandemic times. The triad of sun, sea and sand has an immense scope to develop sustainable tourism with a high return on investment and economic growth. The contributions of tourism to economic growth and well-being have been widely recognised; however, the environmental destruction resulting from conflicts between social and natural systems requires an integrated approach to improve policies in all institutions of emerging economies to develop sustainable tourism practices.

An added value for companies that maintain an active and updated agenda on natural care and preservation issues in the region, in the country and throughout the world has been a constant. This book shows the causal relationship between tourism, symbolic and psychological aspects of tourists, economic growth and environmental pollutants in developing economies, focusing explicitly on the case of remote beaches in Colombia.

Since 2020, our perception of well-being has changed dramatically. No matter where we are, leaders, researchers, and administrators worldwide are discovering how to rebuild the economic and social crises caused by recent events. Along with the terrible number of lives lost and disrupted supply chains by the pandemic, unemployment soared, forecasts for economic growth were revised downward. The Coronavirus made us aware of the viralization of infections and pollution from air travel, making us long for our governments to propose a stimulus package that includes investments in protecting and restoring the ecosystems that sustain our economy.

Many countries following OMS recommendations have recommended social distancing and self-isolation, forcing us to take advantage of technologies in many aspects of our lives. While governments have allowed people to go out into open spaces, isolated people who only interact with technology lead them to have

a sedentary life and many episodes of depression. COVID-19 generated a significant alteration of the lifestyle, the economy and the psychological structure of society. There is a growing awareness to focus on individual well-being. According to Thomas [2], trauma perpetuates a feeling of separation and isolation. The collective trauma of isolation affected community identities, making collaborative care essential for individual and community healing. New formats of care are also emerging. Community-centred coordinated care and healing foster a sense of commitment and unity to combat trauma and distress already manifesting in physical ailments.

On the other hand, aunque nuestro proyecto se centra en technology-based solutions. We consider designing based on nature sustains economies and society on many levels because it will help us gather vital information to monitor fluxes and processes. IUCN [9] defines nature-based solutions as a sustainable way to manage and restore ecosystem services or modified ecosystems that address social challenges effectively and adaptively. They provide human well-being and biodiversity benefits such as protecting, managing and restoring forests and coastlines, adopting regenerative approaches to agriculture, constructing wetlands within cities to reduce flooding, managing watersheds to provide clean water and restoring mangroves to mitigate storm and erosion damage.

Ecosystem services around the world are worth an estimated \$125 trillion a year [1] and support industries (such as agriculture, fisheries, forestry, and tourism) that employ 1.2 billion people [10]. A recent report by the World Economic Forum estimates that more than half of the world's GDP [11] is moderately or highly dependent on nature and its services. Approximately 1.6 billion people [12] depend directly on the world's biodiversity to secure their livelihoods. Healthy ecosystems also improve humanity's resilience [13] by strengthening food security, protecting us from the effects of the weather, and improving our health.

As we can see, green economy solutions are an intelligent investment now more than ever. The Commission on Global Adaptation generally offers triple benefit dividends [14], including immediate jobs restoring and protecting nature for long-term economic growth associated with increased food and water security, business productivity, and tourist recreational value. It also prevents losses by protecting communities and infrastructure from floods, storms, and heatwaves, allowing for savings. By transforming local

economies into drivers of sustainability, we enable pathways to address everything from resource constraints to climate change and the economic volatility of the pandemic. Recognising blue natural capital and its potential for growth transforms our approach to biodiversity is [15]. It is based on informing and responding to critical contemporary challenges: the exploitation and conservation of the marine environment, the sustainable use of ocean resources for economic growth and environmental improvement.

So, after all, societies develop their capacity to identify, produce, transform, disseminate and use the information to build and apply knowledge as a factor of human development [16]. In knowledge societies, creativity and innovation are vital pieces to promote new collaborative processes. Women, young people, SMEs and MSMEs, play an essential role in the redesign of tourism. In addition, the collaborative economy allows personalised tourism proposals, which forces private sector companies to work with open innovation startups to generate different and more efficient tourism.

1. TRADITIONAL TOURISM

Scientific tourism offers the opportunity to diversify human projects in areas stressed by exploiting and preserving natural resources. Planning a coastal zone knowledge management model based on scientific tourism helps mitigate the effects of the pandemic in the sense that it promotes active local tourism throughout the year. Imagine, if small and medium-sized businesses are actively involved in forest and land restoration efforts, they could directly contribute to job creation and economic growth supported by stimulus and recovery programs. Many countries have advanced nature-based solutions within their economic development strategies. For example, Chile will restore 1 million hectares of land as part of its National Development Plan. Many other countries are developing strategies at the national level to guarantee long-term success.

In this context, a Transmedia strategy allows us to amplify these nature-based efforts. Transmedia storytelling is the practice of designing, sharing, and taking part in the experience of a cohesive story across multiple platforms. Using various communication channels will allow us to reach many people and increase our reach. Many content strategies focus on stories [17], how to capture

attention and emotions. Thus, using multiple platforms does not mean that we must publish much or more content. It will be necessary to identify, understand and involve different audiences in the stories of the selected 3S environments. An adequate Transmedia strategy handles the same type of content to maintain a relationship agreement and meaning. With a communication strategy in various media, social networks and spaces for interaction], it will enable the idea that visiting our provinces is exciting and protecting the socio-natural attractions of the regions will be a splendid adventure. Compelling, well-structured arguments will need to be shaped into complex but possible worlds.

2. CITIZEN SCIENCE

Since Charles Darwin's first explorations, knowing the world and its immeasurable beauty, we have realised the need to know and protect the earth. This urgent need to protect our home has not changed even though we live immersed in the digital world. It has led to the emergence of new knowledge management models [3]. Collecting data in citizen science and analysing data could be challenging. Darwin collected a lot of different data. He not only collected bones and sand, but he also collected information. So basically, citizen science is about technology to manage archives and share.

Undoubtedly, it is crucial to develop what we understand by accurate and effective participation that fosters governance. The successful cases of the involvement in public policies can bring us closer to multiple ways in which the community's involvement can contribute to the exercise of government and make up trustworthy solutions for the improvement of the conditions of society. Much remains undeveloped; undoubtedly, we will find many forms of participation that can combine to find the right formula to achieve efficient and successful public policies.

In recent years, there has been a steady growth of citizen science projects related to Earth Sciences. They aim to generate knowledge, awareness, and resilience to fundamental environmental problems locally and globally (geological hazards, environmental monitoring). There has also been a progression from small pilot studies to significant citizen science initiatives to collect Earth Science data [20] used to support modelling. However, despite this, there are

many operational and strategic challenges. While awareness of citizen science has improved markedly, its direct impact on policy and decision-making remains limited. Voluntary participation has always been an essential component [19]. Using volunteers in research has proliferated [21], as high-speed Internet-capable mobile phone technologies with GPS and data upload capabilities can enable instant data collection and transmission. Integrated sensors allow researchers to validate image and GPS data, exploring more possibilities to raise awareness about ecology, biodiversity, and biology and identify possible directions for future research. Wehn's [22] review framed five interconnected impact domains: society, economy, environment, science and technology, and governance. Existing impact evaluation approaches provide evaluation guidelines unevenly across the five impact domains, with only a tiny number providing concrete conceptualisations at the indicator level. The guiding principles that Wehn proposes refer to the purpose of citizen science impact evaluations, the conceptualisation of data collection methods and sources of information, the distinction between relative and absolute impact, the comparison of the results of the impact evaluation on citizen science projects and incremental improvement of the organisational framework. Conrad [23] identified two significant gaps: the need to compare and contrast the success (and situations that lead to success) of programs that present robust evidence that citizen scientists influence positive environmental changes in local ecosystems that they monitor. More case studies show the use of data by decision-makers and the barriers to links, and how they can overcome them. Catlin-groves [19] also highlights the lack of confidence in the scientific community about the reliability of citizen science data, the shift from standardised data collection methods to data mining data sets, and sensors and the need to further explore online social media for data collection. Wang Wei [24] compared the number of studies that used citizen science data with the number of studies that could have used data derived from citizen science. Data adoption rates were 21% and 26% for birds and butterflies [24], respectively. Most of the studies that used citizen science used data derived from volunteers as primary data and adopted collegial, collaborative and contributory modes of participation to exclude contractual and co-created agreements. Citizen science and crowdsourcing can contribute to early warning systems and provide data to validate flood prediction models.



Image1. Still from the video "La cita es en Bobalito" of citizen science about the centennial migration of 4 species of turtles that meet on a beach in northern Colombia. Source: <https://bit.ly/BOBALITO>

Crowdsourcing data collection is a team effort; it needs an ecosystem of citizens, volunteers, tourists, the community, technology, and awareness of not damaging the environment [25]. Nowadays, citizen science [26] has profoundly involved watching out for the type of fertilisers that reach public shared waters that arrive at the ocean. So, knowledge is an essential resource for creating wealth, increasing the global importance of nations, regions [27], cultures, societies, organisations, teams and individuals.

In many regions, the people involved in citizen science can gather data in their everyday practices. When a boatman gets to collect tobacco in Colombia, they can know how polluted the water is. Also, when the rain cleans the water, it can be tracked by fishermen. Monitoring environmental fluctuations requires an education strategy to support the community involved in their well being, like the pollution of the water they consume. In Colombia, people do not have enough money to buy expensive devices, so they only understand traditions. Still, their knowledge can be improved by sharing experiences with scientists, traders and international transporters, technology and data visualisation to bridge and explain the information collected. For example, Nature.net is a network to develop a community. Scientists mainly form this network to gather enough data, compare reliable data, but its results are for the Citizens.

A laboratory is a workplace, and in these, many have ongoing scientific investigations. They may not be open to the public or offer occasional exceptional public access opportunities. However, in

countries such as the United States or England, scientific tourism developed with educational trips that enable the researcher to construct knowledge actively because it covers interests in visiting and exploring scientific landmarks, including museums, laboratories, observatories, and universities. It also includes visits to see events of scientific interest such as period technological artefacts, solar eclipses or entertaining explanations about chemistry.

When we explore the concept of citizen science, it is essential to highlight scientific methods, ask a question, research the topic, develop a hypothesis, test our hypothesis by experimenting, analyse the data, conclude, and share the results. Citizen science is defined as the non-professional participation of volunteers in the scientific process, commonly in data collection and other phases. Which may include quality assurance, data analysis and interpretation, problem definition, and look for disseminating research results. Different meanings exist and are under debate in the scientific community. The level of experience or qualifications required of volunteers depends on the initiative. For activities like reporting trash are none required. In other industries, volunteers may receive instruction or training. For enterprises in highly specialised areas (e.g., identifying lichen species), volunteers may need specific knowledge (not necessarily professional training) to make observations.

Most of these initiatives aim to educate the traveller, promote science, provide funds for the conservation of scientific heritage, and finance new research projects, directly benefiting economic development and local communities' socio-scientific empowerment. According to the [26], Citizen science networks could facilitate partner identification and policy uptake by offering networking opportunities (e.g. thematic events on environmental monitoring), online platforms and other types of 'market place' bringing together experts, initiative leaders, funders and other potential partners with interest in environmental initiatives. Such brokering and peer-to-peer exchange would incentivise (busy) initiative leaders to engage with networks. Regular events (possibly focused on specific policy topics, e.g. field visits) where citizen science groups present their activities to policy-makers and / or government representatives could improve the alignment of activities with policy-related data needs and promote their value for policy-makers.

2.1. CITIZEN SCIENCE APPROACH TO TOURISM

The significant benefits reported by Peter [43] most frequently were a gain in knowledge. Other results, found in various articles, referred to changes in behaviour or attitudes. Peter et al. also concluded that citizen science is a promising option for environmental and sustainable education focused on understanding biodiversity through tourism. Partnerships between natural and social scientists in project design and evaluation would enable future citizen science research on biodiversity to use their full educational potential even motivated by commercial needs.

Furthermore, although there are hundreds of citizen science applications, there is a lack of detailed analysis of the needs and requirements of tourists who voluntarily participate in research [21], common usability errors and the user experiences that generate citizen science applications. Shaffer [61] proposes a framework for engaging tourists as citizen scientists in marine tourism research. Important characteristics considered were the uniqueness and sporadic nature of tourist participation, training and engagement, and the reliability of the data collected.

In this framework, tourism managers understand the factors that most influence success and plan what a beach destination requires to offer high-value scientific experiences to grow a tourism organisation. If the critical issues for preparing experiences of this type are a particular condition to achieve some result [28], the conditioning, therefore, results from, for example, providing the objects to plant sprouts and having previously planned tools to measure its effectiveness. Coral abundance has declined significantly in recent decades, to where several reef-building species in the Caribbean are now on the threatened list. Active reef restoration has expanded exponentially to help restore degraded coral populations and the ecological services associated with healthy and complex reefs [29]. While restoration professionals now cultivate hundreds of coral genotypes of various species within coral nurseries and thousands of corals have transplanted annually onto degraded reefs, the cost of these activities remains a limiting factor. Hesley describes a “Rescue a Reef” citizen science program, which trains participants in reef restoration and provides unique experiential learning opportunities to restore degraded coral reefs by propagating and transplanting threatened coral species. Between

2015 and 2017, 230 participants transplanted > 1,300 staghorn corals, demonstrating that citizen scientists contribute significantly to reef restoration. The corals transplanted by the participants showed the same survival as those transplanted by scientific experts. The direct benefits of using citizen scientists considered for restoration increase when the educational opportunities offered by these expeditions increase. Survey results showed significant improvements in coral reef ecology and restoration knowledge for RAR participants. Therefore, the growing field of reef restoration based on the coral gardening method offers a unique opportunity for participatory public engagement. By participating in these programs, citizen scientists can go beyond data collection to actively restore degraded resources.

Tourism based on experiences, memories, and anecdotes inspires stories when returning home or showing them on social networks. The tourism industry, in particular, is charming because when done right, it has the incredible power of transformation.

There have been many debates related to tourism, science, and development [30, 31, 32, 33, 34] the definition of scientific tourism is not complete. National Geographic, museums and aquariums, renowned international universities and independent travellers interested in geography, biodiversity and culture are already considering scientific tourism. We can understand this type of tourism as a traveller's activity to live an experience to generate knowledge. Scientific tourism [28, 31, 35] is part of cultural tourism with particular values oriented to expertise. These trips are part of learning trips, and therefore, in modern history, this type of trip like Darwin's to the Galapagos Islands expressed a change. So, they are specific forms of tourism-related to education, travel and the collection of information about culture and life. It is essential to identify the actors, needs, interests, capacities and expectations and then define the modifications in the conditioning to contribute to science.



Image 2. Still from the video series "Knowledge Management of Scientific Tourism" Source: <https://bit.ly/SERIEplayasCOVID>

They are also a type of industry-based sustainable economic practices with the most significant development capacity, tourism. Although based on a seemingly unusual and less far-reaching market, scientific tourism and citizen science show that they go beyond the typical characteristics of tourism. So, as we will see, this form of tourism is more of a lifestyle than a recreational activity.

In recent decades, a widespread application of indicators has significantly supported coastal zone management (an index or a set of sub-indices) (SbI). Widely disseminated after the Rio Earth Summit in 1992 [36], some SbIs focused on beaches. Most of them classified these systems according to their recreational potential [37, 38]. Thus, it provided limited qualitative assessments of sustainability. Since then, we have developed more strengthened and inclusive indices capable of accounting for and quantifying beach processes, such as Botero [40] and Bombana [41], evaluating the state of the beach from different dimensions. They summarise relevant information to measure the state of beach systems by observing their key attributes distributed through their morphodynamic, ecological, socio-cultural and economic subsystems. In addition, if we measure the state of the beach periodically, it will show long-term trends [42], essential to identify the main challenges to be managed for sustainable tourism.

Thanks to scientific tourism and citizen science actions, the number of turtle nests has increased due to social collaboration through measures that included protection, education and participation of volunteers and public and private organisations that support the research. These actions contribute to the balance between urban development and protecting sea turtles, reducing environmental vulnerability in the coastal zone. We can reproduce the case of turtles in other wildlife species or other coastal environments to achieve a socio-ecological benefit through advocacy projects that involve the empowerment of local inhabitants and their appropriation of landscapes and natural elements. So this type of tourism appears as a relevant development tool for socially marginal and environmentally fragile destinations. However, its effectiveness lies in the generation of participatory processes and collective actions that fully involve building trust, solidarity, and cooperation within a community. New studies could assess how local actors change their understanding of scientific knowledge, how a network of scientific tourism operators grows stronger over time, and how the new environmental rationality spreads within a

community. Thus, scientific tourism creates bridges between different local economic sectors where both have benefits.

3. OPEN INNOVATION FOR A RESILIENT TOURISM

Startups, corporations and governments must work together to find solutions to their needs. Countries such as the United States, Israel or France are advancing this line by promoting global innovation ecosystems [44]. Collaboration between companies, disciplines and sectors proposes the development of joint solutions.

Scientific literacy makes up the knowledge everybody needs to understand public issues [45]. It is a mix of facts, vocabulary, concepts, history and philosophy. It is not the technical stuff of the experts but the more general, less precise knowledge used in political discourse. If anyone can understand the news of the day related to science, any of them can take articles with headlines about stem cell research and the greenhouse effect and put them in a meaningful context [46]. If anyone can treat news about science in the same way anyone treats everything else that comes over their horizon, they are scientifically literate.

In this challenging scenario, which the tourism sector already had, the UNWTO is leading this process to search for more sustainable, accessible and inclusive tourism. It was imperative to develop new experiences, alternative stories, and, above all, new tourist proposals if previously. From rural territories, COVID-19 has sped up this challenge. Not in vain, the UNWTO has declared 2020 the year of tourism and rural development. We genuinely believe that accelerating startups will positively improve scientific processes and alternative ways to positively affect the industry value chain.

Creating smart destinations is key to short- and long-term development. Deciding based on data, and augmented reality or geolocation, will allow travellers to regain their confidence in travel with the security that the reopening of borders and companies based on technical criteria promote health destinations and specific destinations.

We must take advantage of this period to continue innovating in tourism products, with a deeper segmentation. It is time to strengthen ecological and natural tourism, including bird watching or enjoying proposals from other sectors such as science. Tourism promotion must

also be smart with marketing to motivate people to travel after the crisis and communicate the security measures [47] offered as soon as the destinations open. Regaining trust is possibly the most critical challenge facing a tourism sector that is reinventing itself.

4. SEMIOTIC APPROACH

Semiotics investigates transformation processes not only in signs, signals or linguistic codes. It also bridges the gap between researchers in analysing data related to the environment, oceanography, sustainability, computer scientists, and individual stakeholders in a semi-sphere. The edges of this ecosystem of signs are fused in the research team's online and offline prototype development expertise. These applications process data related to the coastal seascape provided by the community. Data analysts lead this decoding process from Citizen Science (CitSci) and Coastal Environmental Management (CEM). The design of the software application for individual nature tourists and the general public.

A semiotic approach like this is only possible thanks to the collaborative work between Citizen Science that allows complex knowledge of Data Visualization [63], Semiotics, Oceanography, and Scientific Communication linked to make the information accessible to the entire community.

The first process in the semiotic dynamics of CitSci is translating information in a visual context, such as a map or a graph, to make it easier for the user to understand and extract useful information. Thus, Semiotics is the science that studies the different systems of signs that allow communication between individuals, their modes of production, operation and reception; in this case, how the environment data, maps and other visual and interactive aids become knowledge to exercise their citizenship.

For its part, Oceanography studies the seas, oceans and everything related to them, that is, the structure, composition and dynamics of these bodies of water, from physical processes, such as currents and tides, to geological processes, such as sedimentation or expansion. From the ocean floor, or biological. Furthermore, the dissemination of science aims to make specialised knowledge accessible; it is a bridge between the scientific world and the rest of the world; and allows the public to integrate scientific knowledge into their culture.

Semiotics allows people, through their own experience, to understand how scientific research is carried out [62]. Many participants discover that science arises from observation, data collection, and reflections or conclusions. In addition, the practice of CitSci can be a helpful tool that fosters the formation of knowledge for development and skills for resilience and contributes to the desired change in attitude and aptitude towards science and caring for the environment.

4.1. BUILDING A SUSTAINABLE SCIENTIFIC TOURISM

The UN is entering the decade of the ocean, which has as one of its objectives the development of a world oceanic culture like the Ocean Literacy Project. It is defined as an understanding of the ocean's influence on people and vice-versa influence on the ocean. An ocean-literate person understands: the essential principles and fundamental concepts; can communicate about the ocean in a meaningful way, and can make informed and responsible decisions regarding the ocean and its resources. Its 7 Ocean Literacy Principles [48]: (1) The Earth has one large ocean with many features. (2) The ocean and life in the ocean shape the features of Earth. (3) The ocean is a significant influence on weather and climate. (4) The ocean made the Earth habitable. (5) The ocean supports a great diversity of life and ecosystems. (6) The ocean and humans are inextricably interconnected. (7) The ocean is largely unexplored. The same organisational structure of tourism must manage its knowledge and understand the importance of a responsible model with the environment's finite resources and align with these Ocean Literacy Principles. It is also essential to promote cooperation and the exchange of information to achieve social and environmental responsibility.

Indicators that measure competitiveness in tourism [49, 50, 51] consider more and more processes, skills, information and specific knowledge that support sustainability. Networking, consortia and associations are essential [52, 5]. This organisational ability to learn and unlearn is of great importance in this age of knowledge-intensive activities. Therefore, facilitating co-creation and networking is no longer an option but a necessity contributing to knowledge sharing.

Despite some timely scientific warnings, the pandemic condition exposed a lack of preparation for designing and applying management strategies within a context of high uncertainty in a general sense. The pandemic defied the 3S tourism comfort zone and economic stability established in the last 60 years, primarily related to public confidence in the perpetuation of mobility flows and peoples' interests in this type of tourism medium. Innovation promises to showcase the actions [53] taken by countries and the tourism industry to recover and rebuild after the pandemic. These actions can guide in building resilience to face other health and environmental crises across sectors. The primary purpose is the promotion of more local and regional tourism. The evaluation and development of the geoheritage landscapes highlight local value [54]. Although we think it would be much more beneficial if they could do the entire data collection, analysis and communication themselves. The synthesis of data is where semiotics comes in.

The pandemic has left many people without work. Before the pandemic, the popularity of 3S tourism accounted for nearly 60% of world tourism for leisure [55]; The information collected provides public administrators and coastal managers the relevant data to avoid further environmental degradation and suggests measures to improve the present scenic value of tourist destinations. Nowadays, highly desired tourist beaches are visited by millions of visitors who are looking for leisure, recreation, sports, and socialising at these socio-ecological systems [56, 57]. Simultaneously, despite the socio-economic benefits of 3S tourism, several tourist stressors threaten beaches [58]. As a result, adverse effects on their ecological functions are frequent, summed up with a globalised cultural demand that harms the local culture and small businesses [59]. With the uncertainty created by the CDFAS-COVID-19 pandemic, those calls for more sustainable beach tourism have become more valid than ever.

Despite some new trends on vaccination international tourism [60], pandemic effects have seriously compromised many of the weaknesses of the mass tourism model in the recent pandemic era—the failings of mass tourism. Therefore, a new type of tourism is more in line with socio-environmental preservation (for example, more stable jobs and less environmentally impactful practices), which is vulnerable to international variations -> regional/local tourism. Long-distance dependence on air travel pollutes the environment and does not promote local development. The reliance

on foreign visitors, the State, and the governments of the day only proposes the instability of what foreigners offer, not locals. Dependence makes it challenging to make everyday decisions without advice. In addition, the jobs associated with this massive offer are always temporary, without promoting sustainability, promoting job insecurity. Not to mention that Global tourism leaves a giant carbon footprint, and it also contributes to large-scale environmental degradation worldwide through the conversion of relatively isolated and previously pristine natural areas into busy travel destinations. Then there are the growth rates of pollution generated by mass tourism.

If we ask someone if they are concerned about the environment, they will surely answer yes. Caring for the planet is in fashion, and whether we like it, administrations and companies strive to raise our awareness every day. However, what exactly is sustainable tourism? The idea behind this increasingly popular movement is that we do not contribute to degrading the places we visit. Instead, it should help improve our local culture, economy, and environment. As we imagine, this philosophy goes directly against what is being done now: about exploiting tourist sites, such as a building without control, depleting local resources and, in the most extreme cases, making entire communities move because they have the bad luck to live in picturesque areas or with stunning natural scenery.

CONCLUSIONS

Citizen participation in public management is not yet a widespread and merged practice. Populations are interested in the results of political decisions and in the design and implementation of various public policies and the institutions that must implement them. However, in general, the level of public participation and citizen engagement in these decision-making processes tends to be low or very low, as if they were not meaningful recognised interests. The public, the citizens, are also often very poorly informed about what is discussed and decided, although it is supposed to be in the public interest. This socio-political contract between state authorities and citizens, such as the constitution, is superficial when approaching fundamental problems related to the environment and the planet. Similarly, semiotics, communication, and even political science researchers consider environmental sector reforms a matter

for specialists, even though ecological safety is often one of the citizens' main concerns. It is a duty and right that citizens participate in all public policy management cycles (design and formulation, planning, execution, monitoring, and evaluation).

All theories correctly predict, in principle, not only all planetary movements and transformations but also all other effects of other variabilities, even up to the precision limits of our best measurements. But for a theory to predict something correctly, in principle, it means that the predictions flow logically from the theory, even if, in practice, the amount of computation that would require complex variables to generate some of the predictions. We prioritised five approaches from semiotics' point of view, thus giving value to the environment. First, give it a better sense of people's priorities: governance actors must take care of everything and, in theory, simultaneously. A sense of importance for populations may be a better guide than the logic of national elites and international development partners for the inevitable sequence. While elites (located in capital cities) often think they know what people want, serious participatory exercises tend to show that this is wrong or brings significant nuance. Second, people better understand the problem: solutions are determined by what is meant by the problem. Sometimes, there is no common understanding of the problem and its contributing factors, making it challenging to develop a consensus around the solution. Third, more people involved offer more ideas on tackling the problem: people directly affected by a problem situation tend to have ideas about what would solve the case. Relying solely on the opinions of elites and technocratic (foreign) experts deprives decision-makers of a large pool of potentially creative ideas and suggestions. Fourth: 'Reducing the risk that elite interests or special group interests' dominate political priorities and the shape of public policies. And fifth: public support is necessary for policy implementation: deciding on new policies or policy changes or reforms is easy. The real challenge is implementation. A multitude of factors usually causes the implementation gap. But broad public participation in understanding the problem and the process for deciding on a solution also creates a broad base of support for implementation, which will continue to urge that implementation hurdles be overcome. Ongoing public participation can also draw timely attention to new issues that arise during the actual implementation.

Multimodal ecosemiotics inquires how to cognise the body of humans shaped by environments. The meaning-making exists not only in text or diagrams but in their own lives and their subjectivity. It is true; to some extent, human beings are programmed by their genes. But that is not the whole story because electrical signals travel along the branches of neurons and chemical signals that jump from one branch to another. Environments shape human beings. These signals are called neuronal activity. And there is much evidence that neural activity encodes our thoughts, feelings, perceptions, and mental experiences. And there is much evidence that neural activity, from experiences with others, from our anecdotes in nature, can cause their connections to change.

Embodied knowledge of an iconic grounding in a cultural process recognises the biology or the cause and effect of natural processes. Knowledge must be constructed and embodied to engineer sustainable communities. But perhaps the most important thing is that CitSci is a particular type of science in which a community drives the project. In community science, a community can ask the research question, decide what kind of data to collect, or use the results to inform some action. Typically, a professional scientist or scientific organisation collaborates with the community but does not control the research project. Here the body of citizens, their experiences, transform their daily lives to build sustainable communities.

ACKNOWLEDGEMENTS

Thanks to funding from the National Fund for Science, Technology and Innovation, FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS, and the PlayasCorp company. Also, to the collaborative work of the doctor in oceanography Briana Bombana, Applicant for the postdoctoral scholarship in the Laboratório de Manejo do Instituto Oceanográfico da Universidade de São Paulo, and the doctor of information sciences Robert Laramée at Associate Professor of Data Visualization, School of Computer Science, University of Nottingham, Nottingham, United Kingdom.

REFERENCES

- [1] Costanza, R., de Groot, R., Sutton, P., van der Ploeg, S., Anderson, S. J., Kubiszewski, I., Farber, S., & Turner, R. K. 2014. Changes in the global value of

- ecosystem services. *Global Environmental Change*, 26, p. 152–158.
- [2] Hübl, T. 2020. Collective action for collective healing. *The Harvard Gazette*.
- [3] Yiu, M. & Law, R. 2014. Review and application of knowledge management and knowledge sharing in tourism. *Asia Pacific Journal of Tourism Research*, 19(7), p. 737-759. DOI: 10.1080/10941665.2013.812128.
- [4] European Commission. 2010. Coastal Management, Special Issue. *Science for Environment Policy*, 19, 8.
- [5] Cinner, J. E., McClanahan, T. R., Daw, T. M., Graham, N. A. J., Maina, J., Wilson, S. K., & Hughes, T. P. 2009. Linking Social and Ecological Systems to Sustain Coral Reef Fisheries. *Current Biology*, 19(3), p. 206–212. doi:10.1016/j.cub.2008.11.055
- [6] UNWTO 2020, COVID-19 and tourism 2020: A year in review. https://webunwto.s3.eu-west-1.amazonaws.com/s3fs-public/2020-12/2020_Year_in_Review_0.pdf
- [7] Ward, J., & Watkiss, P. 2021. a system-wide approach for infrastructure resilience technical note. Asian Development Bank (ADB) and Global Center on Adaptation (GCA) <https://doi.org/10.22617/TCS210017-2>
- [8] Bonney R, Byrd J, Carmichael JT, Cunningham L, Oremland L, Shirk J, Von Harten A. 2021. Sea Change: Using Citizen Science to Inform Fisheries Management. *BioScience* 71. doi:10.1093/biosci/biab016.
- [9] IUCN 2020. IUCN Global Standard for Nature-based Solutions: a user-friendly framework for verifying, designing and scaling up NbS: first edition. IUCN, International Union for Conservation of Nature. doi.org/10.2305/iucn.ch.2020.08.en
- [10] ILO 2018, World Employment Social Outlook 2018, Greening with jobs. Geneva: International Labour Office.
- [11] WEFORUM. 2020, Nature Risk Rising: Why the Crisis Engulfing Nature Matters for Business and the Economy. New Nature Economy series. World Economic Forum. http://www3.weforum.org/docs/WEF_New_Nature_Economy_Report_2020.pdf
- [12] Marshall, K. (2008). The World Bank: From reconstruction to development to equity. In *The World Bank: From Reconstruction to Development to Equity*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203967539>
- [13] Grijalba Castro, A. I., & Ramírez López, L. J. (2021). Sustainability and Resilience of Emerging Cities in Times of COVID-19. *Sustainability*, 13(16). <https://doi.org/10.3390/su13169480>
- [14] Richmond, M., Choi, J., Rosane, P., Solomon, M., Tonkonogy, B., Molloy, D., Larrain, F., & Jacobowitz Rae, J. 2021. Adaptation Finance in the Context of Covid-19 The Role of Development Finance in Promoting a Resilient Recovery.
- [15] Silver, Jennifer J, Noella J Gray, Lisa M Campbell, Luke W Fairbanks, and Rebecca L Gruby. 2015. "Blue Economy and Competing Discourses in International Oceans Governance." *The Journal of Environment & Development* 24 (2): 135–60. <https://doi.org/10.1177/1070496515580797>.
- [16] Yore, L., Bisanz, G. L., & Hand, B. M. 2003. Examining the literacy component of science literacy: 25 years of language arts and science research. *International journal of science education*, 25(6), p. 689-725.
- [17] Apperley, T. (n.d.). *Citizenship and Consumption: Convergence Culture*,

Transmedia Narratives and the Digital Divide.

- [18] Quiroga, Sergio Ricardo, 2021. Science, Media and Public. International CEO (Communication, Economics, Organization) Social Sciences Congress - 19-22 August 2021 CEOSSC 2021 - Georgia. University of Georgia, Georgia.
- [19] Catlin-Groves, C. L. 2012. The Citizen Science Landscape: From Volunteers to Citizen Sensors and Beyond. *International Journal of Zoology*, 2012, 14. <https://doi.org/10.1155/2012/349630>
- [20] Lee, K. A., Lee, J. R., & Bell, P. 2020. A review of Citizen Science within the Earth Sciences: potential benefits and obstacles. *Proceedings of the Geologists' Association*, 131(6), p. 605–617. [doi.org/https://doi.org/10.1016/j.pgeola.2020.07.010](https://doi.org/10.1016/j.pgeola.2020.07.010)
- [21] Skarlatidou, A., Hamilton, A., Vitos, M., & Haklay, M. 2019. What do volunteers want from citizen science technologies? A systematic literature review and best practice guidelines. *Journal of Science Communication*, 18(1), A02.
- [22] Wehn, U., Gharesifard, Mohammad, Ceccaroni, Luigi, Joyce, Hannah, Ajates, R., Woods, S., Bilbao, Ane, Parkinson, S., Gold, M., & Wheatland, J. 2021. Impact assessment of citizen science: state of the art and guiding principles for a consolidated approach. *Sustainability Science*, 1, 3. <https://doi.org/10.1007/s11625-021-00959-2>
- [23] Conrad, C. C., Hilchey, K. G., Conrad, C. C., Hilchey, K. G., & Branch, W. 2011. A review of citizen science and community-based environmental monitoring: issues and opportunities. *Environ Monit Assess*, 176, p. 273–291.
- [24] Wang Wei, J., Y-H Lee, B. P., & Bing Wen, L. 2016. Citizen Science and the Urban Ecology of Birds and Butterflies-A Systematic Review. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0156425>
- [25] Preece, J. 2016. Citizen Science: New Research Challenges for Human-Computer Interaction. *International Journal of Human Computer Interaction*, 32(8), p. 585–612. <https://doi.org/10.1080/10447318.2016.1194153>
- [26] European Commission. 2020. Best Practices in Citizen Science for Environmental Monitoring (No. 149).
- [27] Moore, J. A. 1993. *Science as a way of knowing: The foundation of modern biology*. Cambridge: Harvard University.
- [28] Jafari, J. 2005. El turismo como disciplina científica. *Política y Sociedad*, 42(1), p. 39–56. <https://doi.org/10.5209/POSO.24139>
- [29] Hesley, D., Burdeno, D., Drury, C., Schopmeyer, S., & Lirman, D. 2017. Citizen science benefits coral reef restoration activities. *Journal for Nature Conservation*, 40. <https://doi.org/10.1016/j.jnc.2017.09.001>
- [30] Walford, T. (1818). *The scientific tourist*. London: J. Booth. Wallace.
- [31] West, P. 2008. Tourism as science and science as tourism: Environment, society, self, and others in Papua New Guinea. *Current Anthropology*, 49(4), p. 597–626. <https://doi.org/10.1086/586737>
- [32] CIEP 2012. Proyecto Los Archipiélagos Patagónicos, Destino internacional para el turismo científico (ATN/ME 13635). Banco Interamericano de Desarrollo y Fondo Multilateral de Inversiones.
- [33] COLCIENCIAS 2017. Proyecto oferta COLCIENCIAS "Colombia bio-turismo científico de naturaleza". https://minciencias.gov.co/sites/default/files/upload/reglamentacion/07-proyecto-oferta-colciencias-turismo-cientifico_0.pdf

- [34] Reyes, R. B., Bourlon, F., Antonio, M., Escobedo, M. 2019. El Turismo Científico Y Su Influencia En La Comunidad Local: El Estudio De Caso De La Red De Turismo Científico En Aysén, Chile, <https://www.eumed.net/rev/turydes/26/aysen-chile.html>
- [35] Walsh, M., Lynch, P., & Harrington, D. 2011. A capability-based framework for tourism innovativeness. *Irish Journal of Management*, 31(1), p. 21-41.
- [36] Dahl, Arthur Lyon. 2012. "Achievements and Gaps in Indicators for Sustainability." *Ecological Indicators* 17: 14–19. <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.ecolind.2011.04.032>.
- [37] Leatherman, Stephen P, and Nancy Beller-Simms. 1997. "SEA-LEVEL RISE AND SMALL ISLAND STATES: AN OVERVIEW." *Journal of Coastal Research*, September, 1–16. <http://www.jstor.org/stable/25736084>.
- [38] Morgan, RK. 1998. *Environmental Impact Assessment: A Methodological Approach*. Norwell: Kluwer Academic Publishers.
- [39] Ergin, A., Karakaya, T., Micallef, A., Radic, M., & Williams, A. T. (2006). Coastal Scenic Evaluation: A Study of Some Dalmatian (Croatia) Areas. In *Source: Journal of Coastal Research: Vol. II (Issue 39)*.
- [40] Botero, C., et al., 2015. Design of an index for monitoring the environmental quality of tourist beaches from a holistic approach. *Ocean & Coastal Management*, 108, p. 65-73.
- [41] Bombana & Ariza, 2019. A double-loop process for beach quality index construction: Approaching the complexity of the Catalan coast. *Journal of Environ. Management*, 240, p. 177-189.
- [42] Halpern, B. et al. 2021. Methodology. Disponible em: <<http://www.oceanhealthindex.org/methodology>>
- [43] Peter, M., Diekötter, T., & Kremer, K. 2019. Participant Outcomes of Biodiversity Citizen Science Projects: A Systematic Literature Review. *Sustainability* 2019, Vol. 11, p. 2780, 11(10). <https://doi.org/10.3390/SU11102780>
- [44] Hjalager, A. M. 2015. 100 Innovations That Transformed Tourism. *Journal of Travel Research*, 54(1), p. 3–21.
- [45] Fang, Z. 2005. Scientific literacy: A systemic functional linguistics perspective. *Science education*, 89(2), p. 335-347
- [46] PISA 2018. Scientific literacy. OECD Programme for International Student Assessment (PISA). Technical University of Munich
- [47] Restroom Association (Singapore). (2013). *A Guide To Better Public Toilet Design and Maintenance Design and Maintenance*. <https://www.Toilet.Org.Sg/>, 1–70. <https://www.toilet.org.sg/articles/GuideBetterPublicToilet.pdf>
- [48] Ocean Literacy. (n.d.). *Ocean Literacy Framework*. <http://oceanliteracy.wp2.coexploration.org/ocean-literacy-framework/>
- [49] Lozano-Oyola, M., Blancas, F. J., González, M., & Caballero, R. 2012. Sustainable tourism indicators as planning tools in cultural destinations. *Ecological Indicators*, 18, p. 659–675. <https://doi.org/10.1016/j.ecolind.2012.01.014>
- [50] Dupeyras, A. & MacCallum, N. 2013. "Indicators for Measuring Competitiveness in Tourism: A Guidance Document", OECD Tourism Papers, 2013/02, OECD Publishing. <http://dx.doi.org/10.1787/5k47t9q2t923-en>
- [51] Ling, W., & Long, L. 2016. "Research on Evaluation Index System of Tourism".

- [52] Castilla, J.C. 1993. Humans: Capstone strong actors in the past and present coastal ecology play. p. 158-162 En McDonnell, M.I. & Pickett, S.T.A [eds.], *Humans as Components of Ecosystems*. New York: Springer-Verlag.
- [53] Velázquez, J. & Vargas, E. 2015. Gestión de la innovación: Como alternativa sustentable para las empresas de servicios. *Ide*s CONCYTEG*, 10(125), p. 21-32.
- [54] Li, Y., Chen, S. & Li, Y. 2018. "The evaluation and development of the geoheritage landscapes in Dalian Jinshitan National Marine Park". *International Journal of Geoheritage and Parks*. 6(1): 63-74 DOI: 10.17149/ijg.j.issn.2210.3382.2018.01.005
- [55] Mestanza-Ramón, C., Anfuso, G., Chica-Ruiz, J. A., Mooser, A., Botero, C. M., & Pranzini, E. 2020. Coastal Scenic Evaluation of Continental Ecuador and Galapagos Islands: Human Impacts and Management Issues. *Journal of Marine Science and Engineering*, 8(6). <https://doi.org/10.3390/jmse8060468>
- [56] Botero, C.M, Cabrera, J.A & Zielinski, S. 2018. Tourist Beaches. C. Finkl, C. Makowski (Eds.), *Encyclopedia of Coastal Science, Encyclopedia of Earth Sciences Series*, Springer, Cham. 10.1007/978-3-319-48,657-4_401-1
- [57] Peña-Alonso, C., Ariza, E., Hernández-Calvento, L., & Pérez-Chacón, E. 2018. Exploring multi-dimensional recreational quality of beach socio-ecological systems in the Canary Islands (Spain). *Tourism Management*, 64, p. 303–313.
- [58] Defeo, O., McLachlan, A., Schoeman, D. S., Schlacher, T. A., Dugan, J., Jones, A., Lastra, M., & Scapini, F. 2009. Threats to sandy beach ecosystems: A review. *Estuarine, Coastal and Shelf Science*, 81(1), p. 1–12.
- [59] Andereck, K. L., & Nyaupane, G. 2011. Development of a Tourism and Quality-of-Life Instrument. In M. Budruk & R. Phillips (Eds.), *Quality-of-Life Community Indicators for Parks, Recreation and Tourism Management* p. 95–113. Springer Netherlands. https://doi.org/10.1007/978-90-481-9861-0_6
- [60] Gestión. 2021. El turismo de vacunas se abre paso de Latinoamérica a EE.UU. | MUNDO | GESTIÓN. Gestión.
- [61] Schaffer, V., & Tham, A. (2020). Engaging tourists as citizen scientists in marine tourism. *Tourism Review*, 75(2), 333–346. <https://doi.org/10.1108/TR-10-2018-0151>
- [62] Olteanu, A. 2018. Ecosemiotics as a theory of learning. In *Semiotic Theory of Learning*. p. 103–116. Routledge.
- [63] Wang, Q. & Laramee, R.S. 2021. *The State-of-the-Art in Interactive Visualization of Electronic Health Records*, Technical Report, School of Computing, University of Nottingham, UK



Peircean interpretants and Visual Communication

RAQUEL PONTE

Peirce proposed a triadic sign that has a representative character (relationship of the sign to its object) and an interpretive one (relationship of the sign to its interpretant - the effect on a mind). Based on the phenomenological categories of Firstness, Secondness and Thirdness, he distinguished three types of interpretants: immediate, dynamic and final. The immediate are the possibilities of interpretation that a sign carries. The dynamic is created when a singular mind interprets the sign in the here and now. Furthermore, the final is an esse in futuro: the interpretive result to which every interpreter is destined to arrive. In addition to this distinction, Peirce also proposed another classification for interpretants: emotional, energetic and logical. This chapter aims to analyze these types of interpretants in visual communication to understand how a design product can be effective in its communication, how it can be more or less polysemic, and what kind of effects it can generate on the interpreter.

INTRODUCTION

Charles Sanders Peirce was an important American philosopher from the end of the 19th century, beginning of the 20th century, who worked in different fields such as Phenomenology, Metaphysics, Pragmatism, having become known worldwide for his studies in Semiotics. The Peircean sign – “[...] something which stands to somebody for something in some respect or capacity” [1] – has a triadic relation that differentiates it from the dyadic Saussurean sign. It is not composed only of two elements that characterize its presentative capacity (how the sign is perceived) and representational capacity (how it is capable of representing something), but three: in addition to the representamen (the sign as it presents itself) and the object (what it represents), there is also the interpretant, the effect that the sign can generate in an interpretive mind, because a sign “[...] addresses somebody, that is, creates in the mind [...] an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. [2]”. Therefore, in semiosis, a sign has the potential to represent something, but it depends on an interpreting mind for the process to occur: the key to interpretation is not only in the relationship between sign and object, but it is exactly the interpretant what makes this relationship possible.

Thus, we can see that the interpretant has a fundamental role in the communication and the creation processes, which are semiotic processes by nature. Even if a writer elaborates a metaphor for a certain reality, even if a painter creates a painting depicting something, even if a designer designs a logo to publicize a company, the interpretation depends on who comes into contact with the sign (metaphor, painting or logo) and for this reason we verified how the interpretations of the same sign can vary between different people with different experiences. Interpretation is not a direct relationship between representamen and object, but is the result of how this relationship is established in the interpretant. And this interpretation can occur both in more arbitrary signs, such as language, and in less conventional signs, so used in areas that deal with non-verbal languages such as arts or visual communication.

As we will see later, this level of arbitrariness between sign and object ends up influencing interpretants and that is why visual communication, within the design field, is so promising for analyzing interpretants, as it deals with both the verbal and the non-verbal, coordinating these two dimensions in order to convey the

message more efficiently. When designing a book, a website, a typography or an app, designers choose, among verbal and visual signs (colors, shapes, textures, dimensions), those they deem are the best suited to establish an adequate representation in relation to the object – which are generally concepts and ideas that are behind a creation – and that allow the generation of the desired interpretants in a certain target audience.

In Peirce's writings on semiotics, which were not as systematized as his studies in other fields, we find two different classifications for the interpretant (although both are based on Peircean phenomenological categories): the first classifies it as immediate, dynamic and final, while the second, in emotional, energetic and logical. Several scholars have focused on this subject to understand how these two classifications are related. Regardless of the fact that there is still no consensus on this issue, we can see the potential of these concepts for the field of visual communication. Therefore, this chapter aims to explore the implications of these types of interpretants in the field of visual communication, to understand the capacity or inability to predict the effectiveness of a design product, to the possibility of polysemy in this field, as well as to reflect on the different effects the design can produce on an interpreter.

For this, we will initially present Peircean phenomenology and its phenomenological categories of firstness, secondness and thirdness and some concepts of Peircean semiotics that allow us to understand the classifications of signs made by Peirce. Afterwards, we will analyze the first classification proposed by the philosopher that identifies the immediate, dynamic and final interpretants to understand how this can help the creative processes in visual communication and the polysemic capacity that some projects moreover, And finally, we will present the classification of interpretants in emotional, energetic and logical, which allows us to differentiate the objectives of a design product and its effects on the target audience.

1. PEIRCEAN PHENOMENOLOGY AND SEMIOTICS

Many works on Peircean semiotics begin the presentation of their concepts in the field of phenomenology, because in fact it is

the basis for all the philosopher's thoughts. In order to understand the classifications of signs and trichotomies of interpretants, it is essential to understand the three categories that Peirce identified in the phenomena that appear to the mind in experience, whether internal or external to us. Phenomenology, therefore, which identifies appearances [3] and seeks to understand which characteristics are never absent from phenomena.

The American philosopher aspired to find the most fundamental and universal categories that could be applied to all phenomena. Even though at first it seemed strange to him that all phenomena were reduced to just three categories, years of study in both the exact and the human sciences [4] led him to conclude that the phenomena were reduced to the categories of firstness, secondness and thirdness. These categories, as we can see from the name given to them, are based on logical mathematical relationships, since, for Peirce, mathematics is the science that serves as the basis for the others, including phenomenology and semiotics which are in the philosophy branch.

Firstness excludes the experience of otherness, as the first is “[...] what is without reference to anything else” [5]. Therefore, to our minds that look for what is regular in the universe, it is perhaps the most difficult category to be perceived, because, paradoxically, it is the most obvious [6]. Firstness is the category of singularity, that which is unique in itself without relation to nothing. When we look at the generalities of the world, we tend to identify what is common to them and not what differentiates each individual within the group. For example, when we define a “Siamese” generality within the “cat” generality, we identify what, among cats (which have common characteristics), make them nameable as Siamese. But each Siamese cat is unique in itself and that's the category of firstness appearing to us. Firstness is spontaneous, creative and comprises the concepts of variety, multiplicity, freedom, presentity and feeling.

Unlike firstness, secondness is the category of the relationship between two elements. It becomes evident at every event that occurs against our expectations, because the world, according to the philosopher's realism, does not bend to our will. We are always running into hard facts, as we are always faced with a world beyond our control [7]. Therefore, we can understand secondness as an element of struggle and of shock, in the relationship of two elements – a dyad – that collide against each other. This duality can also be understood, as a contraposition of a first with a second, as an

unmediated reaction in the here and now.

Mediation, on the other hand, belongs to thirdness. It is in the relationship between a first and a second that a third is generated. Mediation consists of a synthesis and that is why we understand how generalities – concepts – are characteristic of these categories. Taking the previous example of Siamese cats, we can observe that each cat in its individuality is firstness, but the characteristics common to them are characteristic of thirdness. As Ibri writes “[...] the generality of Thirdness is representation of individuals and will mediate future action [...]” [8]. Thought, we can see, is a phenomenon of thirdness, as it relates two elements, with the aim of making a synthesis of them in order to apprehend them. Our minds show a tendency to generalize hard facts as a way to learn about them and predict the future. For this reason, thirdness is also associated with learning and cognition.

It is important to note that, although the phenomenological categories are different from each other, they are inseparably intertwined, and cannot be isolated from each other. There may be phenomena in which one of the categories becomes more evident than the others. But Peirce understood firstness, secondness and thirdness as continuities and not as oppositions. The categories are hierarchical, therefore. Secondness only exists because there is a first and thirdness only occurs from the relationship between a second with a first that generates a third. Understanding this continuity, we can see that what we feel (firstness) occurs in a context to which we react (secondness) and that can evolve into a thought (thirdness), which seeks to mediate such facts [9]. Similarly, we can note that a mediation involves a reaction, which encompasses a feeling. This question will be fundamental for us to further understand the implications of interpretants in visual communication.

Observing how Peirce understood the phenomenological categories, we comprehend the real dimension of Peircean semiotics and the triadic idea of the sign. The sign is pure thirdness insofar as it is a mediator: a first (representamen) that represents a second (object) and that generates a third (interpretant). Taking a logo as an example: a potential customer comes into contact with a brand (a sign), which represents the values of a company (its object) and which generates an effect on it (interpretant) - the customer can feel confident and buy the product or identify that it is not the public target and give up the purchase. The logo, therefore, mediates the

relationship between the customer and the company.

From the point of view of the designer who created the logo, the company values that need to be communicated are the starting point for generating a brand design that represents them. The designer will, from different methodologies, choose visual elements (signs that are combined in a more complex sign, which is the logo) that convey the desired ideas and concepts (the object). Moreover, in this choice, the designer can choose elements that establish a relationship with the company's values in the category of firstness, secondness or thirdness, or even a combination of signs (colors, shapes, textures, lines) with different characteristics that may contribute to jointly communicating the same object.

The possibilities of relationship between sign and object defined by Peirce are very well known: icon, index and symbol. The most widespread definition of icon states that the sign has a relationship of similarity with its object. But this simplifies the understanding of the icon. We must understand the icon for its aspect of firstness, of a monad. This type of sign is based more on its qualities than on its object, so its interpretation does not depend on a rule [10]. An abstract element, for example, has an iconic character due to its low referentiality and high power of suggestion. Thus, the icon is the sign that has its greatest force in it.

The index, on the other hand, necessarily needs the object to exist: As Peirce states, "An index is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being affected by that Object" [11]. The index's emphasis is on secondness, therefore, on the relationship between the sign and its object. In design, we can consider an index the ergonomic shape of objects that induces in the user a certain type of grip, as it fits in his hand. The index, with which we came into contact, refers to individual objects directly, without the mediation of rules.

The symbol is the genuine conventional sign, which depends on a habit for its interpretation, and therefore is pure thirdness. For example, a word is a symbol, as the interpreter needs to know the code (language) to understand the message. A logo, an example already mentioned, is also a symbol, as it is through habit and learning that the consumer will relate that brand to a particular company. The Nike symbol, known worldwide, for example, does not represent the brand because of its similarity (icon) to the product it sells, nor because there is a natural relationship between sign and object (index), but because we are used to identifying the symbol as

being representative of that company. As Short writes, “A symbol, then, is a sign of that object that is assigned to it by a rule of interpretation” [12]. So, the interpretation of a symbol strongly depends on a habit, on a convention.

Note that Peircean semiotics opens the possibility that the sign is not just conventional, a symbol, as it identifies that icons and indexes have representation power, even though they are considered degenerate signs. Thus, fields that work not only with verbal but also with non-verbal language, such as visual communication, can use their concepts to better understand their communication skills. Furthermore, Peirce shows that the symbol carries, within itself, the index, which, in turn, encompasses the iconic aspect (since thirdness presupposes secondness, which in turn presupposes firstness). These three types of sign help us to interpret the world, since the icon allows the qualification; the index, the individualization; and the symbol, the generalization [13].

But to what extent does the icon, index and symbol trichotomy help us to understand the interpretive aspects of the sign? Although the key to interpretation is in the interpretant, as we will see forward, the relationship between sign and object being less conventional (icon) or more (symbol) points to the interpretative amplitude that a sign can generate. The created interpretant is a product of the relationship between sign and object and, therefore, arbitrariness or not in the representation process directly influences the interpretation. Less conventional signs, such as design creations that touch the artistic field, are more polysemic, as they do not have an interpretation established by habit, unlike an emergency sign that needs to be codified in a unique and efficient way.

Furthermore, in visual communication and in the entire field of design, the choice in projects for more iconic, more indicial or more symbolic signs will depend on the audience the product is aimed at and on the characteristic of the communication. As symbols are more defined in terms of interpretation, as they depend on knowledge of the code for their decoding, it is necessary to know the audience to ensure that they will correctly decipher the code. A project aimed at an audience that does not have the linguistic code, for example, needs iconic and indicial elements to correctly communicate the message (a children's drawing on a package that is easily identified as a child product by people who are not literate). But when designers develop projects, they usually make use of a combination of icons, indexes and symbols to reinforce

communication at different levels, to generate, if successful, the effects they want on the interpreting mind. Therefore, let us now analyze the interpretant trichotomies identified by Peirce to understand their implications for visual communication.

2. IMMEDIATE, DYNAMIC AND FINAL INTERPRETANTS

As discussed above, the interpretant is the correlate that guarantees the interpretive condition of the sign and can be understood as the "translation" of the sign [14], as this must, in semiosis, be translated into a more complex sign, which is its interpretant. Peirce distinguished three types of interpretants: the immediate, the dynamic and the final one.

The immediate interpretant are the possibilities of interpretation that a sign carries. It is situated at the level of firstness, since it still figures as an unrealized potentiality, being what a sign is capable of producing in an interpreting mind. Thus, it consists of an abstraction, a possibility of interpretation that can be realized in the future. As stated by Peirce, the "[...] Immediate Interpretant is implied in the fact that each Sign must have its peculiar Interpretability before it gets any Interpreter" [15] and, therefore, constitutes the meaning of the sign.

The realization of the immediate interpretant is the dynamic interpretant, experienced in each act of interpretation and, for this reason, singular, at the level of secondness. It consists of the real effect given in the here and now, in a single event. Thus, a sign can generate different dynamic interpretants for different interpreters, from the same immediate interpretant. Therefore, it is very common for designers to exchange ideas about the visual composition of a project in order to verify if his/her dynamic interpretant (his/her individual interpretation) is shared by their colleagues. This is because the interpretation depends on "physiological (acuity of perception), cultural (environment, individual experience) and emotional (attention, motivation) filters" [16] that are different between individuals. But even for a single individual, it is also possible to have different dynamic interpreters of the same sign throughout one's life, as we are always in a process of learning and increasing repertoire, which can be understood as "[...] a kind of vocabulary, a stock of signs known and used by an individual" [17].

That's why the second reading of a book, for example, is never the same as the first.

We can see that, with the definition of the dynamic interpretant, Peirce inserts the context in the interpretative phenomenon and in semiosis. The tests with upcoming products and opinion polls before presenting a new design product to the market take into account the fact that there may be variations in the interpretation of signs. However, if each mind interprets a sign differently from one another, how would there be consensus on the phenomena? And, when it comes to design, how would it be possible for a designer to ensure the effective communication of a product, if there was no guarantee that consumers would understand the message, concepts and ideas he planned in the creation process?

The third interpretant, the final, is the key to understanding how agreement of interpretation is possible. Based on Thirdness, it is an ideal theoretical abstraction, as it is not how the mind acts, but how every mind would act in the future, being the Interpretative result that each Interpreter is destined to achieve. Therefore, even though there are different dynamic interpretants for the same immediate interpretant, there is a propensity to interpret a sign, that is, an ideal limit, towards which the dynamic interpretants tend [18]. Without this kind of interpretant, it would not be possible to establish a consensual opinion about the phenomena.

It can be noted that the distinction between immediate, dynamic and final interpretant is based, as it should be, on the phenomenological categories of firstness, secondness and thirdness. The immediate one consists in potentiality (may-be); the dynamic, in singularity of the real occurrence in the here and now; and the final, in futurity (would-be). There is a relationship between the three interpretants, which evolve over time: potentiality starts to act as singularities and these start to present regularities and generalities.

Visual communication, as a semiotic phenomenon, can be understood based on such ideas. The guiding concepts of a project (the object of the sign), as they materialize as existing visual communication products (representamen), acquire autonomy in the world and have the potential to generate different effects on users, understood as immediate interpretants. The moment a user comes in contact with a design product, a specific dynamic interpretant is generated in that mind. What was potentiality (immediate interpretant) becomes determined in a singularity (secondness). The

dynamic interpretant will depend on the interpreter's cultural filters (previous experience, social codes, repertoire, among others), on the interpreter's physiological filters (visual acuity, for example), and on the interpreter's emotional ones (interest in the theme of the visual communication product). In this way, each interpreter can receive a different effect at the time of interpretation, as each dynamic interpretant is unique. Therefore, even if each visual communication product is intended for a specific function or has an objective message to be conveyed, it can generate interpretants that are different from what was initially planned. This is because the user's subjectivity actively participates in the interpretation of these signs. So the interpretation process does not depend only on the designer's intention to create a representation of the sign (visual communication product) in relation to an object (concepts and ideas that guide the project).

Evidently, the designer's objective is not to generate such disparate dynamic interpretants, as a piece of visual communication wants to be interpreted according to the project's proposal. But for that, it is necessary the performance of thirdness, which has the ability to generalize. In the entire field of design, there is a fundamental element that must be considered in the project: the target audience. There are, within the variety of individuals in the world, categories of people which have certain regular characteristics: young people from 15 to 25 years old from a certain country interested in a specific musical style; middle-aged investors with purchasing power and similar interests, among many other groups that share common characteristics. This similarity between individuals in a target audience subsumes thirdness because it allows for the possibility of predicting the suitability or not of a product to be designed. Therefore, the success or failure of a design piece communication is precisely due to the third party character of the target audience in interpreting a message in a uniform way, and that is why it is necessary to know them well when designing something.

We can see that the interpretant, considered by the designer when planning the project, is the final one. The designer cannot rely on immediate interpretants that are potential, nor on dynamics, which are unique. But the final interpretant, on the other hand, is an interpretive tendency which can be deduced by observing the generality of the target audience. People who share common repertoires and interests show an inclination to interpret the same design object in a similar way, that is, the dynamic interpreters of

the subjects that form this group are similar. Thirdness, therefore, is the Peircean phenomenological category responsible for prediction. And for communication to be more effective and objective, it is necessary to know the user's repertoire in order to understand how to communicate with him.

The designer and the target audience must share the same commens, which "[...] consists of all that is, and must be, well understood between utterer and interpreter, at the outset, in order that the sign in question should fulfill its function" [19]. That's why the initial research phase is so important, as it is at this point that the designer will know the target audience's repertoire in order to use this knowledge that becomes common to create a piece that communicates efficiently.

We cannot forget, however, that the existence of the final interpretant also depends on the relationship between the sign and its object, mentioned before, which limits the possibilities of interpretation. As the object determines the sign, the latter is necessarily anchored in the first, guaranteeing an interpretative limit. Therefore, even though the key to interpretation is in the interpretant, interpretation is also based on the sign's capacity to represent. When a designer, for example, creates a brand, he creates a new existence for the world and this sign gains autonomy in relation to its creator, being able to generate different dynamic interpretants according to different interpreters. However, this autonomy is not total, since the sign brings the relationship with the object – the ideas, concepts and thoughts that determined it. Thus, the dynamic interpretants of any sign must have a certain interpretative tendency, a regularity, which constitutes the final interpretant.

The possibility of polysemy in visual communication results, therefore, from these two factors: 1) the characteristic of the relationship between sign and object - the more iconic, the lower the referentiality and the more polysemic the design piece is; while the more symbolic, the smaller the amplitude communication interpretive and more objective becomes -, and 2) the existence, in Peircean semiotics, of the third correlate – the interpretant – that contextualizes the sign in the here and now of the interpreter's interpretation.

3. EMOTIONAL, ENERGETIC AND LOGICAL INTERPRETANTS

A second trichotomy of interpretants can be found in Peirce's writings from 1907: the classification into emotional, energetic and logical. These interpretants, based on the phenomenological categories of firstness, secondness and thirdness, generate, respectively, effects in a mind in the scope of feeling, effort (physical or mental action) and change of habits [20]. However, as the philosopher did not explicitly relate this new division to the previous one (immediate, dynamic and final interpretants), dated 1904, there is great controversy regarding this second classification.

A line of Peirce's interpreters, based on the American researcher David Savan (1916-1992), considers that this classification of interpretants into emotional, energetic and logical corresponds to a division of the dynamic interpretant, which is an effective interpretant, as it has already found a mind. Therefore, in the here and now of interpretation, interpreters can be affected at the level of feeling, effort, and changing habits in their unique dynamic interpretant. Short, on the other hand, taking a different path, understands that each of the interpretants (immediate, dynamic and final) can be subdivided into emotional, energetic and logical [21]. There would be an emotional, an energetic and a logical potentiality in the immediate interpretant; an emotional, an energetic and a logical realization in the dynamic one, as well as an emotional, an energetic and a logical tendency in the final interpretant. Thus, we understand that the two trichotomies do not compete with each other, but are complementary, as they present different proposals.

The emotional interpretant consists of the “[...] qualitative aspect of the effect produced by the sign” [22]. Peirce constantly uses, in his writings, the example of the feeling aroused by a song to explain what this interpretant is. For the philosopher, feeling is a state of mind in which something is present, without compulsion or reaction. In the field of visual communication, Donald Norman [23] has already highlighted the importance of the emotional in design as a competitive differential. He states that there are three levels of emotional design: 1) the visceral – when the subconscious acts on the consumer, being the most immediate emotion; 2) the behavioral – which privileges emotion in use; and 3) the reflexive, which rationalizes and understands the relationship between the feeling and the use of a design product. These three levels, by the way, have a

very close relationship to the classification we are exposing here, as we will see below with the presentation of the energetic and logical interpretant.

However, for Peirce, the emotional interpretant does not go through rationalizations or actions. It is a feeling of presentity that is established in the relationship with the sign of visual communication. A poster that moves us for its content and for how this content was visually conceived is a sign that generates an emotional interpretant.

The energetic interpretant, on the other hand, corresponds to the effort – the second possible state of mind for Peirce – of the interpreter, generated by the sign. Therefore, we can understand the energetic interpretant as a reaction (secondness) of the interpreter to the sign, either through a mental reaction or through a real action. According to Ann Tyler “The goal of visual communication is to persuade an audience to adopt a new belief”[24].

Tyler presents some examples of visual communication products that seek to persuade the target audience to act: a poster of the New York Aquarium, which induces people to visit an exhibition, a poster by the airline PanAm, which intends to make consumers want to travel to Bali or Japan, and an annual report by Caremark, which aims to convince a possible investor to take an interest in the company. In the first two cases, design products seek to convince the interpreter to act, by promising that he will experience pleasurable moments: in the first, swimming with dolphins; in the second, live an exotic aesthetic experience. In the case of the annual report, the call to action is given by logical arguments: the data presented give credibility to the company. But it is important to highlight that even in this type of project, which has a rational appeal, there is also an emotional aspect (feeling), because the positive financial return is a pleasurable experience for those who invest.

Finally, the logical interpretant seeks to fix beliefs and change habits, activating the third state of mind: thought, which is a sense of learning. To better understand this third interpretant, it is necessary to open a parenthesis and explain the meaning of fixation of beliefs in Peircean philosophy.

In the text “The fixation of belief”, from 1877, Peirce states that “Our beliefs guide our desires and shape our action” [25], while doubt is a state of discomfort from which we struggle to get out of shape. Therefore, for this philosopher, when we believe in some

situation, we are predisposed to act in a given way, anticipating future events. This possibility of prediction through belief is related to thirdness. Peirce states [26] that the future has an effect on the present, and that is exactly what we perceive when an action is shaped by the future prediction of a belief. Likewise, any designer, when collecting data in the preliminary research of a project, observing the experience, synthesizes this information about the target audience, creating beliefs about how to develop the design product in order to better communicate with these users.

Belief, therefore, is a pleasurable state, because it prepares us for action, and so we tend to cling so tightly to our certainties. Doubt, on the other hand makes us uneasy, with a desire to return to the state of belief, because we don't know how to act in a situation. But not only belief has a positive effect on us. Doubt encourages us to seek a new belief through investigation. The beginning of the design process is based on doubt, as much preliminary research is needed in order to generate some beliefs in the designer about how to guide the project.

We found that doubt promotes a return to belief through the creation of a habit – an essential concept in Peircean pragmatism. Habits represent conditions of cognition and action] [27] and, in the words of Peirce [28], “The main element of habit is the tendency to repeat any action which has been performed before”, provided the experience has been satisfactory. A habit can also be acquired to avoid an unpleasant or dangerous experience by encouraging a safe haven action. Peirce uses the example of a child who, by putting his hand in the fire, creates a habit that will make him avoid the flames next time. Therefore, the formation of the habit is fundamental not only for human beings, but also for all other species, as the action becomes more sudden and acts linked to the survival of the species, for example, faster.

This idea that a thought (belief) is externalized in an action (conduct) is fundamental not only in pragmatism (Peirce's philosophical tradition), but also in its semiotics. This is because an action also generates a thought in an infinite chain. In this sense, the Peircean sign, endowed with three elements, already contains the concept of this process. The object determines a sign that generates an interpretant. Each of the elements is also a sign (both object and interpretant). Therefore, the interpretant will become a sign that will generate another interpretant ad infinitum.

When creating a visual communication product, the designer

will anchor the sign in the project concepts (its object), select the elements to compose the product (representation) that will generate an effect that can be an emotion, an action or a belief. Belief is the ultimate desired state because it influences the interpreter's conduct. When a campaign is launched to make the population aware of the need for vaccination, the banners, promotional pieces, leaflets, etc. should transform the interpreter's doubts into the belief that the vaccine is the best decision for their health in a way that they are predisposed to the act in favor of vaccination. This belief, a thought, a sign, will prepare a future course.

It is important to emphasize that, following the logic of the phenomenological categories in which thirdness presupposes secondness which in turn encompasses firstness, we can see that each level of interpretant needs the previous one in order to exist. "The energetic interpretant, being an action, supposes a feeling tone that sustains it [...]" [29]. Likewise, the logical interpretant presupposes the energetic and the emotional one. In this campaign, for example, the first step is to generate a feeling in the interpreter (commotion), which leads to a reaction (vaccination) which culminates in the fixation of a belief that promotes this action (belief that vaccines promote health). For Peirce emotion (firstness) and reason (thirdness) are not opposites: feeling is included in rationality.

CONCLUSION

We could see, when presenting Peircean semiotics, the great importance of the interpreter's role in the interpretive process. Thus, it is essential to understand Peircean trichotomies related to the interpretant in order to consider the interpreters in the creation process in terms of thirdness: a group that shares common characteristics and (why not speak now?) common beliefs. In this way, a semiotic analysis of a design product cannot stick only to the formal characteristics and their relationship with the concepts it represents, but must consider the interpreter and also the context in which the interpretation takes place. As Buchanan writes "[...] the poetics of products – the study of the products as they are – is different from the rhetoric of products – the study of how products come to be as vehicles of argument and persuasion about the desirable qualities of private and public life" [30].

Designers, therefore, during the project, must have clearly in

mind the purpose of the design product they are creating in order to choose the perceptual stimuli that will make up the new existence. They must be guided by the final interpretant – thirdness that makes prediction possible – in the most analytical stages of the creation process, so that each singular interpretation generates a dynamic interpretant that approaches this end. Designers deduce it from their knowledge of the general interpretation and repertoire of the target audience (commens), as well as from research on competitors. They are also based on the concepts synthesized from the briefing. And they intentionally define which or which types of interpretant – between emotional, energetic and logical – are the most relevant for the strategy of the product they are formulating. Is the product expected to arouse only a feeling, an action or also a belief?

But any fixation of belief involves learning, because what leads to the state of belief is a genuine doubt that moves the individual to seek new knowledge in order to understand the problem he is facing. Creating a new belief takes work and effort and that is why it is a great challenge for any designer. Changing thoughts which changes behavior is a consequence of creating persuasive visual communication products. And for this to happen, it is essential that the designer articulates the elements of visual communication in a project (representation) so that they represent the concepts (object) in a more or less polysemic way, when defining the relations of iconicity, indiciality and symbolism . In this sense, we see how the classifications of Peircean interpretants included within a broader spectrum that is his philosophy, composed of phenomenology, semiotics and pragmatism, helps us to think about the processes of meaning in the field of visual communication.

REFERENCES

- [1] (CP, 2.228) Peirce, C S. The collected papers of Charles Sanders Peirce. Electronic edition. Virginia: Past Masters, 1994. Available from: <<http://library.nlx.com/>>. [Accessed: 2021-08-13].
- [2] (CP, 2.228) Peirce, C S. The collected papers of Charles Sanders Peirce. Electronic edition. Virginia: Past Masters, 1994. Available from: <<http://library.nlx.com/>>. [Accessed: 2021-08-13].
- [3] Short, T. Peirce´s theory of signs. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- [4] Santaella, L. Teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- [5] Peirce, C S. Semiótica. 4nd ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- [6] (CP, 1.159) Peirce, C S. The collected papers of Charles Sanders Peirce. Electronic edition. Virginia: Past Masters, 1994. Available from: <<http://library.nlx.com/>>. [Accessed: 2021-08-13].
- [7] (CP, 1.324) Peirce, C S. The collected papers of Charles Sanders Peirce. Electronic

- edition. Virginia: Past Masters, 1994. Available from: <<http://library.nlx.com/>>. [Accessed: 2021-08-13].
- [8] Ibrí, I A. *Kósmos noêtos*. São Paulo: Perspectiva, Hólón, 1992.
- [9] Hausman, C R. *Charles S. Peirce's evolutionary philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- [10] Short, T. *Peirce's theory of signs*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- [11] Houser, N, Kloesel, C. *The essential Peirce*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992. Vol.2.
- [12] Short, T. *Peirce's theory of signs*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- [13] Bundgaard, P, Stjernfelt, F. *Logic and cognition*. In: Cobley, P, editor. *The Routledge companion to semiotics*. Abingdon and Nova Iorque: Routledge, 2010. p.57-73.
- [14] Liszka, J. *A general introduction to the semeiotic of Charles Sanders Peirce*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- [15] Peirce apud Short, T. *Peirce's theory of signs*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- [16] Niemeyer, L. *Elementos de semiótica aplicados ao design*. 2nd ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.
- [17] Coelho Netto, J T. *Semiótica, informação e comunicação*. 7th ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- [18] Santaella, L. *Teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- [19] (EP 2:478) Houser, N, Kloesel, C. *The essential Peirce*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992. Vol.2.
- [20] Santaella, L. *Teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- [21] Short, T. *Peirce's theory of signs*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- [22] Santaella, L. *Teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- [23] Norman, D. *Design Emocional*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- [24] Tyler, A. *Shaping belief: the role of the audience in visual communication*. In: Buchanan, R, Margolin, V, editors. *The idea of design*. Cambridge e Londres: The MIT Press, 1995. p. 104-112.
- [25] Peirce, C S. *The fixation of belief*. *Popular Science Monthly* 12, p.1-15, nov. 1877.
- [26] Määttänen, P. *Habits as Vehicles of Cognition*. In: Bergman, M, Paavola, S, Pietarinen, A, Rydenfelt, H, editors. *Ideas in Action: Proceedings of the Applying Peirce Conference*. *Nordic Studies in Pragmatism 1*. Helsinki: Nordic Pragmatism Network, 2010. p. 201-210.
- [27] Otte, M. *The analytic/synthetic distinction and Peirce's conception of Mathematics*. In: Fabbrichesi, R, Marietti, S, editors. *Semiotics and philosophy in Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008. p.51-88.
- [28] (EP, 1.223) Houser, N, Kloesel, C. *The essential Peirce*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992. Vol.1.
- [29] Silveira, L. *Curso de semiótica geral*. São Paulo: Quartier Latin, 2007.
- [30] Buchanan, R. *Rhetoric, humanism and design*. In: Buchanan, R, Margolin, V, editors. *Discovering design. Explorations in design studies*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1995. p.23-66.

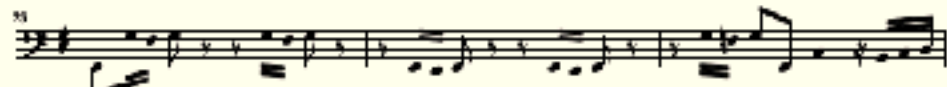
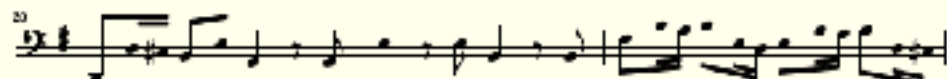
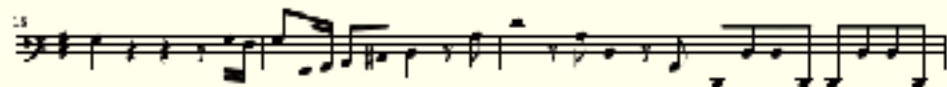
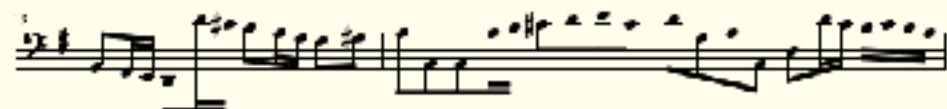
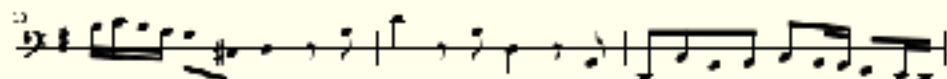
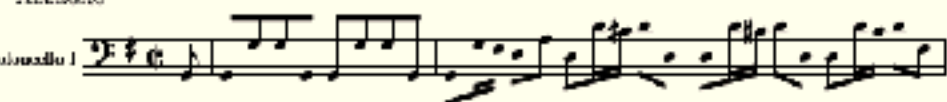
Brandenburg Concerto No. 3

1st and 2nd Movements

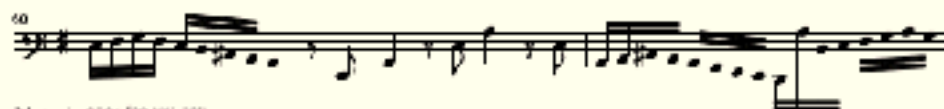
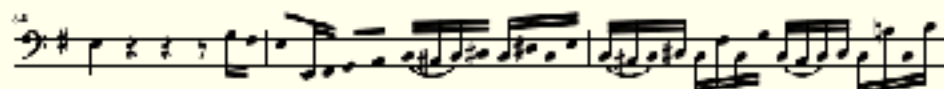
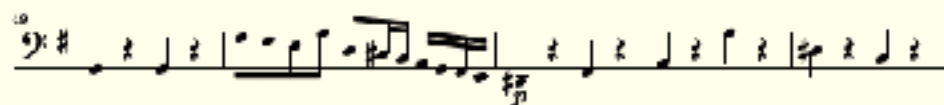
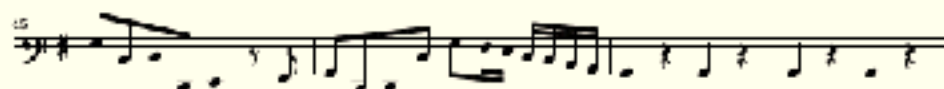
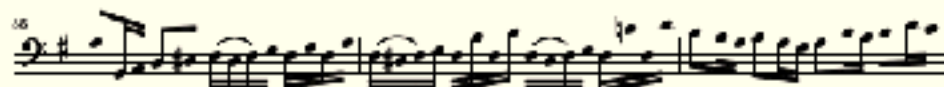
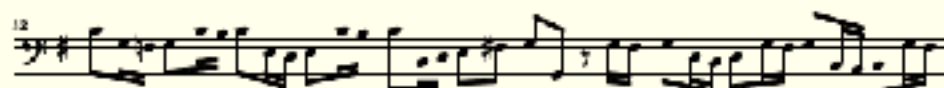
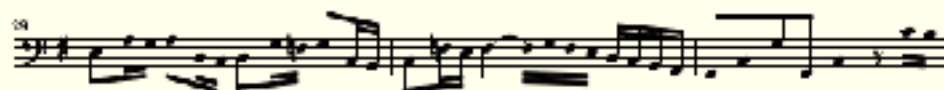
J. S. BACH
BWV 1043

ALLEGRO

Violoncello I



Public Domain



**Una
descripción
semiótica de las
inferencias
lógicas a partir
de la gramática
especulativa
tardía de Peirce**

JORGE ALEJANDRO FLOREZ RESTREPO

La semiótica de Peirce ofrece un conjunto de herramientas conceptuales que permiten definir y distinguir tipos de signos. Sin embargo, nunca definió completamente los tipos de inferencia a través de estas herramientas semióticas y, por lo tanto, nunca pudo mostrar el lugar de las inferencias lógicas en sus clasificaciones de signos. Este escrito tiene como objetivo lograr una descripción semiótica de las diez inferencias lógicas (una abducción, tres deducciones y seis inducciones) mediante las herramientas o conceptos semióticos que Peirce

logró con su última etapa de indagación semiótica, según la cual diez tricotomías pueden derivar sesenta y seis tipos de signos. Esta etapa es más prometedora que las otras etapas para definir e identificar tipos de argumentos desde una perspectiva semiótica, porque sitúa el signo-argumento en una ubicación anterior a otras tricotomías, permitiendo así la identificación de subdivisiones internas de argumentos. Aunque esta última etapa es muy compleja, incompleta y plagada de dificultades, es plausible suponer que una descripción semiótica de las inferencias lógicas puede ser posible con las herramientas que proporciona.

INTRODUCCIÓN

La gramática especulativa de Peirce, la primera rama de la semiótica, ofrece un conjunto de herramientas conceptuales que permiten definir y distinguir tipos de signos. Por ejemplo, un retrato de un hombre en particular puede definirse como un sinsigno remático icónico, y esta caracterización permite distinguirlo de otros sinsignos como el pronombre demostrativo “este” que puede definirse como un sinsigno remático indexical. Las inferencias lógicas también son signos —que se definen más precisamente como argumentos o delomas. Sin embargo, esta es una caracterización genérica de todos los tipos de inferencias, pero Peirce nunca logró identificar plenamente las categorías semióticas con las cuales se pudiera determinar la naturaleza propia de subdivisiones internas de tipos de inferencias como la deducción probable y la deducción necesaria, o la inducción cualitativa y la inducción cuantitativa.

En los múltiples intentos de clasificaciones de tipos de inferencias, Peirce logra identificar diez tipos diferentes de inferencias: una abducción, tres tipos de deducción y seis tipos de inducción. Pero esta clasificación de inferencias lógicas que debe acomodarse a la gramática especulativa, en realidad obedece a criterios metodeúticos, y no a criterios o categorías de la gramática especulativa. Considero que así como un sinsigno, siguiendo el ejemplo antes mencionado, puede clasificarse en diferentes tipos de sinsignos de acuerdo a la terminología de la gramática especulativa

como sinsignos icónicos o sinsignos indexicales, del mismo modo, los argumentos o delomas deberían poderse clasificar e identificar de acuerdo a terminología de la gramática especulativa.

Podemos identificar tres etapas en el desarrollo de la gramática especulativa en Peirce, sin embargo, ninguna alcanza a presentar plena y claramente los conceptos semióticos con los cuales identificar las inferencias. Peirce siempre tuvo claro que las inferencias lógicas eran tipos de signos y sus análisis sobre esas inferencias son profundos y bien desarrollados. Intentó llegar a dar una descripción semiótica de las inferencias, pero no lo logró plenamente. Es decir, no logró armonizar la gramática especulativa con la crítica y la metodeútica con respecto a las inferencias. Si las inferencias son signos deben ser identificables tanto las condiciones de posibilidad como signos (gramática especulativa) como su condición para representar su objeto (crítica lógica) y su capacidad para apelar a un interpretante (Retórica especulativa o metodeútica). La falta de armonía se nota en el hecho de que no hay una descripción gramatical de las inferencias lógicas, pero sí descripciones muy profundas desde el punto de vista de la crítica y la metodeútica.

La primera etapa del desarrollo de la gramática especulativa es su análisis en el artículo Nueva Lista de Categorías (1868) [1-2] donde identifica tres tipos de signos: semejanza (o icono), índice y símbolo. El tercer tipo se divide además en término, proposición y argumento y, a su vez, el argumento se subdivide en las tres inferencias lógicas de deducción, inducción e hipótesis. Las categorías semióticas de Peirce aquí, sin embargo, no indican las diferencias entre los tres tipos de inferencias lógicas, ya que son simplemente signos-argumentos.

La segunda etapa es el análisis en su Syllabus de 1903 [3]. Es la etapa más desarrollada y completa. Peirce identifica tres tricotomías para derivar diez tipos de signos. El décimo y último tipo de signo es un legisigno-simbólico-argumento, y debido a que es el último signo identificado ninguna de estas nuevas estructuras semióticas basadas en el análisis tricotómico permitía distinciones categóricas dentro de los argumentos y, por lo tanto, no ofrecen un medio para distinguir semióticamente tipos de inferencias.

La tercera etapa de desarrollo de la gramática especulativa se presenta en varios borradores de cartas y manuscritos desde 1904

hasta 1909.¹ Es la etapa más prometedora puesto que por medio de diez tricotomías alcanzaría a identificar sesenta y seis tipos de signos dentro de los que podrían haber los tipos de inferencias, pero el trabajo quedó inconcluso puesto que nunca estuvo seguro si eran exactamente diez el número exacto de tricotomías que debía usar, si las diez identificadas eran correctas, ni logró organizarlas en un orden que permitiera derivación de signos, ni estuvo seguro de las triadas que componían cada tricotomía, ni alcanzó a realizar una derivación de tipos de signos. En varios de los manuscritos de esta época se muestra el desespero y la impotencia para desarrollar este análisis que a su edad no le queda más que la esperanza en que futuros investigadores lo desarrollen.

Tanto en la primera como en la segunda etapa, los argumentos son el último tipo de signo y no se ofrecen subdivisiones posteriores que permitan identificar tipos de inferencias, pero en esta última etapa se puede situar el signo-argumento o deloma en un lugar intermedio entre otras tricotomías, lo cual permitiría la identificación de subdivisiones internas de argumentos. Sin embargo, Peirce nunca usó esos conceptos para proporcionar una explicación semiótica de las inferencias.

Mi propuesta entonces consiste en ordenar de tal manera las últimas cuatro tricotomías que permitan identificar semióticamente los diez tipos de inferencias. Esta propuesta se limita a ubicar los diez tipos de inferencias (una abducción, tres deducciones y seis inducciones) en los sesenta y seis tipos de signos. Peirce se consideraba un lógico y declaró que pensaba en la lógica más que en cualquier otro tema. Por tanto, la claridad de su clasificación lógica de inferencias puede ayudarnos a aclarar su gramática especulativa. Un reto mayor, que no es posible abarcar en esta oportunidad, sería el de identificar los sesenta y seis tipos de signos en su totalidad.

Para alcanzar el objetivo de una descripción semiótica de los diez tipos de inferencias, este artículo se dividirá en las siguientes secciones. En primer lugar, se presentará la clasificación de Peirce de los tipos de inferencias; en segundo lugar, se expondrá brevemente la propuesta tardía de la gramática especulativa de Peirce; y en tercer y último lugar, se utilizarán los conceptos semióticos de la clasificación de signos más completa, con el fin de definir todo tipo de argumentos.

¹ El desarrollo de esta tercera etapa puede verse principalmente en las cartas a Lady Welby y en ciertas entradas al Logic Notebook (MS 339) [4].

1. LA CLASIFICACIÓN DE LOS DIEZ TIPOS DE INFERENCIAS.

Peirce comenzó a establecer una clasificación clara de tipos de inferencias en su artículo *Sobre la Lógica de la Extracción de la Historia de los Documentos Antiguos* (1901) [2-3] y continuó desarrollándose hasta 1908 en su artículo *Un argumento Olvidado por la Realidad de Dios* [2-3]. Estos intentos de clasificación siguen el principio categórico de la degeneración según el cual toda primeridad es única y simple; toda segundidad tiene dos formas, una genuina y una degenerada; y toda terceridad toma tres formas: una genuina y dos degeneradas (ver EP 1: 253-6; EP 2: 160-61)² [3]. Es decir, aunque no es una clasificación desde la gramática especulativa, sigue el mismo principio de clasificación de la gramática especulativa, lo cual demuestra que se preocupó por identificar las inferencias lógicas dentro de la semiótica.

Todas las clasificaciones de tipos de inferencias durante estos años coinciden en establecer que la abducción es primera, la deducción segunda y la inducción tercera, y que por tanto siguen el principio de degeneración que indica que hay básicamente un tipo de abducción, dos tipos de deducción y tres tipos de inducción. Sin embargo, las diferentes versiones de esta clasificación de tipos de inferencias varían ligeramente entre sí, principalmente en el nombre y número de subdivisiones dentro de la deducción y la inducción.

Para empezar, Peirce nunca declara que haya subdivisiones o tipos de abducción. En cambio, con respecto a la deducción, Peirce dice consistentemente que tiene dos tipos, pero cambia de opinión sobre la naturaleza de estos tipos. En 1901 afirma que estos tipos son la deducción corolaria y la deducción teórica (ver EP 2:96) [3]. Por lo tanto, en ese año, solo proporciona dos niveles de división de la deducción. Sin embargo, en 1903, cambia esta díada a deducción probable y deducción necesaria, y agrega que cada una de ellas podría subdividirse en dos divisiones (ver EP 2: 298) [3]. La deducción probable se puede dividir en deducción estadística y

2 Las referencias a la obra de Peirce se hacen de forma estándar:

[CP] Charles S. Peirce, *Collected Papers* (8vols.), Harvard: Harvard University Press, 1931-1958. [EP] Charles S. Peirce, *Essential Peirce* (2 Vols.), Bloomington: Indiana University Press, 1992-1998. [W] Charles S. Peirce, *Writings. A Chronological Edition* (7 vols. Hasta la fecha), Bloomington: Indiana University Press, 1981-. [MS/L] Charles S. Peirce, *The Charles S. Peirce Papers* (32 rollos de microfilms de los manuscritos conservados en la Houghton Library), Cambridge: Harvard University Library, 1967-1971.

deducción probable propiamente dicha. Sin embargo, Peirce nunca más vuelve a mencionar esta subdivisión de dos tipos de deducción probable. Por lo tanto, se puede inferir que solo hay un tipo de deducción probable. Por otro lado, una deducción se puede dividir en deducción corolaria y deducción teorematía. Peirce también cambia estas divisiones cuando dice que los dos tipos de deducción son la explicación y la demostración, que, a su vez, se dividen en deducción corolaria y teorematía (1908; EP 2: 441-42) [3]. Por tanto, a partir de 1903 establece dos niveles de división de la deducción (Ver Tabla 1).

Con respecto a la inducción, Peirce es consistente al afirmar que hay tres tipos, pero cambia constantemente sus nombres y subespecies. El primer tipo de inducción es la que llama inducción cruda (1905, 1908), inducción rudimentaria (1902) o “argumento de Pooh-pooh” (1902, 1903) [3]. El segundo tipo de inducción es la inducción cualitativa (1901, 1905, 1908), también llamada cumplimiento de predicciones (1902) y verificación experimental de una predicción general (1903) [3]. No indica la relación de frecuencia; simplemente establece que cierto carácter de un miembro de una colección es generalizable a toda la colección, o que se espera que una determinada experiencia vuelva a suceder en el futuro. Hay dos tipos de inducción cualitativa. Peirce intenta distinguirlos basándose en las diferencias de naturaleza de las colecciones de las que se toman las muestras; sin embargo, afirma que no puede identificar ninguna diferencia (1901; EP 2: 104) [3]. No obstante, Peirce (1902; CP 7: 116-17) [2] intenta la misma distinción desde el punto de vista de los tipos de predicciones que pueden hacer. Como resultado, establece estas dos distinciones: primero, hay una inducción cualitativa cuyas predicciones son una continuación de la misma experiencia, y, segundo, una inducción cualitativa cuyas predicciones son de una nueva experiencia.

El tercer tipo de inducción es la inducción cuantitativa (1901, 1905, 1908) [3], que también se denomina estadística (1902) o un argumento de una muestra aleatoria (1903; EP 2: 298; MS 773: 3) [3-4]. Es el tipo de inducción mediante el cual se identifica una cierta razón o proporción de una clase para tener un cierto carácter; procede a través de una selección de muestras aleatorias que pueden verificarse tantas veces como sea posible, y su persistencia a largo plazo le permite acercarse a la verdad. La inducción cuantitativa se puede dividir en tres tipos, según la naturaleza de la colección de la que se toma la muestra. Si la muestra proviene de una colección

finita, la persistencia a largo plazo de la toma de muestras tiene un límite alcanzable. Por lo tanto, se podría hacer un muestreo de la totalidad de la colección, y en ese caso, la proporción representaría el 100% de la misma, haciendo perfecta la inducción. En cambio, si la colección de la que se toma la muestra es infinita, hay dos posibilidades: que sea una serie infinita de ocurrencias independientes, como los lanzamientos separados de un dado, o una serie infinita de ocurrencias no independientes, como la secuencia de números en el número infinito Π (ver Peirce 1901; EP 2: 101-2; 1902; CP 7: 121-23 [2-3]).

| | Primer nivel de división | Segundo nivel de división | Tercer nivel de división |
|--|---------------------------------|----------------------------------|--|
| A R G U M E N T O | ABDUCCIÓN | | |
| | DEDUCCIÓN | PROBABLE/ EXPLICACIÓN | Deducción probable |
| | | NECESARIA/ DEMOSTRACIÓN | Deducción corolaria necesaria |
| | Deducción teorematía necesaria | | |
| | INDUCCIÓN | CRUDA | Inducción cruda |
| | | CUALITATIVA | Inducción de la misma experiencia |
| | | | Inducción de una nueva experiencia |
| | | CUANTITATIVA | Inducción a partir de una colección finita |
| | | | Inducción a partir de una colección ilimitada con ocurrencias independientes pero ordenadas (tirada de un dado) |
| | | | Inducción a partir de una colección ilimitada con ocurrencias independientes sin un orden (secuencia de los números dentro de π). |

Tabla 1. Clasificación de tipos de inferencias

En conclusión, Peirce clasifica diez tipos de inferencias de acuerdo con el principio de degeneración, mismo principio que emplea para clasificar diez tipos de signos en el Syllabus de 1903. Si el principio de degeneración se aplica tres veces al signo-argumento, se siguen diez tipos de inferencias: un tipo de abducción, tres tipos

de deducción y seis tipos de inducción. La similitud entre las clasificaciones de diez tipos de signos y de inferencias es impresionante, pero no son idénticas. Cada clasificación solo aplica el mismo principio de degeneración a tres tricotomías diferentes. Sin embargo, ambas clasificaciones deben estar vinculadas debido a que la clasificación de signos termina con la identificación de legisigno-simbólico-argumento, y la clasificación de inferencias debe comenzar por este mismo tipo de signo. La subdivisión del legisigno-simbólico-argumento en diez tipos de argumentos no es posible con las herramientas semióticas logradas en el *Syllabus* de (1903) [3]. Es necesario un análisis completo de los tipos de signos, y esa es una de las razones por las que propone una clasificación más completa de sesenta y seis tipos de signos. Veamos

2. LA DIEZ TRICOTOMÍAS Y LOS SESENTA Y SEIS TIPOS DE SIGNOS

Para distinguir los diez tipos de inferencias, es necesario establecer los tres aspectos o tricotomías de los signos con los cuales se pueda distinguir subdivisiones del signo-argumento. Esto debe ser posible de lograr con las herramientas propuestas en la etapa tardía de su clasificación de signos donde propone diez tricotomías (1904-1908) [4]. Si se colocan tres tricotomías después del signo-argumentos será posible clasificar los diez tipos de inferencias.

La clasificación de los sesenta y seis tipos de signos es posible gracias a un análisis más profundo del signo, el objeto y el interpretante. Se analiza el signo en sí mismo, dos tipos de objetos semióticos (el objeto dinámico y el inmediato), y tres tipos de interpretantes (el inmediato, el dinámico y el interpretante final). Peirce evidentemente utiliza el principio categórico de la degeneración para identificar los diversos elementos semióticos. Mediante este principio, encuentra seis partes en dos niveles diferentes de división; y diez partes en tres niveles de división, como se muestra en la siguiente tabla

| Primer nivel de división | Segundo nivel de división | Tercer nivel de división |
|--------------------------|---------------------------|--------------------------|
|--------------------------|---------------------------|--------------------------|

| | | | | |
|--------------------------------------|---------------|-------------------------|--|---|
| S E M I O S I S | Signo | Signo | Modo de aprehensión del signo mismo | |
| | Objeto | Objeto Inmediato | Modo de presentación del objeto inmediato | |
| | | Objeto Dinámico | Modo de ser del objeto dinámico | |
| | | | Relación del signo con el objeto dinámico | |
| | Interpretante | Interpretante Inmediato | Modo de presentación del interpretante inmediato | |
| | | Interpretante Dinámico | Modo de ser del interpretante dinámico | |
| | | | | Relación del signo con el interpretante dinámico |
| | | Interpretante Final | Naturaleza del interpretante final | |
| | | | | Relación del signo con el interpretante final. |
| | | | | Relación triádica del signo con el objeto dinámico y el interpretante final |

Tabla 2. Las diez tricotomías de la gramática especulativa

A cada una de estas tricotomías semióticas, Peirce asigna una tríada que se puede ver en el siguiente cuadro:

| | First | Second | Third |
|--|--------------|---------------|--------------|
| 1. Signo en sí mismo (S) | Cualisigno | Sinsigno | Legisigno |
| 2. Modo de presentación del objeto inmediato (IO) | Descriptivo | Designativo | Distributivo |
| 3. Modo de ser del objeto dinámico (DO) | Abstractivo | Concretivo | Colectivo |
| 4. Relación del signo con el objeto dinámico (S-DO) | Icono | Índice | Símbolo |
| 5. Modo de presentación del interpretante inmediato (II) | Hipotético | Categorico | Relativo |
| 6. Modo de ser del interpretante dinámico (DI) | Simpatético | Percusivo | Usual |

| | | | |
|---|--------------|------------|--------------|
| 7. Relación del signo con el interpretante dinámico (S-DI) | Sugestivo | Imperativo | Indicativo |
| 8. Naturaleza del interpretante final (FI) | Gratificante | Práctico | Pragmático |
| 9. Relación del signo con el interpretante final (S-FI) | Rhema | Dicisigno | Argumento |
| 10. Relación triádica del signo con el objeto dinámico y el interpretante final (S-DO-FI) | Instintivo | Formal | Experimental |

Tabla 3. Nombres de las triadas de cada una de las diez tricotomías

3. EL LUGAR DE LAS DIEZ INFERENCIAS LÓGICAS ENTRE LOS SESENTA Y SEIS TIPOS DE SIGNOS

El orden de las diez tricotomías en la tabla responde al principio de degeneración, y es el orden más común de todos los órdenes propuestos por Peirce. Sin embargo, como mencionamos, nunca estuvo satisfecho con este orden y, por tanto, intentó otros. De igual modo, muchos estudiosos de este asunto han propuesto otros órdenes sin alcanzar un consenso en la comunidad académica [1]. El orden que se le dé a estas diez tricotomías es importante porque de él depende la derivación que se haga de tipos de signos. En muchas de las propuestas de orden de estas diez tricotomías se coincide en colocar a la relación triádica entre signo, objeto dinámico e interpretante final en el último lugar (S-DO-FI).

Si la tricotomía S-FI se coloca en noveno lugar, justo antes de la relación triádica (S-DI-FI) no se podrían identificar los diez tipos de inferencias porque una sola tricotomía permite únicamente la realización de una derivación, es decir, una división de tres tipos de inferencias. La relación triádica (S-DO-FI) está constituida por la triada de lo instintivo, lo habitual y lo experimental. Esto permite identificar que el argumento o deloma, como constituyente de la tricotomía S-FI, puede tener una forma instintiva, lo cual coincide con las diversas caracterizaciones de la abducción (Ver EP2: 108; 217-218; 443-444) [3]. De igual modo, el argumento puede tener una forma habitual o formal, lo que coincide con la caracterización de la deducción por parte de Peirce, como cuando dice: “Esta

inferencia (deducción) puede ser extraída por una 'regla empírica'; es decir, un hábito puede actuar para provocar un sentimiento de confianza en la conclusión, sin ninguna deliberación ni control" (EP 2: 287) [3]. Finalmente, un argumento también puede ser experimental, lo que coincide con su caracterización de la inducción (ver EP 2: 205; 214-5; 225) [3]. Esta única división garantiza así que el argumento se subdivide en abducción, deducción e inducción. Sin embargo, esto no es suficiente, porque se necesita que dé cuenta de diez tipos de inferencias lógicas por medio de estos conceptos semióticos.

Para que el argumento se subdivide en diez tipos, es necesario que la tricotomía S-FI se sitúe en la séptima posición para que pueda tener tres tricotomías o criterios de división después de ella. La séptima posición le garantiza la división de diez tipos de inferencias. Ninguno de los órdenes propuestos por Peirce u otros estudiosos de este asunto cumple esta condición, y dado que no hay consenso entre los estudiosos sobre el orden correcto de las diez tricotomías, creo que las diez tricotomías deben organizarse de tal manera que permitan una derivación de diez tipos de inferencias. Por lo tanto, es debido determinar las tres tricotomías posteriores a S-FI.

Peirce siempre toma la última tricotomía como la triádica (S-DO-FI) —una opinión que ningún estudioso rechaza y, como vimos, permite subdividir la argumentación en abducción, deducción e inducción. Por tanto, podemos confiar en que esta tricotomía es una de las tres que debe haber después de S-FI. Por tanto, quedan dos tricotomías más para nuestra investigación. Vamos a utilizar tanto un criterio fenomenológico como analítico para determinar un orden de las diez tricotomías que permita identificar los diez tipos de inferencias. Por un lado, el criterio fenomenológico permite mirar directamente los rasgos de las inferencias para determinar los aspectos semióticos que les son propios. Por otro lado, el criterio analítico permite inspeccionar las tríadas que propone Peirce para determinar cuál es la que mejor se ajusta para definir los tipos de inferencias. En cualquier caso, el resultado debe ser que las primeras siete tricotomías sean capaces de definir todo tipo de inferencia, y las últimas tres tricotomías puedan distinguir diferencias entre los tipos de inferencias. Echemos un vistazo fenomenológico y analítico a cada tricotomía.

La clasificación de signos de 1903 es un terreno ya ganado puesto que estableció que todo argumento es un legisigno simbólico. Esto significa que la tricotomía S-FI debe colocarse después de las

tricotomías S y S-DO. La tricotomía S está compuesta por la triada cualisigno, sinsigno y legisigno. Por tanto, todo argumento en la medida en que sea un signo es un legisigno; es decir, todo argumento en su ser tiene una naturaleza general. No es una mera cualidad o un signo concreto real. Sin embargo, cada legisigno tiene sus réplicas en sinsignos que se componen de cualisignos. Por ejemplo, el argumento particular $A \rightarrow B, A, \vdash B$ se compone de cualisignos; en este caso, son las líneas negras que interpretamos como letras, flechas, comas. Este argumento también implica un sinsigno al ser un argumento actual representado en esas letras negras específicas que vemos. Sin embargo, la naturaleza del argumento en sí es una forma de modus ponens, que describe la ley general por la cual necesariamente concluimos un consecuente después de la afirmación de un antecedente. Cada ejemplo de esta ley es sólo una réplica de este legisigno; por ejemplo, el sinsigno $C \rightarrow D, C, \vdash D$ es simplemente otra réplica del mismo legisigno.

La tricotomía S-DO está constituida por la triada: icono, índice y símbolo. Esta tricotomía hace referencia a la relación entre el signo y el objeto dinámico. Un icono representa su objeto compartiendo similitudes con ese objeto; este no es el caso de un argumento, ya que el objeto dinámico de un argumento es una inferencia o la transición de alguna información a una conclusión. En ninguna de las formas en que un signo representa un argumento comparte alguna característica de su objeto. Un índice representa su objeto por proximidad, relación directa o señalamiento; este no es tampoco el caso de un argumento porque las formas en que se significa no son estas formas. El símbolo representa su objeto por convención o imputación; por esta razón, todas las formas posibles de significar un argumento son simbólicas, porque usamos caracteres convencionales para representar su objeto. El ejemplo $A \rightarrow B, A, \vdash B$ ilustra este hecho de usar convenciones. De hecho, sus elementos convencionales provienen de la lógica simbólica, y debemos aprender las convenciones de esta disciplina antes de que podamos entender que los elementos simbolizan una forma de modus ponens.

Hasta aquí el terreno ganado con la clasificación de 1903 que permite distinguir genéricamente toda inferencia como un legisigno simbólico, pero que no permite identificar tipos de inferencias. Pasemos entonces a la cuestión de qué son el objeto inmediato (IO) y el objeto dinámico (DO) de un argumento. La diferencia entre estos dos tipos de objetos es que el objeto dinámico es el objeto en sí

mismo, independiente de cualquier representación, mientras que el objeto inmediato es el objeto en cuanto representado o mediado por el signo. La triada que compone la tricotomía del objeto inmediato o del modo de presentación del objeto inmediato (IO) está compuesta en primer lugar por descriptivo, que es una mera idea que establece el carácter de su objeto; en segundo lugar, por el designativo, denotativo, indicativo o denominativo, que es un objeto “brutalmente llamando la atención” (brutally compelling attention) o dirigiendo brutalmente “el globo ocular mental del intérprete hacia el objeto en cuestión” (EP 2: 484) [3]; y en tercer lugar, por el copulante o distributivo, que es un objeto que “se recomienda racionalmente o como hábitos con los que uno ya está reconciliado” (EP 2: 484) [3]. Esta última descripción indica la forma en que un argumento representa su objeto inmediato, ya que todo argumento es un copulante o un hábito que expresa continuidad entre sus partes. El objeto inmediato de un argumento no es una idea estática que simplemente describe el carácter de un objeto, ni un objeto que llama nuestra atención. Por tanto, la tricotomía IO debe ubicarse antes que S-FI, porque un argumento es copulante y no puede ser descriptivo ni designativo.

El modo de ser del objeto dinámico (DO) tiene tres elementos: abstractivo, concretivo y colectivo. Los abstractos son “signos de abstracción inmediata”, por ejemplo, las palabras belleza, color, masa y blancura (ver EP 2: 489) [3]. Un concreto es una cosa real concreta, por ejemplo, un hombre en particular, como Carlomagno. Y finalmente, un colectivo es un objeto dinámico que reúne varios otros objetos reales, por ejemplo, la humanidad. Este tercer elemento es el que define a las inferencias, debido a que la argumentación no es una mera abstracción ni un objeto concreto; más bien, el argumento se aplica a una colección de varios procesos diferentes.

Hasta ahora hemos analizado cuatro tricotomías, todas las cuales deben ordenarse antes de la tricotomía S-FI con el propósito de que el tercer correlato de esas cuatro tricotomías describa la naturaleza de un argumento. Pasamos ahora a las tricotomías que incluyen a los interpretantes. Peirce identifica tres tipos de interpretantes: el interpretante inmediato (II), es decir, el interpretante representado o significado por el signo; el interpretante dinámico (DI), es decir, el “efecto realmente producido en la mente por el signo”; y el interpretante final (FI), es decir, el “efecto que produciría en la mente el signo después de un desarrollo suficiente

del pensamiento” (EP 2: 482) [3]. La tríada que subdivide la naturaleza del interpretante inmediato II está conformada por lo hipotético, lo categórico y lo relativo. Peirce ha usado ya esta distinción entre hipotético, categórico y relativo para referirse a la naturaleza de las proposiciones (ver EP 2: 284 y 299) [3]. Sin embargo, esta caracterización de una proposición no está relacionada con el interpretante inmediato. Una proposición es algo completamente diferente a un interpretante inmediato. Peirce define una proposición como “un representamen ... que indica por separado qué objeto se pretende representar” (EP 2: 204) [3]. “Una proposición es un signo que, por separado o independientemente, indica su objeto” (EP 2: 307) [3]. Una proposición “indica”, es decir, está relacionada con índices; y una proposición indica “su objeto”, es decir, está relacionada con el segundo elemento de la semiótica. Por tanto, una proposición es una segundidad; tiene una naturaleza dual que se divide en una díada. En cambio, el interpretante inmediato es el interpretante representado en el signo y, por tanto, como interpretante se ubica en el tercer elemento de la semiosis. Además, Peirce pretende caracterizar la naturaleza del interpretante inmediato sin referirse a su relación con el signo u objeto. Como consecuencia, cuando Peirce distingue estos tres modos de ser del interpretante inmediato como hipotéticos, categóricos y relativos, quiere decir algo completamente diferente que cuando los aplica a proposiciones. Sostengo que estos tres términos, cuando se aplican al interpretante inmediato, pueden entenderse de la siguiente manera: un interpretante inmediato hipotético es un posible interpretante representado en el signo; en otras palabras, el significado del signo es meramente hipotético. Un interpretante inmediato categórico es un significado realmente presente en el signo; es decir, el significado del signo es real y actual. Finalmente, el interpretante inmediato relativo es un interpretante general representado en el signo.

La cuestión que nos interesa aquí es si el interpretante inmediato de un argumento es hipotético, categórico o relativo. Considero que un argumento puede tener las tres formas, puesto que el significado de un argumento representado de forma inmediata en un signo es la idea de que es posible, a partir de cierta información dada, obtener alguna información nueva, que está representada en la conclusión. Por tanto, este significado puede ser hipotético en el caso de la abducción; puede ser hipotético y categórico en el caso de la deducción explicativa y demostrativa, respectivamente; y puede

ser hipotético, categórico y relativo en el caso de inducción cruda, cualitativa y cuantitativa, respectivamente. Por tanto, la tricotomía II debe ubicarse después de la tricotomía S-FI. Este es uno de los criterios de división que buscamos y que permite distinguir tipos de inferencias.

El modo de ser del interpretante dinámico, DI, es decir, el efecto realmente producido en la mente del intérprete, es simpático, percusivo o usual. Estos nombres provienen de una clasificación que hizo Peirce en 1908, pero, entre 1905 y 1906, utilizó los diferentes nombres eidoseme o sentimiento, ergoseme o acción, y logoseme o pensamiento. Bajo mi punto de vista, esta tríada corresponde directamente a la famosa tríada de interpretante emocional, energético y lógico. Está claro que un argumento solo puede ser lógico porque apela a la mente. Aunque un argumento pueda producir una emoción o forzar una acción, estos no le son propios. De la misma manera que un argumento tiene sus réplicas pero es esencialmente un legisigno, así un argumento puede producir indirectamente una emoción y / o una acción pero es esencialmente lógico. Por tanto, la tricotomía DI debe preceder a la tricotomía S-FI.

El interpretante dinámico tiene una relación diádica con el signo conformada en la tricotomía S-DI. Peirce afirma, con confianza, que su tríada es sugerente, imperativa e indicativa (EP 2: 481) [3]. No sabemos qué quiere decir Peirce con estos nombres. Por tanto, arriesgaré las siguientes definiciones y sugeriré su relación con el argumento. Primero, dado que un interpretante dinámico es el efecto actual producido por un signo, un signo sugestivo produce un efecto sugerido en la mente (o cuasi-mente) en su esfuerzo por interpretarlo. Esto es precisamente lo que hace la abducción; sugiere a la mente que la información disponible podría fundamentar una cierta conclusión. En segundo lugar, un signo imperativo produce un efecto forzado en la mente. En una deducción, las premisas y los principios obligan a la mente a aceptar una conclusión. En tercer lugar, un signo indicativo se refiere a un interpretante dinámico que media entre un efecto sugerido y forzado del signo. El efecto producido no es posible ni real sino algo en el futuro. Este es el caso de la inducción porque sus datos o información positivos persisten constantemente hacia la verdad como su límite ideal a largo plazo. En suma, esta tricotomía permite hacer una división entre inferencias y, por tanto, debe ubicarse también después de la tricotomía S-FI.

La última tricotomía que debemos analizar es la de la naturaleza del interpretante final (FI), del "efecto que produciría el signo en la mente después de un desarrollo suficiente del pensamiento". La división de esta tríada es gratificante, práctica o productiva de acción, y pragmática o productiva de autocontrol. Una vez más, lo que Peirce quiere decir con estos nombres no está claro. Sin embargo, si apelamos a su significado común, podemos inferir que un efecto final del signo en la mente puede ser gratificante si produce satisfacción, es decir, un sentimiento positivo; el efecto final en la mente también puede producir acción si obliga al intérprete a actuar; y también puede producir autocontrol si origina hábitos de autocontrol que hagan que la mente controle sus instintos naturales. En cuanto al efecto final de una argumentación, no puede ser un sentimiento de satisfacción, porque esto basaría la lógica en el sentimiento, una idea que Peirce siempre rechazó. Asimismo, no puede ser una acción, porque un argumento nunca produce directamente una acción. Por tanto, el efecto final de un argumento debe ser el autocontrol; de hecho, Peirce afirma que el autocontrol es el elemento distintivo de la lógica con respecto a otros procesos mentales. Como resultado, la tricotomía FI debe estar antes del argumento.

En resumen, las tricotomías S, IO, DO, S-DO, DI y FI deben ubicarse antes de la tricotomía S-FI. Dado que el argumento es un tercero o un necesario, solo puede ser determinado por un tercero, y por lo tanto, cada argumento puede caracterizarse de la siguiente manera por medio del tercer elemento de esas seis tricotomías. Las inferencias son argumentos legisignico-copulante-colectivo-simbólico-logosemético-autocontrolado. En otras palabras, todo argumento se presenta por medio de legisignos, que representan tanto objetos copulantes como objetos colectivos; tiene un objeto dinámico que se relaciona con el signo a través de símbolos; tiene un interpretante dinámico que es un logoseme; y tiene un interpretante final que es un hábito de autocontrol.

Las tres tricotomías restantes ubicadas después de S-FI nos permitirán identificar diferentes tipos de argumentos: II, S-DI y S-DO-FI. Ahora bien, ¿en qué orden deberíamos colocar estas tres tricotomías? La primera tricotomía que sigue a S-FI debe contener una tríada que distinga todo tipo de inferencia; es decir, esta tricotomía, la octava en el orden completo, debe dar cuenta de la primera división triádica del argumento, que incluye la abducción, la deducción y la inducción. Considero que esta tríada es S-DI porque

su tríada de signos sugestivos, imperativos e indicativos permite esta distinción entre los tres tipos de inferencias. Por tanto, podemos definir la abducción como un argumento sugestivo, la deducción como un argumento imperativo y la inducción como un argumento indicativo.

| | Primero | Segundo | Tercero |
|---|----------------|----------------|----------------|
| 7. Relación del signo con su interpretante final (S-FI) | Rhema | Dicisigno | Argumento |
| 8. Relación del signo con su interpretante dinámico (S-DI) | Sugestivo | Imperativo | Indicativo |
| 9. Modo de presentación del interpretante inmediato (II) | Hipotético | Categorico | Relativo |
| 10. Relación triádica del signo con el objeto dinámico y el interpretante final (S-DO-FI) | Instintivo | Formal | Experiencial |

Tabla 4. Orden de las cuatro últimas tricotomías que permite distinguir diez tipos de inferencias

La siguiente tricotomía, la novena, debería permitir una división dentro de estos tres tipos de inferencias. Considero que esta novena tricotomía es II porque su tríada (hipotético, categorico y relativo) permite precisamente esto. La abducción, entonces, es un argumento sugerente e hipotético. La deducción se divide en dos tipos: (1) la deducción probable es un argumento hipotético imperativo, y (2) la deducción necesaria es un argumento categorico imperativo. La inducción se divide en tres tipos: (1) la inducción cruda es un argumento hipotético indicativo; (2) la inducción cualitativa es un argumento categorico indicativo; y (3) la inducción cuantitativa es un argumento relativo indicativo.

Finalmente, la última tricotomía S-DO-FI permite una división más, para un total de diez tipos de inferencias. Con los conceptos semióticos de estas tres últimas tricotomías, llegamos al resultado pretendido de nuestra investigación: una explicación y descripción semiótica de los diez tipos de argumentos. Como conclusión, presentaré, para cada tipo de inferencia, su definición o elementos tricotómicos, una breve descripción de la misma y un ejemplo de cada tipo. Cada inferencia se identifica con un número que indica las tríadas que la representan. Por ejemplo, la abducción

se identifica con la primeridad de cada tricotomía y, por lo tanto, es 1.1.1; la inducción cuantitativa de una colección finita se identifica con la terceridad de cada tricotomía, y por lo tanto es 3.3.3. La siguiente identificación indica que la clasificación de diez tipos de inferencias (ver Tabla 1) corresponde a los últimos diez tipos de signos que presentan las diez tricotomías (ver Tabla 4).

3.1. ABDUCCIÓN

Definición: argumento sugerente, hipotético e instintivo.

Descripción: Argumento cuyo signo apela a su interpretante dinámico de manera sugerente; su interpretante inmediato es hipotético; y la seguridad de su verdad es instintiva.

Ejemplo: Los frijoles de la mesa pertenecen a la bolsa de al lado porque es la única bolsa de la habitación y los frijoles de la bolsa tienen las mismas características que los de la mesa.

Esta inferencia es una abducción debido al hecho de que su interpretante inmediato es una hipótesis, más que categórica o relativa. Asimismo, la relación entre el signo y el interpretante dinámico es más sugerente que imperativa o indicativa. Además, la seguridad de su verdad es meramente instintiva, en lugar de depender del hábito o la experiencia.

3.2. DEDUCCIÓN PROBABLE

Definición: argumento imperativo, hipotético e instintivo

Descripción: Un argumento cuyo signo apela a su interpretante dinámico de manera imperativa; su interpretante inmediato es hipotético; y la seguridad de su verdad es instintiva.

Ejemplo: Dado que el 80% de los frijoles en esta bolsa son negros, y dado que este puñado de frijoles es de esta bolsa, entonces es posible que el 80% de este puñado de frijoles sea negro.

La conclusión de esta deducción probable atrae al interpretante dinámico de manera imperativa, porque la conclusión se sigue necesariamente de las premisas. Sin embargo, el interpretante inmediato se presenta como una hipótesis, en la medida en que las premisas no justifican completamente la conclusión. Puede darse el caso de que el puñado de frijoles sea del 20% de frijoles que no son negros. Además, la relación entre el signo, el objeto dinámico y el interpretante final es instintiva, porque la conclusión se deriva instintivamente sin referencia ni al hábito ni a la experiencia. Si se

aplicara el hábito o la experiencia a las premisas, la probabilidad de la conclusión sería más precisa que el 80%.

3.3. DEDUCCIÓN COROLARIA NECESEARIA

Definición: argumento imperativo, categórico e instintivo

Descripción: Argumento cuyo signo apela a su interpretante dinámico de manera imperativa; su interpretante inmediato es categórico; y la seguridad de su verdad es instintiva.

Ejemplo: la explicación de Peirce de este argumento es un diagrama (premisas) que representa una conclusión vista directamente. El silogismo aristotélico es un ejemplo de diagrama en el que las premisas aportan toda la información necesaria para representar una conclusión. La conclusión "Sócrates es mortal" se puede encontrar en las premisas "Todos los hombres son mortales" y "Sócrates es un hombre". Estas premisas se pueden representar en un diagrama de Venn u otro conjunto simbólico de premisas, y la conclusión se puede representar directamente en esos mismos diagramas.

La conclusión, que está directamente representada en el diagrama, atrae al interpretante dinámico de una manera imperativa, es decir, la conclusión se impone al interpretante dinámico; no se sugiere ni se indica a largo plazo. El interpretante inmediato de la conclusión se presenta categóricamente, en lugar de hipotéticamente o relativamente. La seguridad de la verdad de la conclusión es instintiva porque la verdad de la conclusión deriva directamente de la verdad de las premisas sin requerir la producción de un hábito a largo plazo, o la producción de una experiencia que justifique tal inferencia.

3.4. DEDUCCIÓN NECESARIA TEOREMÁTICA

Definición: argumento imperativo, categórico y habitual.

Descripción: Argumento cuyo signo apela a su interpretante dinámico de manera imperativa; su interpretante inmediato es categórico; y la seguridad de su verdad consiste en el hábito.

Ejemplo: si se elabora un experimento o se agrega alguna información a un diagrama que indica toda la información disponible, entonces se puede inferir una conclusión, que no se

percibe directamente en ese diagrama. Así, en un diagrama de Venn que establece que "todos los hombres son mortales" y "Sócrates es un hombre", también se puede agregar que "Platón es un hombre", o que cualquier individuo es un hombre o una mujer, y se puede concluir que Platón o cualquier otro individuo también es mortal.

La deducción teoremática necesaria es imperativa y categórica porque el diagrama (premisas) fuerza la conclusión sobre interpretante dinámico, y la conclusión se presenta categóricamente al interpretante inmediato. Se diferencia de la deducción corolarial en la medida en que la teoremática tiende a la verdad por hábito, más que por instinto.

3.5. INDUCCIÓN CRUDA

Definición: argumento indicativo, hipotético e instintivo

Descripción: Un argumento cuyas premisas tienden o indican la verdad de la conclusión a largo plazo; su interpretante inmediato es hipotético, en la medida en que las premisas sugieren la conclusión; y la seguridad de su verdad es instintiva porque no depende del hábito o la experiencia.

Ejemplo: Dado que no hay evidencia de la existencia de vida más allá de la tierra, deberíamos declarar que la vida extraterrestre definitivamente no existe.

Esta es una inducción burda debido al hecho de que la premisa atrae al interpretante dinámico e indica la conclusión, en lugar de simplemente sugerirla o forzarla. El interpretante inmediato de la conclusión se presenta hipotéticamente ya que es la primera reacción que cualquiera puede tener de esas premisas. Además, la certeza de su verdad es instintiva, porque no hay ningún hecho positivo que sustente la conclusión.

3.6. INDUCCIÓN CUALITATIVA DE LAS MISMAS EXPERIENCIAS

Definición: argumento indicativo, categórico e instintivo

Descripción: Un argumento cuyas premisas indican su conclusión; su interpretante inmediato es categórico; y la seguridad de su verdad es instintiva.

Ejemplo: Ayer observé que había marea alta durante la mañana, y hoy observé que había marea alta durante la mañana, por lo tanto mañana habrá marea alta durante la mañana (ver EP 2: 103)

[3].

Ésta es una inducción cualitativa de la misma experiencia porque no atrae al interpretante dinámico de una manera sugestiva o imperativa; simplemente indica que la experiencia futura probablemente será la misma que la experiencia pasada. Asimismo, es este tipo de inducción porque su interpretante inmediato se presenta categóricamente. Asimismo, la relación entre el signo, el objeto dinámico y el interpretante final, según el cual asegura su verdad, es instintiva, pues cualquier persona que experimente mareas altas repetidas será tentado por el instinto a inferir que al día siguiente tendrá marea alta.

3.7. INDUCCIÓN CUALITATIVA DE NUEVAS EXPERIENCIAS

Definición: argumento indicativo, categórico y habitual

Descripción: Argumento cuyo signo, como todas las inducciones, apela a su interpretante dinámico de manera indicativa, debido a que su verdad depende de la persistencia de la indagación a largo plazo; su interpretante inmediato es categórico; y la seguridad de su verdad es habitual.

Ejemplo: Aunque todas las observaciones de diferente fenómenos lumínicos indican que la luz se comporta como una partícula, la luz tiene el mismo valor que cierta constante fundamental relacionada con la electricidad, por lo tanto, la luz es una oscilación electromagnética, más que una partícula (Ver CP 7: 118) [3].

Este argumento apela a su interpretante dinámico a través de la persistencia a largo plazo, es decir, es indicativo. El interpretante inmediato de este argumento es categórico; y la seguridad de su verdad es habitual.

3.8. INDUCCIÓN CUANTITATIVA DE UNA COLECCIÓN INFINITA CON ELEMENTOS DEPENDIENTES

Definición: argumento indicativo, relativo e instintivo

Descripción: Un argumento cuyo signo apela a su interpretante dinámico de manera indicativa, es decir, su interpretante dinámico indica, más que sugiere o fuerza, su conclusión; su interpretante inmediato es relativo; y tiende hacia la

verdad de manera instintiva.

Ejemplo: La suma de todos los posibles lanzamientos de un dado para obtener un seis establece que la relación de frecuencia es $1/6$.

Se trata de una inducción cuantitativa de una colección de apariencias independientes (colección numerable) porque establece una relación entre el signo y el interpretante dinámico de manera indicativa, es decir, que las premisas, es decir, todos los lanzamientos de dados posibles o reales, indican la conclusión, según la cual la relación de frecuencia de obtener un seis es $1/6$. La colección de tiros no sugiere ni fuerza esta conclusión, solo la indica. El modo de presentación de la conclusión es relativo, porque el argumento reúne la evidencia positiva de todos los lanzamientos reales y establece la forma general en que serán los lanzamientos. Además, la relación entre el signo, el objeto dinámico y el interpretante final, es decir, el modo de asegurar su verdad, es instintiva.

3.9. INDUCCIÓN CUANTITATIVA DE UNA COLECCIÓN INFINITA CON ELEMENTOS INDEPENDIENTES

Definición: argumento indicativo, relativo y habitual.

Descripción: Argumento cuyo interpretante dinámico se ve afectado de forma indicativa; su interpretante inmediato es relativo; y tiende a la verdad por hábito.

Ejemplo: Si se selecciona el conjunto de los 700 primeros números en el número infinito o numerable Π , y si se encuentra que el número 5 aparece 28 veces en esos 700 números, apareciendo así el 4% de las veces, entonces se puede concluir que en todo el conjunto numerable, el número 5 aparece el 4% del tiempo (véase EP 2: 102) [3].

Este argumento apela a su interpretante dinámico de manera indicativa porque es la persistencia del cálculo lo que perfecciona la precisión de la inferencia. Además, su interpretante inmediato es relativo, ni hipotético ni categórico; y asegura su verdad a la larga por hábito.

3.10. INDUCCIÓN CUANTITATIVA DE UNA COLECCIÓN FINITA

Definición: argumento indicativo, relativo y experimental.

Descripción: Argumento cuyo signo apela a su interpretante dinámico de manera indicativa; su interpretante inmediato es relativo; y su seguridad de la verdad a largo plazo es experimental.

Ejemplo: dado que esta muestra de una carga fija de café es negra, y dado que otra muestra de la misma carga es negra, entonces toda la carga de café es negra.

Este argumento afecta a su interpretante dinámico de manera indicativa porque es la persistencia de la investigación a largo plazo lo que produce el efecto sobre el interpretante dinámico. No se ve afectado por la sugerencia o la fuerza. La naturaleza de su interpretante inmediato es relativa porque el interpretante representado es de naturaleza general. Este interpretante inmediato no es posible ni real. Además, la relación entre el objeto, el objeto dinámico y el interpretante final es experimental porque la seguridad de la verdad depende de la persistencia del muestreo a largo plazo. La seguridad no depende del instinto ni del hábito.

REFERENCIAS

- [1] Flórez, J. A. (2019) El problema del orden de las diez tricotomías en la gramática especulativa tardía de Charles S. Peirce. VIII Jornadas "Peirce en Argentina".
- [2] Peirce, Charles S. *Collected Papers*. Peirce. Vols. I-VI ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935), Vols. VII-VIII ed. Arthur W. Burks (same publisher, 1958). [CP]
- [3] Peirce, Charles S. *The Charles S. Peirce Papers* (32 rollos de microfilms de los manuscritos conservados en la Houghton Library), Cambridge: Harvard University Library, 1967-1971. [MS]
- [4] Peirce, Charles S. 1992. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Vol I-II. Edited by Nathan Houser and Christian Kloesel. Bloomington: Indiana University Press, 1992. [EP]

**La ciudad como
antítesis del
caminar
filosófico en
Viaje a pie, de
Fernando
González Ochoa**

MARIA MARGARITA CORZO DURAN

Caminar activa la sensorialidad del sujeto y la transforma en un modo de captación del mundo y de reflexión del yo. David Le Bretón en *Elogio del caminar* (2000), contempla el caminar como una forma de reencantamiento del tiempo y el espacio que no es más que su sentido filosófico. Este caminar reflexivo está presente en *Viaje a pie* (1929), de Fernando González Ochoa, en donde el caminar y la contemplación propician la reflexión filosófica. En el relato el narrador evoca unos cantos que incitan a la transfiguración de la reflexión filosófica, caminar permite a la instancia de enunciación la comprensión de sí mismo y del otro en el devenir de la existencia, estas transformaciones conjeturan una oposición entre el caminar en sentido filosófico y la ciudad. El análisis propuesto para esta comunicación aborda tales oposiciones, con apoyo de la semiótica del discurso, con el acercamiento antropológico de David Le Bretón en *Elogio del Caminar*, y con la mirada filosófica de Frédéric Gross en *Andar*. Una filosofía.

INTRODUCCIÓN

De todos los mamíferos, tanto el ser humano como los monos antropomorfos u hominoides son los únicos animales capaces de mantener una postura bípeda. Sin embargo, llevar a cabo la acción de caminar de manera erguida es exclusivo de los seres humanos debido a deferentes factores diferenciadores como la disposición de los músculos, la disposición de los pies, la curvatura de la columna, entre otros, que les permite llevar un paso constante sin desbalancearse [1]. Esta bipedestación hace parte del proceso evolutivo de hominización¹ que trata del proceso evolutivo natural que modificó las características anatómicas y fisiológicas de la especie humana tal y como se conoce, este desarrollo natural del ser humano propició la capacidad racional que permite e incita al ser humano a darle sentido al mundo. Así lo reafirma Le Bretón:

La facultad propiamente humana de dar sentido al mundo, de moverse en él comprendiéndolo y compartiéndolo con los otros, nació cuando el animal humano, hace millones de años, se puso en pie. La verticalización y la integración del andar bípedo favorecieron la liberación de ¹[15] las manos y de la cara. La disponibilidad de miles de movimientos nuevos amplió hasta el infinito la capacidad de comunicación y el margen de maniobra del hombre con su entorno, y contribuyó al desarrollo de su cerebro [2, p. 6].

Caminar de manera bípeda fue uno de los factores que ayudó al aumento del tamaño del cerebro, lo que llevó al desarrollo racional, y por ende, a la adquisición de características como el lenguaje, el manejo de herramientas y la capacidad de pensamiento abstracto, propiciando así el proceso evolutivo que se conoce como humanización. Este último concepto se entiende como “la adquisición de la capacidad de pensar sobre nuestra inteligencia, de entender el proceso de la vida y adaptarse al entorno a través del conocimiento, la tecnología y el pensamiento” [3, p. 10], es decir, la humanización es el proceso evolutivo social en el que está inmerso el lenguaje y la cultura y que posibilita el desarrollo no desde el aspecto biológico sino desde la interacción con lo otro a partir de procesos científicos que permiten no solamente la manipulación de la naturaleza, sino la reflexión de sí mismo. A partir de todo lo anterior, se puede decir que el acto psicomotriz ² de caminar, entendido como bipedestación, es una acción básica del ser humano que ha aportado en la adquisición de conocimiento, ya que el cuerpo vivo en movimiento está en un constante proceso estésico que define

Paul Valery como “todo lo que se relaciona con el estudio de las sensaciones; pero más particularmente se colocarán los trabajos que tienen por objeto las excitaciones y las reacciones sensibles que no tienen un papel fisiológico uniforme y bien definido” [4, p. 64]; es decir, la estética alude, no a aquellas sensaciones que están en virtud de cumplir una función fisiológica concreta del cuerpo humano, sino aquellas sensaciones eufóricas o disfóricas que sirven de eje discriminador que son para la semiótica el germen de los procesos de construcción de sentido. Para la semiótica, “el cuerpo propio es el operador de la reunión de los dos planos de los lenguajes” [5, p. 40], a saber, que es el cuerpo la interface que conecta la substancia (sensible) y la forma (inteligible o significante), ya que es a partir del sentir y el percibir que el sujeto crea sentido. En conclusión, el ser humano hace inteligible el mundo para sí, a partir de tres dimensiones constituyentes básicas del ser y hacer humano como son, la dimensión afectiva (estética) en el proceso de sensación y percepción a través del cuerpo vivo, la dimensión social desde la relación con los otros que se transforma en el eje fundamental para la supervivencia, y la dimensión cognitiva que es lo puramente racional siendo el modo en el que el ser humano procesa información para construir respuestas en miras de construir significado.

De todas las proposiciones anteriores se puede considerar el caminar como humanización una actividad filosófica por excelencia pensada desde una conexión de la mente y el cuerpo con lo natural (Frédéric Gross, *Andar. Una filosofía*). Para Gross, el caminar filosófico se trata de despejar el cuerpo y la mente en virtud del contacto con lo natural, lo que lleva a experimentar la libertad del caminar en la suspensión del sistema económico del espacio urbano, en atreverse a partir lejos con miras de alejarse de todo lo familiar y cotidiano, en la admiración de un paisaje despejado, y en el desapego total de todo esquema social, del tiempo, e inclusive del esquema identitario urbanita. Este caminar filosófico se puede entender como un tipo de filosofía que busca crear un estado de desacomodamiento de la sociedad cotidiana, esta filosofía se hace preguntas existenciales que están suspendidas de lo utilitario en miras de poner entre paréntesis la funcionalidad propia de una sociedad capitalista.

² La psicomotricidad pone en relación lo psíquico y lo motriz en virtud de la comprensión del movimiento como factor de desarrollo y expresión del sujeto en relación con su entorno [17].

Esta estrategia del caminar en sentido filosófico está presente en la literatura colombiana, especialmente en la obra titulada *Viaje a pie* (1929), de Fernando González Ochoa. El texto es el relato de un viaje realizado por Fernando González Ochoa en compañía de Benjamín Correa, amigo y compañero de trabajo. El viaje se realizó entre el 21 de diciembre de 1928 al 18 de enero de 1929, por parte del occidente colombiano. Los caminantes partieron de la ciudad de Envigado, pasando por El Retiro, La Ceja, Abejorral, Aguadas, Pácora, Salamina, Aranzazu (Caldas), Neira, Manizales, Cali, Buenaventura, Armenia (Quindío) y Los Nevados, finalizando en el punto de partida, Envigado. El camino y sus encuentros con los paisajes, los poblados y las personas resultan en una expresión literaria, en donde el caminar y la contemplación propician la reflexión filosófica, la cual contrasta con la vida sedentaria propia de la ciudad que ha creado la organización económica del mundo [6, p. 54]. A través del texto se evocan unos cantos que sustentan uno de los tópicos expuestos en el *Elogio del caminar*, en el cual el canto es también una manifestación del caminante que crea una relación entre el sujeto con el espacio recorrido, “Caminar incita a la fantasía y a la libertad de tono” [2, p. 38]. De esta manera, el canto es una metamorfosis de la reflexión filosófica, en tanto que el camino incita a la reflexión en forma de canto.

Los cantos de *Viaje a pie* permiten a la instancia de enunciación encontrar un elemento crucial de comprensión de sí mismo en el devenir de la existencia a través del caminar, y estas transformaciones pueden conjeturar oposiciones entre el caminar en sentido filosófico y la ciudad. Estas oposiciones son abordadas desde perspectivas antropológicas en el diálogo del *Elogio del caminar* de David Le Bretón, desde la definición del caminar filosófico de Frédéric Gross en *Andar*. Una filosofía, y por la teoría de la semiótica discursiva recogida en la *Semiótica del discurso* de Jacques Fontanille en miras a entender los efectos de sentido que crea los cantos de *Viaje a pie* entendidos como discurso.

1. EL CAMINO

La conexión del cuerpo con lo natural que plantea Gross lleva a contemplar el caminar como una experiencia sensorial plena, ya que al caminar se activan todos los sentidos, incluso hasta el sentido del gusto en caso de que el caminante se aventure a probar los frutos

del bosque [2, p. 19]. La sensorialidad con el camino es un modo de conocimiento, una apertura a la meditación, así lo menciona Nietzsche en el aforismo 52 de *La gaya ciencia*: “No escribo solo con la mano: el pie siempre quiere escribir también. Firme, libre y valiente corre, ya por el campo, ya por el papel” [7, p. 60]. Es decir, que para Nietzsche existe una conexión entre el acto de construcción simbólica de escribir y la sensorialidad con el camino al andar, lo que lleva a afirmar que caminar tiene algo de filosófico o la filosofía tiene algo de caminar, ya que a lo largo de la vida se camina y al caminar se contempla, se reflexiona, tanto de manera introspectiva, desde el yo que piensa, como de manera retrospectiva, desde el yo en relación con los otros. A este respecto, el antropólogo David Le Bretón en su libro *Elogio del caminar* (2000), hace una apología al simple hecho de caminar por caminar en el disfrute del movimiento en sí mismo y en el que la reflexión, el goce del instante, y la sensorialidad con el camino estimula lo que se pudiera llamar un tipo de simbiosis entre el caminante y el camino.

Propicia al desarrollo de una filosofía elemental de la existencia basada en una serie de pequeñas cosas; conduce durante un instante a que el viajero se interroge acerca de sí mismo, acerca de su relación con la naturaleza o con los otros, a que medite, también, sobre un buen número de cuestiones inesperadas [2, p. 8].

Elogio del caminar no busca postular una fundamentación antropológica, ni una epistemología del caminar filosófico, sino que es un diálogo que hace el narrador a través de las experiencias de caminantes como Matsuo Basho, Edward Abbey, Jacques Lacarriere, Henry Thoreau, Robert Stevenson, entre otros, con el fin de reflexionar sobre el caminar en sí mismo como una forma de poner en paréntesis “las preocupaciones que abruma la existencia apresurada e inquieta de nuestras sociedades contemporáneas” [2, p. 12]. De la misma manera, esta comunicación no busca reducir el caminar filosófico a una sola perspectiva epistemológica, sino que busca poner en tela de juicio la incidencia del camino en la reflexión y de cómo alejarse de la cotidianidad también puede implicar cambiar de camino.

Si hay un caminante, hay un camino y en esa interacción entre el caminante y el camino este último también juega un papel fundamental. Si el camino es la ciudad, “En la historia universal, la

ciudad ha sido la fuerza inagotable capaz de liberar a los seres humanos de los automatismos y regularidades de la naturaleza mediante las formas muy variadas de industria, economía, cultura, religión y sociabilidad” [8, p. 257]. Esta definición de Duch de la ciudad refuerza lo que postula Viaje a pie, que la ciudad la ha creado la organización económica del mundo [6, p. 54], por tanto, caminar por la ciudad implica una actividad múltiple porque el caminante interactúa con todas las formas variadas de interacción que componen la ciudad, en este sentido, el caminante de ciudad le resulta difícil escaparse de ese sistema económico, sino que su reflexión generalmente está relacionada con el esquema urbano. Adentrarse en el caminante de ciudad hace inevitable el acercamiento con la figura del flâneur, un personaje icónico surgido a comienzos del siglo XIX que representa la experiencia del espacio urbano en la acción del caminar por el simple placer de caminar, en virtud de observar el ser y quehacer humano. Contrario a lo que postula Gross, la figura del paseante no busca suspenderse de la cotidianidad urbana, sino que busca aprender de ella a través de la observación, se sumerge entre la ciudad como espectador del espectáculo urbano (Huart, Fisiología del flâneurHuart). A este respecto, Platón en el Fedro hace referencia al aprendizaje a través de la ciudad cuando Sócrates expresa su admiración a Fedro por el espacio urbano y le replica “No me lo tomes a mal, buen amigo. Me gusta aprender, y el caso es que los campos y los árboles no quieren enseñarme nada; pero si, en cambio, los hombres de la ciudad” [9, p. 230d]. Para Sócrates al igual que para el flâneur, la ciudad es el medio de admiración porque en esa cotidianidad propia de la ciudad hay un sinnúmero de sucesos propios del comportamiento humano susceptibles como objetos de reflexión. Esta postura del flâneur y de Sócrates muestra una faceta antropocéntrica del caminar filosófico, en tanto que se postula el aprendizaje desde el ser humano y todas sus construcciones. Si, por el contrario, el camino es la naturaleza, la figura del viajero se transforma en la medida en que rompe con lo cotidiano, y en tanto que busca desprenderse de la lógica del esquema urbano. Esta figura del viajero fuera de la ciudad se puede entender desde una perspectiva más existencial porque el derrotero natural desacomoda al sujeto de su normalidad, lo conecta con su ser nomadista, primitivo que le otorga cierta humildad porque el caminante se reduce a sentir como cualquier ser vivo del mundo. En este sentido, el caminar filosófico se puede ver como una forma de alejarse de la vida económica de la ciudad, caminar debe ser alejarse

de las realidades materiales para poder conectarse con la naturaleza.

2. LOS CANTOS EN VIAJE A PIE

Para Don Benjamín y Fernando González, “dos filósofos aficionados” [6, p. 31], el caminar se transforma en un móvil para la reflexión filosófica con la finalidad de “describirle a la juventud la Colombia conservadora” [6, p. 46] de inicios del siglo XX, y para conservar la elasticidad juvenil, característica de una instancia de la vida del ser humano. A través de momentos específicos el enunciador evoca unos cantos a través de momentos específicos que evidencian los efectos pasionales del discurso. Para este análisis se tiene en cuenta tres fragmentos de los cantos:

En el siguiente fragmento los caminantes le preguntan a dos mujeres si llegarían a La Ceja, “Todo depende del ánimo” dijo una mujer, a partir de esta frase el enunciador evoca un canto donde alude a una joven llamada Julia una hermosa quinceañera. “Carnes prietas quemadas por la brisa de la tierra alta y espíritu generoso” [6, p. 40], allí describe su fisiología y, además, a manera de epílogo, rememora la figura del doctor Mesmer para concluir que la fuerza vital como sinónimo del ánimo es la que siempre domina al ser humano [6, p. 48].

siempre es la fuerza vital la que domina. En todas las manifestaciones de este vivir, triunfa la energía descubierta por el doctor Mesmer; va recorriendo el tiempo y riéndose de todo... [6, p. 48]

Según Benveniste, el tiempo crea un efecto de sentido que pivota entre la cultura y la subjetividad [10, p. 73]. Para crear sentido, el enunciador utiliza recursos lingüísticos como el lexema siempre que crea un efecto de sentido simbólico, el cual hace referencia a la temporalización como una totalidad para enfatizar que la fuerza vital domina todas las manifestaciones de la vida, es decir, cualquier manifestación vital, incluyendo el caminar, está condicionada por el ánimo. A través de la fuerza vital se integra en la temporalidad la idea del tránsito visible en la energía que el caminante impregna; el estado, o actitud del sujeto sintiente transforma el camino, le crea sentimientos disfóricos o eufóricos que producen un sentido espacio temporal. En este sentido, la fuerza vital recorre el tiempo y se

exterioriza en todos los seres vivos sintientes, y el caminar y la meditación como reflexión filosófica alrededor del camino presupone para el caminante una determinación de esa fuerza vital propia que le incita a llevar a cabo largas caminatas con el sol inclemente, con la yerba, con los arroyos y ríos.

Desde la teoría semiótica discursiva, las figuras actoriales se identifican gracias a que los actores encarnan estados y ejecutan o padecen procesos. Fontanille explica que los actores se reconocen porque existe en ellos un cierto número de propiedades estables que los identifica [5, p. 123]. Estas propiedades instalan una identidad que se puede entender como un tema (rol temático) que se manifiesta en las propiedades sensibles del actor, es decir, la manera como el actor se manifiesta en el texto. Además, las figuras actoriales en el relato de viaje muestran como el viaje es también un itinerario de nombres que enfrenta al caminante con la memoria y que suscitan el ejercicio del pensamiento. La figura actorial del doctor Mesmer hace referencia a Friedrich Anton Mesmer, un médico alemán del siglo XVIII que postuló la doctrina del “magnetismo animal” más conocida como el mesmerismo, la cual defendía el uso de objetos magnéticos para la cura de enfermedades. Mesmer defendía que la causa de las enfermedades era porque la energía del cuerpo se obstaculiza, y el uso de elementos magnéticos permitía restaurar la fluidez de la energía animal y, por tanto, curaba las enfermedades [11]. En este sentido, el enunciador manifiesta en el canto una suerte de desembrague en el discurso, a través de otro el enunciador representa la corporalidad asociada a la salud o a su ausencia al hacer una asociación entre la fuerza vital y la energía animal del doctor Mesmer, la cual se manifiesta como elemento retórico a través del símil que sustenta que todos los problemas de la vida dependen de lo limitado o casi nulo del ánimo en el cuerpo del ser humano.

Como la fuerza vital es la que domina el cuerpo, caminar “es experiencia sensorial total que no escapa a ninguno de los sentidos” [2, p. 19]. El periplo del caminante también depende de su cuerpo, que además de las necesidades fisiológicas como la sed o el hambre que surgen del caminar, también depende de la motivación que le otorga el espacio en el que convive el sujeto. De la ciudad, muestra el enunciador, ha surgido la vida sedentaria que inhibe la conservación de la juventud “¡Hay una lista enorme de enfermedades ciudadanas! Y, para conservar la juventud, el ciudadano ha inventado sustitutos a la vida gitanesca” [6, p. 54], es

decir, que la experiencia sensorial que tiene el sujeto en la ciudad no motiva el caminar como reflexión filosófica, a saber, como meditación activa porque la ciudad desvincula al ser humano de lo más propio de su organismo que es disfrutar la naturaleza sin intervención del arte [2, p. 53]. Por esta razón el ciudadano crea sustitutos a su necesidad natural de alejarse de la ciudad en miras a conectarse con la naturaleza, camping, senderismo, son actividades que buscan conectar al ser humano con su sentido más primitivo con la vida gigantesca que ofrece el mundo.

El siguiente fragmento es el canto que evoca el enunciador en el encuentro de los caminantes con la figura de un hombre gordo en El Retiro. De la reflexión a partir de la figura del hombre gordo se postula la fuerza vital como una fuerza nerviosa que caracteriza a cada individuo. Esta fuerza nerviosa, según el enunciador, se debe gastar con método para conservar el sentimiento eufórico de la alegría.

*Este es el canto a la alegría: ¡Mejor que todo es la inervación!
¡Nada como la regularidad térmica del organismo! ¡Cuán horrible
es la escalvitud! ¡La esclavitud del alma por los deseos es de temer
como la muerte! ¡Peor que la muerte eres tú, apresuramiento! [6, p.
61].*

Este fragmento está enmarcado por adjetivos “mejor, nada como, horrible, peor” producen efectos pasionales que, en palabras de Fontanille son tributo de la cultura y la historia en la que está sumergida el sujeto, ya que la intensidad afectiva está irremediabilmente asociada a la axiología y a la evaluación moral, la cual depende de su extensión espacio-temporal [5, p. 183]. De la misma manera, la figura del hombre gordo hace presencia como el otro opuesto que viene a trazar la oposición entre nomadismo y sedentarismo, y que determina la evaluación moral y los valores del enunciador. La inervación a la que hace referencia el canto en su acepción convencional que trata de “la acción que ejerce el sistema nervioso sobre las funciones de los demás órganos del cuerpo animal” [12]. Es decir, que para el enunciador la inervación permite regular la energía vital que ayuda a moderar las funciones anatómicas del sujeto, contrario al hombre gordo que figurativiza el personaje opuesto al caminante, es el personaje descuidado, negligente e indolente con sí mismo y con los otros, el no-caminante

que se dejó llevar por la vida sedentaria de la ciudad “El hombre gordo es el hombre exagerado; carece de lo que llaman los clásicos y los moralistas antiguos el sentido de la medida (...). Toda nuestra vida de república ha sido vida de hombres gordos” [6, pp. 85-86].

La figuratividad del hombre gordo, para el enunciador, simboliza la vida de la república colombiana, la cual manifiesta una comprensión figurativa del espacio que se transforma en un espacio simbólico ideológico que representa en el discurso la hegemonía económica y utilitaria propia de la ciudad que esclaviza a los sujetos a una vida sujeta a los deseos del consumismo. La esclavitud y el apresuramiento que menciona el fragmento son actantes propios de la ciudad, el sujeto de la ciudad es esclavo del consumismo lleva una vida ajetreada, con apuros, donde el tiempo se gana por la rapidez con que se hagan las cosas, contrario a la lentitud del caminante que se caracteriza por movimientos sincopados y en relación con el espacio transitado que busca llegar a reflexiones más existenciales. Para Gross, por lo general el sujeto se acostumbra a transitar la ciudad de manera práctica, lo cual le hace muy difícil suspenderse de la cotidianidad que evoca en el sujeto la ciudad, por esta razón es importante que en el caminar reflexivo haya esa ruptura con el espacio monótonamente habitado, dicha ruptura puede ayudar a que el ser humano se conecte con esa otra parte que no es su ser urbanita. Le Bretón enfatiza que esta manera particular de compaginar el tiempo no está armonizada con la cultura propia de la ciudad y su forma de escindirlo:

Todo sentimiento de duración se evapora: el caminante se instala en un tiempo ralentizado a la medida del cuerpo y del deseo. La única premura es a menudo la de ir más rápido que la puesta de sol. El reloj es cósmico, es el de la naturaleza, el del cuerpo, y no el de la cultura con su meticulosa parcelación del tiempo [2, p. 17].

En este sentido, se puede decir que el caminante solo debería estar ligado al apresuramiento siempre y cuando este sea el reloj cósmico y no la constricción del arte, el caminar reflexivo es la oportunidad para alejarse de lo urbano y para que el sentido existencialista se apodere del sujeto.

El último fragmento del análisis se origina cuando los caminantes están elevados en el teleférico sobre el río Guacaica (Caldas), el narrador evoca el canto llamado “La castidad” en donde

se manifiesta nuevamente la figura de Julia.

Todo el universo es nuestro. Poseemos el universo con los sentidos. ¿Para qué comprarte, Julia? ¿Para qué comprarte Hacienda de Santa Elena? ¡Sois nuestras! Frente a ti, Julia, te hemos olido, visto y sentido. ¿Para qué más? No somos pródigos. Acostados sobre el césped hemos olido la yerba y después hemos bebido el agua... ¿Para qué más? [6, p. 12].

La presencia del personaje de Julia y el topónimo de Hacienda Santa Helena concuerdan con lo que postula Le Bretón, que el caminar es también una travesía que enfrenta al caminante con la memoria de lugares, paisajes y nombres [2, p. 45]. La memoria del caminante, pero también de los lugares recorridos traza una nueva gramática de lo que significa el paseo y el paseante, el paseante desde este fragmento se sumerge en la naturaleza, se deja llevar por los sentidos, apropia todo lo que el camino le ofrece, se siente dueño del espacio; por el contrario, el paseante en la figura del flâneur se enfoca en la observación y admiración de los actos cotidianos de la urbe sin que ello implique una interacción continua.

“¡Sois nuestras!”, “todo el universo es nuestro”, “poseemos el universo con los sentidos”, todas estas son formas lingüísticas de posesivos en plural que crean un efecto de sentido que alude a una pertenencia natural del ser humano y la naturaleza. A su vez, la forma reiterada de enunciados interrogativos enfatiza de manera irónica que la naturaleza hace parte de la vida del ser humano como un todo constitutivo y, por tanto, no tiene sentido que el sujeto se piense como sustraído de la naturaleza, ya que la sensorialidad le permite disfrutar de todo lo que ofrece, acostarse sobre el césped, oler la hierba, beber el agua, son cosas que el mundo ofrece gratis, todo esto está fuera de la construcción propia de la ciudad, ya que el centro de su movimiento es la economía. Esta relación del ser humano con el mundo natural no linda con el antropocentrismo, sino que sitúa al ser humano como un hijo de la naturaleza que debe explorar el placer en la conexión de su cuerpo sintiente con el mundo natural.

La figura actuarial del pródigo remite a un rol que acentúa el uso de la energía vital con método. “No somos pródigos” crea una oposición entre la figura del pródigo y el caminante. El pródigo según la RAE se caracteriza por ser una persona que desperdicia sin

medida ni razón, sin pensar en el otro. Por el contrario, la figura del caminante remite a una meditación activa que exige la medida y la contemplación y que, en palabras de Le Bretón da una apertura al mundo que invita a la humildad en el sentido del goce del instante y del conocimiento sensorial, el camino y todas las peripecias que conlleva el caminar limitan al caminante de las cosas básicas que en la vida urbana se dan por hecho como los servicios sanitarios, los restaurantes y todo lo que ofrece la industria. En el camino rural el caminante está más propenso a sufrir de sed, hambre, calor, y seguramente para poder suplirlas no hay un restaurante a la vuelta de la esquina. Esta vulnerabilidad del caminante invita a la apertura del otro porque no hay arrogancia en el camino, cualquier encuentro con otro no pasa desapercibido porque todos los caminantes en el camino son iguales, tienen las mismas necesidades y se sienten como cualquier animal natural. Por esto la reflexión al caminar motiva al sujeto a interrogarse por su vínculo con los demás, y no hay nada mejor que interrogarse por el otro desde la posibilidad de un no-ciudadano.

La semiótica discursiva plantea que todo acto de enunciación (discurso) está compuesto por una estructura interna que está condensada en isotopías, las cuales manifiestan oposiciones que permiten identificar las articulaciones de sentido. “El discurso procede por esquematización, es decir, propone esquemas de significación, de los más simples a los más complejos, y en los que se instalan sistemas de valores” [5, p. 47]. Desde las oposiciones que manifiestan los fragmentos entre la figura del hombre gordo, el pródigo y el caminante, son formas que permiten observar la forma en que se tensa la energía vital entre la relación del caminar y ciudad. El esquema narrativo del hombre gordo es el hombre ciudadano que está enmarcado por la desmesura y la vanidad al ser esclavo del consumismo, de ahí su figura robusta, no le interesa la caminata por placer, de hecho la ve como una penitencia sin sentido que no es necesaria, ya que todo está pensado desde la utilidad. Esta estructura interna plantea la oposición entre sedentarismo y nomadismo, y se acerca más a la perspectiva de una semántica de lo continuo y no a una oposición tácita del mismo, es decir, a una estructura tensiva que manifiesta que la cantidad de energía vital y el método con el que usa motiva el caminar filosófico y todas sus implicaciones como, sensorialidad, meditación, humildad y, anulación del tiempo propias del esquema narrativo del caminante. De ahí que, la oposición entre nomadismo y sedentarismo, entre la

ciudad y el caminar son temáticas que están encarnadas por los actantes del hombre gordo y el caminante, los cuales están en constante tensión con la figura espacial del camino. Estos esquemas de significación plantean un sistema de valores que enmarca al caminante desde una visión orientalista contraria a la que ofrece occidente con la figura del *flanêur*, el caminar desde la postura orientalista es una marcha suspensiva, lenta en virtud de conocerse a sí mismo en la huida del presente cotidiano. El camino en la ciudad está saturado del arte humano como las calles, las casas, iglesias, cementerios, plazas, que considera Pierre Sansot citado por Le Bretón “La ciudad nos hace olvidar que la tierra es redonda, nos aleja de la tierra, las colinas, los bosques, los campos” [2, p. 42], es decir, que para Sansot la ciudad hace que el ser humano se sumerja en su artificio y olvide la majestuosidad de la vida gigantesca que ofrece el mundo y se confine a una vida industrializada.

CONCLUSIONES

Los tres fragmentos analizados terminan por figurativizar y actorializar el espacio tiempo, y a su vez permiten seguir de cerca al caminante en sus recorridos para observar la forma en que se tensa la relación entre caminar y ciudad y cómo se transforma en una construcción simbólica que condiciona el imaginario del caminar filosófico. De esta manera, la antítesis entre la ciudad y el caminar filosófico está dada porque el camino urbano en la ciudad limita el campo de acción, ya que las calles, el asfalto, las edificaciones recubren el mundo natural que es la apertura a la meditación activa, a la sensorialidad plena, a la reflexión y más importante aún a la humildad en el reconocimiento con el otro humano y no humano. Caminar invita a reencontrarse consigo mismo y con los otros y a compartir la experiencia de la reunión en la simbología.

REFERENCIAS

- [1] J. A. e. I. Martínez, *La especie elegida*, Booket, 2001.
- [2] D. L. Bretón, «Elogio del caminar,» Siruela, Madrid, 2000.
- [3] E. C. y P. Hortola, *Hominización y humanización, dos conceptos claves para entender nuestra especie*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 2013.
- [4] P. Valery, *Teoría poética y estética*, Madrid: Visor, 1990.
- [5] J. Fontanille, *Semiótica del discurso*, Lima: Universidad de Lima, 2001.
- [6] F. González, *Viaje a pie*, Medellín: Eafit, 2010.
- [7] Nietzsche, *La gaya ciencia*, Madrid: Edaf, 2002.

- [8] L. Duch, *Antropología de la ciudad*, Madrid: Herder, 2015. [9] Platón, *Fedro*, Madrid: Gredos, 1988.
- [10] É. Benveniste, *Problemas de lingüística general II*, México: Sglo XXI, 1997.
- [11] «Franz Anton Mesmer,» 19 Mayo 2020. [En línea]. Available: [https://www.britannica.com/biography/Franz-Anton Mesmer](https://www.britannica.com/biography/Franz-Anton-Mesmer).
- [12] «Real academia española,» 2020. [En línea]. Available: <https://dle.rae.es/inervaci%C3%B3n>.
- [13] I. M. Juan Arsuaga, *La especie elegida*, Barcelona: Cítica, 1998.
- [14] A. Jaiswal, «The homonization process of homo sapiens,» *Tensive course in Biological anthropology*, pp. 43-46, 2007.
- [15] A. Jaiswal, «The homonization process of homo sapiens,» *1st Summer School of the European Anthropological Association, EAA Summer School eBook*, pp. 43-46, 2007.
- [16] E. C. y. P. Hortola, «Hominización y humanización, dos conceptos claves para entender nuestra especie,» *Atlántica Mediterránea*, pp. 7-11, 2013.
- [17] P. P. Berruezo, «El contenido de la psicomotricidad,» *Psicomotricidad: prácticas y conceptos*, pp. 43-99, 2000.
- [18] L. Huart, *Fisiología del flâneur*, España: Gallo Nero, 2018. [19] F. Gross, *Andar. Una filosofía*, España: Taurus, 2000.

Medieval
azerbaijani shield
(Khanate of
Karabakh)



The current state of semiotics in Azerbaijan

JAMILA FARAJOVA

“Have you ever heard the term “Semiotics” before?”, “Have you ever read anything dealing with signs before?” and “Have you ever read anything on Semiotics?” are the survey questions due to which an overview of the current state of semiotics in Azerbaijan is displayed. The survey results showed that 82,95% of the Azerbaijani respondents have heard or read nothing on semiotics. Quantitative (primary data collection, cross-tabulations, etc.) method has been used in the research. Besides, the survey clarifies that even though semiotics is recognized as an interdisciplinary study and universal science by the scholars who define its status, it is not as ‘universal’ in the world as it is claimed. Indeed, there are a range of reasons for this fact in different countries. One of the main reasons in Azerbaijan is that semiotics is not known yet among the universities and there is not a (hand)book of semiotics in the national language.

INTRODUCTION

The current state of general semiotics can be described as flourishing and spreading to countries where it was not known before. The same is true for Azerbaijan. So, the main objective of this paper is to give an overview of the current state of semiotics in Azerbaijan, as my future goal is to compile a (university) handbook of semiotics in the national language.

The hypothesis was that semiotics is not known in my home country. I conducted an online survey and analyzed its results in Section 2 of this paper to prove this hypothesis. The survey results reaffirm that semiotics is a very new term for Azerbaijanis, and more than 80% of the Azerbaijani respondents have heard or read nothing on semiotics. For the survey analysis and the validity of the hypothesis the quantitative method has been used.

The levels of semiotic knowledge from the scientific point of view of sign usage and in which one of those levels the semiotic knowledge in Azerbaijan can be included are discussed in Section 2. Moreover, the reasons why semiotics is hardly known by Azerbaijanis are given in the same section of this semiotic study. The conclusions of this survey-based research are drawn in the final section.

1. SEMIOTICS IN AZERBAIJAN

Despite the assertion of the status of semiotics as an academic discipline, “semiotics continues to struggle for acceptance into the mainstream of academic life in universities and professional institutions throughout North America” [1: p.188], the fact which is true for some countries even in Europe and Asia, including Azerbaijan. Although there exist a huge number of semiotic schools, centres, laboratories throughout the world, mainly in Europe and America, there are very few universities or institutions offering semiotics as a university program. Some of them offer semiotics as an interdisciplinary study in PhD programs, in very few cases in undergraduate and master’s degree programs. Besides, more and more semiotic consulting companies, marketing, design, media and translation companies make use of semiotic research and analysis to offer their services. So, it means that “semiotics has made its resurgence, not as a program area of study, but as a major subject area, since it provides a key for deciphering the layers of meanings

in media products” [1: p.189]. However, in Azerbaijan semiotics is not included in any academic program and one can hardly find a literature on semiotics proper in the national language (neither translated nor written by Azerbaijani researchers), except *Semiotika*, a book written by Fakhraddin Veyselli in Azerbaijan in 2010.

Although semiotics is not taught as an academic discipline in Azerbaijan yet, few researchers are carrying out their PhDs in this field and some international conferences are held on semiotics in Azerbaijan. For instance, in October 2017 “The 8th International Conference on Semiotics: Medium and the World” was held in Baku, Azerbaijan jointly organized by the Semiotic Research Centre of Illia State University, Georgia and Khazar University, Azerbaijan [2]. But of course, these are not enough. Besides, the conference was held in English, another reason which leads to the shortage of materials on Semiotics in Azerbaijani. And, consequently, many people there are not aware of the existence of such a science, the science which can lead to a more proper and a more adequate usage of signs in our lives.

In order to display a general overview of the current state of semiotics in Azerbaijan, I conducted a brief online anonymous survey through google forms in 2020. In general, the survey included 19 questions about signs and semiotics. It was responded by different nations, but mainly Azerbaijanis. In two months (6th May 2020 till 6th July 2020), it received 544 responds in total: 352 Azerbaijanis and 192 people from other nationalities (Albanian – 1, Algerian – 1, Argentinian – 3, Austrian – 1, Bangladeshi – 2, Belgian – 1, Bolivian – 1, Bosniak – 1, Brazilian – 2, British – 5, Bulgarian – 6, Canadian – 2, Chilean-Spanish – 1, Chinese – 2, Colombian – 2, Croatian – 3, Cuban – 1, Cypriot – 3, Czech – 3, Danish – 1, Dutch – 2, Egyptian – 1, Filipino – 11, Finn – 1, French – 6, German – 5, Greek – 9, Hungarian – 3, Indian – 10, Indonesian – 1, Irish – 1, Israeli – 1, Italian – 8, Kazakh – 1, Lithuanian – 1, Malaysian – 2, Mexican – 2, Mne (Montenegrin) – 1, Moroccan – 3, Nigerian – 1, Pakistani – 1, Peruvian – 1, Polish – 4, Portuguese – 5, Romanian – 6, Russian – 8, Salvadoran – 1, Scottish – 1, Serbian – 3, Slovak – 4, South African – 2, Spanish – 21, Tunisian – 2, Turkish – 9, Ugandan – 1, Ukrainian – 4, US American – 7), whom I grouped under the names of the continents accordingly: European, North American, South American, African and Asian (See Table 1. Nationalities of the respondents (Cross tabulation: Nationality: Frequency; Percentage).

| NATIONALITY cross tabulation | | | | | |
|------------------------------|----------------|-----------|------------|------------------|-----------------------|
| | | Frequency | Percentage | Valid percentage | Cumulative percentage |
| V a l I d | Azerbaijani | 352 | 64,7 | 64,7 | 64,7 |
| | European | 115 | 21,1 | 21,1 | 85,8 |
| | North American | 15 | 2,8 | 2,8 | 88,6 |
| | South American | 10 | 1,8 | 1,8 | 90,4 |
| | African | 11 | 2,0 | 2,0 | 92,5 |
| | Asian | 41 | 7,5 | 7,5 | 100,0 |
| | Total | 544 | 100,0 | 100,0 | |

Table 1. Survey results. Semiotics: Nationalities of the respondents

The number of the expected target population was 500, and as it seen from Table 1, the survey got 544 responds in total. So, the accepted margin of error for this survey was $\pm 3\%$ and the survey can be considered reliable enough though more accuracy is desirable for a more statistically significant survey.

The question “Have you ever heard the term “Semiotics” before?” (See Figure 1. Survey Section 3 Question 1) and the last two questions of the survey: “Have you ever read anything dealing with signs before?” (See Figure 2. Survey Section 3 Question 7) and “Have you ever read anything on Semiotics?” (See Figure 3. Survey Section 4 Question 1) are the questions due to which it is possible to speak about the current state of semiotics in Azerbaijan.



Have you ever heard the term "Semiotics" before?

Yes.

No, never.

The word rings a bell (sounds familiar), but I can't remember where I have heard it before.

Figure 1. Survey section 3 Question 1: Have you ever heard the term “Semiotics” before?



Have you ever read anything dealing with signs before? *

- No, never.
- Yes, in English.
- Yes, in Azerbaijani.
- Yes, in a different language.

Figure 2. Survey section 3 Question 7: Have you ever read anything dealing with signs before?



Have you ever read anything on Semiotics?

- No, never.
- Yes, in English.
- Yes, in Azerbaijani.
- Yes, in a different language.

Figure 3. Survey section 4 Question 1: Have you ever read anything on Semiotics?

The hypothesis, as indicated above, was that the majority of the people in Azerbaijan have never heard about semiotics and are not aware of the existence of semiotics or do not know what semiotics is.

As it is clearly seen from Figures 2 and 3, the last two questions were “Have you ever read anything dealing with signs before?” and “Have you ever read anything on Semiotics?”. The respondents who answered “No, never.” (197 Azerbaijani respondents) to the question of “Have you ever read anything dealing with signs before?” finished and submitted the survey without the necessity of answering the final question, because it is supposed that if one has not read anything dealing with signs, it directly means that they have not read about semiotics, either. (See Chart 2. Survey results: Semiotics in Azerbaijan. “Have you read anything dealing with signs before?”). The respondents who answered “Yes, in English”, “Yes, in Azerbaijani”, “Yes, in a different language” (155 Azerbaijani respondents) could pass to the following survey question: “Have you ever read anything on

Semiotics?”. Less than half out of those 155 Azerbaijani respondents have read something on Semiotics (See Chart 3. Survey results: Semiotics in Azerbaijan. “Have you ever read anything on Semiotics?”) and about 95 people out of those 155 Azerbaijani respondents have read nothing on Semiotics.

So, according to the data obtained from the survey results, in general, 45% of the Azerbaijani respondents (158 people) have never heard the term “semiotics” before (see Chart 1. Survey results: Semiotics in Azerbaijan. “Have you ever heard the term “Semiotics” before?”), and 82,95% of the Azerbaijani respondents have read nothing on semiotics (197 people have read nothing dealing with signs and 95 people have read something dealing with igns, but not semiotics) (See Charts 2. Survey results: Semiotics in Azerbaijan. “Have you read anything dealing with signs before?” and 3. Survey results: Semiotics in Azerbaijan. “Have you ever read anything on Semiotics?”).

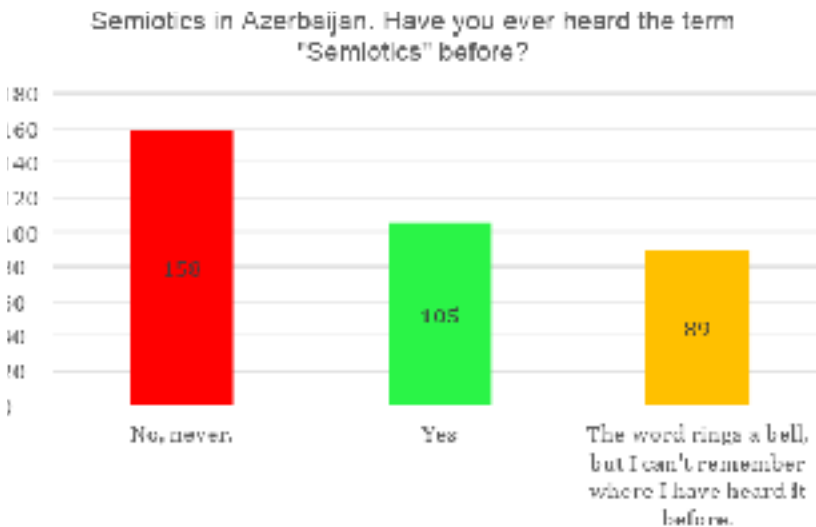


Chart 1. Survey results: Semiotics in Azerbaijan. “Have you ever heard the term “Semiotics” before?”



Chart 2. Survey results: Semiotics in Azerbaijan. "Have you read anything dealing with signs before?"



Chart 3. Survey results: Semiotics in Azerbaijan. "Have you ever read anything on Semiotics?"

The other significant factors for the survey could be the age and education level of the respondents. As the largest proportion is from the second age group – 18-34 years old – (See Chart 4. Survey results: Semiotics in Azerbaijan. Age), the age factor cannot be taken as significant for this survey as it was desired. In other words, since most of the respondents are from 18 till 34 ($p=266/352$) and the other age groups are very small compared to that age group making the population proportion insignificant for making justifications.

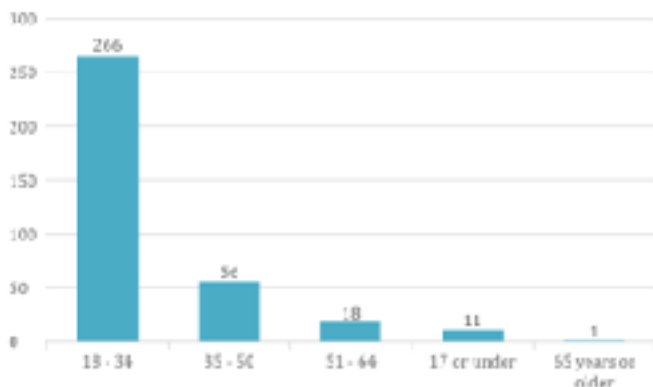


Chart 4. Survey results: Semiotics in Azerbaijan. Age

Yet, this age group accounts for the greater percentage (37%) of the respondents who have heard and read about semiotics (See Chart 5. Survey results: Semiotics in Azerbaijan. Proportion of Age to Heard Semiotics).

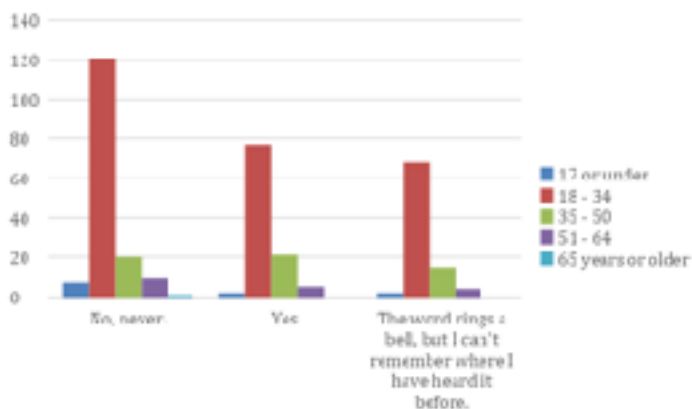


Chart 5. Survey results: Semiotics in Azerbaijan. Proportion of Age to Heard Semiotics.

The factor of the completed level of education of the Azerbaijani respondents could also be very valuable for making significant statistics if, again, it had been in proportion (See Table 2: Survey results. Semiotics: “Have you ever read anything on Semiotics?”).

| EDUCATION*READSEMIOTICS cross tabulation | | | | | | |
|--|---------------|-----------------|------------------------------|---------------------|-----------|-------|
| Recount | | | | | | |
| EDUCATION | READSEMIOTICS | | | | | Total |
| | Not responded | Yes, in English | Yes, in a different language | Yes, in Azerbaijani | No, never | |
| Secondary school | 39 | 0 | 3 | 0 | 4 | 46 |
| College/Vocational/technical training school | 8 | 0 | 0 | 1 | 4 | 13 |
| Undergraduate degree | 86 | 6 | 3 | 5 | 43 | 143 |
| Master's degree | 51 | 6 | 6 | 11 | 36 | 110 |
| Ph.D. graduate or beyond | 13 | 5 | 7 | 7 | 8 | 40 |
| Total | 197 | 17 | 19 | 24 | 95 | 352 |

Table 2: Survey results. Semiotics: “Have you ever read anything on Semiotics?”

So far, the data obtained from the survey results let us conclude that semiotics is not currently well known in Azerbaijan. If we compare the survey results of the question “Have you ever heard the term semiotics before?” according to the different continents, then we can see the difference more clearly: for example, about 69 percent of the European respondents (See Table 3: Survey results. Semiotics: “Have you ever heard the term “Semiotics” before?”) have heard the term semiotics before, while this percentage is very small in the Azerbaijani respondents.

| HEARDSEMIOTICS*NATIONALITY cross tabulation | | | | | | | |
|---|-------------|----------|----------------|----------------|---------|-------|-------|
| Recount | | | | | | | |
| | NATIONALITY | | | | | | Total |
| | Azerbaijani | European | North American | South American | African | Asian | |
| 0 | 158 | 18 | 2 | 0 | 2 | 13 | 193 |
| 1 | 105 | 79 | 10 | 8 | 8 | 24 | 234 |
| 2 | 89 | 18 | 3 | 2 | 1 | 4 | 117 |
| Total | 352 | 115 | 15 | 10 | 11 | 41 | 544 |

Table 3: Survey results. Semiotics: “Have you ever heard the term “Semiotics” before?” (Column 1: 0 – No, never; 1 – Yes; 2 – The word rings a bell, but I cannot remember where I have heard it before)

Only 30% of the Azerbaijani respondents have heard about semiotics (Table 3: Survey results. Semiotics: “Have you ever heard the term “Semiotics” before?”), while this percentage is significantly higher (67%, 129 people out of 192 people) in the other nationalities (see Chart 4. Survey results: Semiotics: “Have you ever heard the term “Semiotics” before?”).

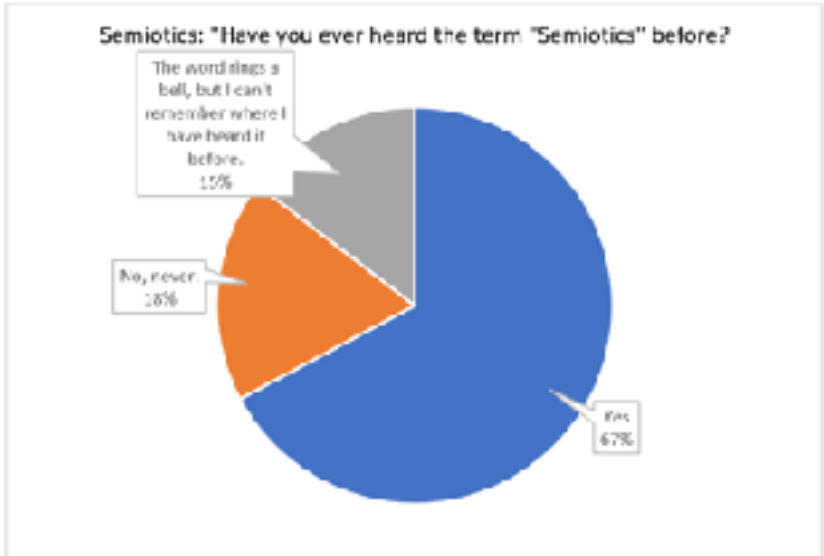


Chart 4. Survey results: Semiotics (other nationalities): “Have you ever heard the term “Semiotics” before?”

The aim to carry out the survey was not to compare the current state of semiotics in Azerbaijan with the current state of semiotics in the other countries; as it is already mentioned above, it was conducted to learn the current state of semiotics in Azerbaijan in order to compile a handbook on semiotics (in Azerbaijani) for university students in the future.

1.1. THE LEVELS OF SEMIOTIC KNOWLEDGE

Semiotics is recognized as an interdisciplinary study of signs, sign systems, sign- and meaning-generating processes, so, it is “both a science, with its own body of discoveries and theories, and a technique for studying everything that produces signs” [3: p.5]. As mentioned above, its tools, models, methods are employed onto different fields of today’s life, such as marketing, translation, communication systems, etc. This universality as a technique does not mean that semiotics is known ‘universally’ as it is claimed. The reasons for this fact in Azerbaijan are dealt with in the following subsection, but here in this subsection the levels of semiotic knowledge are under discussion.

It can be inferred that in today’s world, semiotics exists in four different levels from the scientific point of view of sign usage. In the first level, the existence of semiotics is not known. It is the level “in which people do not recognize the underlying existence of codes, or if they do, do not recognize the semiotic nature of those codes, i.e. their ability to generate a continuous production of signs” [4: p.6]. Simply, it can be called unknown semiotics. Unknown semiotics can also be semiotics used by the people who do not know about that fact, as Sebeok [5] once remarked: “those who are doing semiotics but have not yet become aware of the fact” [p.134].

The second level is where the semiotic nature of signs is recognized but sidestepped, or the knowledge about the science of semiotics is not referred to, as in Linguistics, Literature, Medicine, etc. That is, many linguists or medical specialists, who are aware of the existence of semiotics, do not study semiotics just keeping themselves away. That is the reason why I would call this level *sidestepped semiotics*.

Since “one and the same scientific object may be studied from a semiotic and a non-semiotic point of view” [6: p.4], I would call the third level a *bridge between sidestepped and branch semiotics*.

The next level is where the theories or methods of the science of semiotics are applied onto different scientific branches, which can be called *branch semiotics* as Solomonick [7] calls it. In other words, in this level, semiotic theories and analysis are looked into and used to study other scientific fields, and it is where the interdisciplinary, even multidisciplinary state of semiotics becomes very obvious.

The last level is the level in which semiotics studies semiotics and can be called general semiotics [4, 7]. According to Solomonick [7], “general semiotics would be devoted to formulating laws and principles that are common to all semiotic systems” [p.12]. I think, however, it is impossible to formulate general laws and principles yet as this process is still going on. For instance, almost every semiotic work has some reference to Peircean semiotics, which is a sign of the existence of general semiotics, although inconsistencies in the general semiotic theory and in the semiotic terminology still exist, as Morris [8] once indicated:

There is lacking, however, a theoretical structure simple in outline and yet comprehensive enough to embrace the results obtained from different points of view and to unite them into a unified and consistent whole. It is the purpose of the present study to suggest this unifying point of view and to sketch the contours of the science of signs. This can be done only in fragmentary fashion, partly because of the limitations of space, partly because of the undeveloped state of the science itself, ... [p.17]

Since the literature on general semiotics and branch semiotics is constantly growing, more and more specialists leave sidestepped semiotics and step into branch semiotics, and every time a new term within semiotics is coined, I do not think that in the nearer future it could be possible to generalize all the semiotic theories, methods, analyses, terms, etc. into a truly independent science. It might be plausible only if semiotic movements stopped. On the one hand, it seems very unlikely that they will stop, because the more the semiotic nature of signs are recognized, – for instance, the discovery of the genetic code and its semiotic nature – the longer semiotic movements will be ongoing. On the other hand, it cannot continue in the same way forever. Maybe in two centuries, a common agreement will be reached among semioticians, then semiotics may lose its present ‘attractiveness’.

From the discussion about the levels of semiotic knowledge it

can be inferred that the current state of semiotics in Azerbaijan should thus be included, mainly, into the unknown semiotics as they 'are doing semiotics but have not yet become aware of the fact'.

1.2. THE REASONS WHY SEMIOTICS IS NOT WELL-KNOWN IN AZERBAIJAN

One of the main reasons why semiotics is not known in Azerbaijan is that semiotics has not been institutionalized as a university discipline yet, neither has it been inserted as a specialization into the university programs nor is it offered as a subject in cognate fields. However, in very few cases the topics related to semiotics (in other words, branch semiotics), such as linguo-semiotics, pragmatics in linguistics, etc. are offered for the academic research as a part of doctorate studies.

Another reason is that there is a shortage of (hand)books on semiotics in the national language (only the book titled 'Semiotika', which is mentioned above). And the literature dealing with semiotics in the libraries are either in foreign languages, mainly in Russian or they are book chapters or very few recent articles in Azerbaijani.

Moreover, hardly any conferences or sessions within conferences or meetings dedicated to semiotics are held within the academic mainstream in Azerbaijan. Or, if held (one conference mentioned in the previous subsections), they are held in English.

Consequently, semiotics is not as well-known as in some other countries and can still be considered very young among other sciences.

CONCLUSION(S)

This study has provided a general overview of the current state of semiotics in Azerbaijan concluding that in general very little is known about semiotics in Azerbaijan and the same is true about semiotics in the academic life. The reasons for this are that the academic institutionalization of semiotics has not happened yet, that there is a shortage of literature on this field in Azerbaijani and a few other reasons. This research suggests that we still have a long way to go to reach the desired level of semiotic studies in Azerbaijan.

Given that this study is based on a limited number of survey respondents, the results from such analyses should consequently be

treated with considerable caution. Despite this, it can still be confirmed that the survey results offer invaluable evidence for the current real state of semiotics in Azerbaijan. Besides, no one to the best of our knowledge has studied the current state of semiotics in Azerbaijan, so these findings are the first in this direction and thus can be a springboard for further studies in semiotics.

The broad implication of the present research is that semiotics is not so well known as it is claimed though in recent decades there has been considerable interest and a growing body of literature on semiotics in the world.

I believe that apart from compiling a university handbook on semiotics, future work should explore ways to attract more (Azerbaijani) researchers into semiotics.

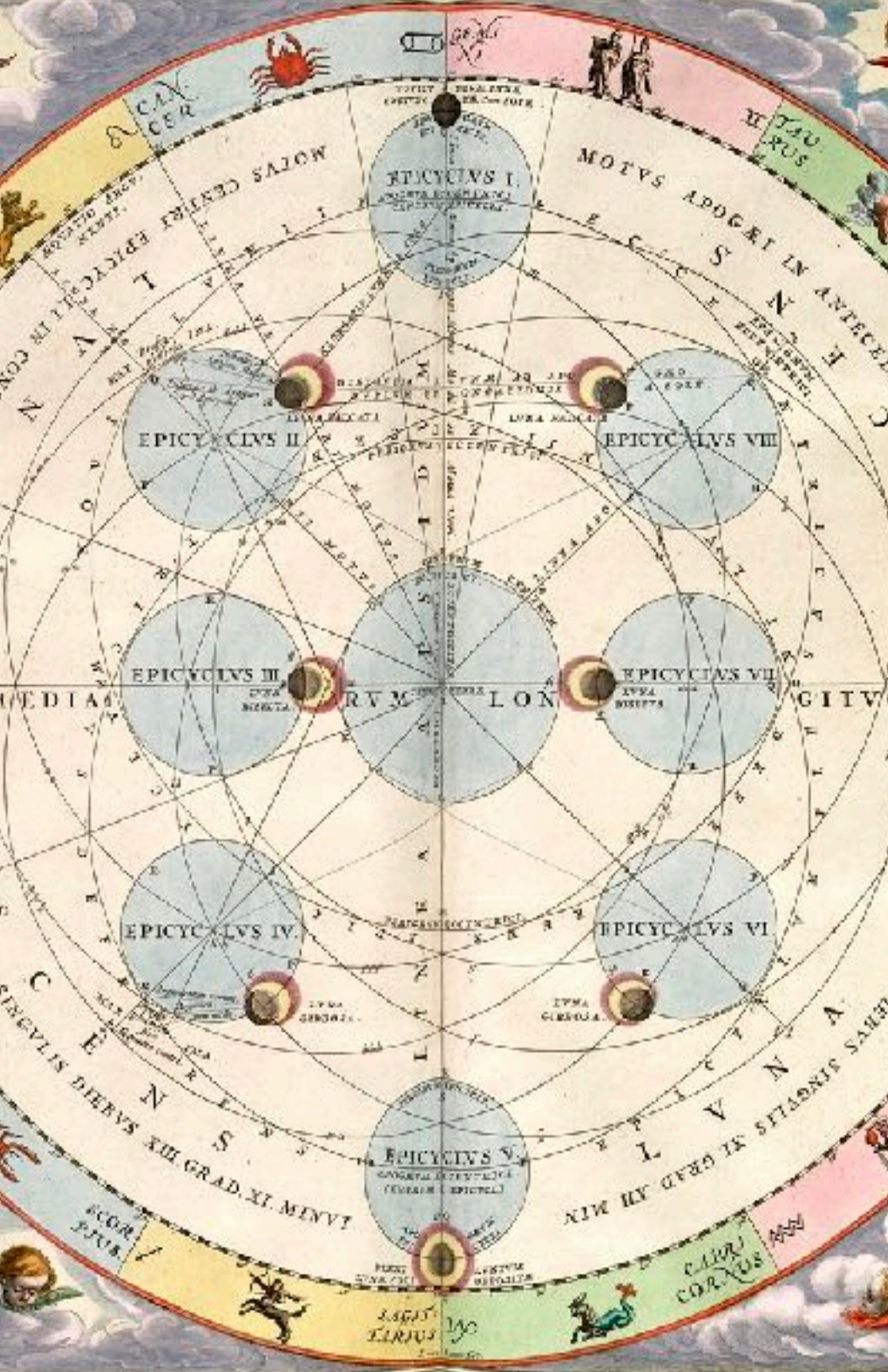
THANKS

Special thanks to all the survey respondents.

REFERENCES

- [1] Danesi M, 2012. The Institutionalization of Semiotics in North America. In *Signata* 3, 2012. DOI: <https://doi.org/10.4000/signata.871>
- [2] The 8th International Conference on Semiotics successfully held at Khazar University. 2017. <http://khazar.org/en/news/2591> [Internet]. [Last accessed: 2021-08-05]
- [3] Sebeok T. A. Signs: An Introduction to Semiotics. 2nd ed. Canada: Toronto; 2001. 193 p.
- [4] Eco, U. (1976, 1979): A Theory of Semiotics. Bloomington, IN: Indiana University Press/London: Macmillan; 1976. 368 p. DOI: 10.1007/978-1-349-15849-2
- [5] Deely, John. (2009). Purely Objective Reality. Berlin-New York: Mouton De Gruyter; 2009. 217 p. DOI: 10.1515/9781934078099
- [6] Lotman, J. Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture. Translated by Ann Schukman. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press; 1990. 288 p.
- [7] Solomonick, A. A Theory of General Semiotics: The Science of Signs, Sign-Systems, and Semiotic Reality. Cambridge Scholars Publishing; 2015. 399 p.
- [8] Morris, Charles (1971): Writings on the General Theory of Signs, The Netherlands: Mouton & Co. N.V., Publishers, The Hague; 1971. 486 p. DOI: 10.1515/9783110810592

Claudius Ptolemy's model of the
Lunar Cycles, from the 1708 Valk &
Schenk edition of Andreas Cellarius'
Harmonia Macrocosmica.



**Semiotic
cosmology as a
transmedial
cartography of
worldview**

ZDZISŁAW WAŚIK

In alluding to transmedial and multimodal communication, this paper makes use of the notion of cartography as synonymous with semiotic modeling of reality. Its investigative object constitutes, firstly, the world as a synthesis of universal phenomena or an antithesis of vanishing percepts and enduring concepts, pondered from the observer's independent and dependent perspectives, and secondly, the idea of worldhood in its phenomenal appearance, subjective or objective modes of existence, and acts of lived-through experiential textuality. The worldview is shown as collectively created even though it results from individual perceptions of reality. With reference to the cosmological idea, the author weighs up how the real world exists and realizes itself virtually being independent of cognition and actually when it is consciously observed and semiotically described by its cognizers. The aim of this paper is to bridge the conceptual-methodological framework of semiomathesis applied to the ordering of information about reality with the subject matter of cosmology. Separate attention, within the frame of investigative postulates, is devoted to philosophical discussions about the human impact on the globe, including, firstly, the interrelationships between the semiosphere and biosphere, secondly, between the biosphere and noosphere, and finally, the commonalities between the ranges of semiosphere and noosphere.

INTRODUCTION

The following paper consists of four principal parts, devoted to the conceptions of the world in cosmology, mundane phenomenology, existential semiotics, and semiomathesis of reality, summarized in the final part including conclusions and postulates. Each part develops its conceptual and methodological frameworks separately. The investigative object of part one constitutes the virtuality and actuality of universe, world, cosmos & planet earth pondered in the light of mythical, physical and metaphysical cosmologies.

In the analytical domain of part two, there is a lifeworld in which humans live, the existence of which they are aware, and the textual appearance of which they experience. The third part deals with modality acts in which human selves as persons and subjects identify themselves through the manifestation forms of being in the world or transcending from the world. In turn, the fourth part provides a number of examples where the semiomathetic scaffold might be applied to the learning and classifying the images of the world or views about the world.

1. ON THE INVESTIGATIVE DOMAIN OF COSMOLOGY: UNIVERSE, WORLD & COSMOS OR PLANET EARTH

1.1. MYTHICAL VERSUS PHYSICAL AND METAPHYSICAL CONCEPTIONS OF COSMOLOGY

For the explanation of the relationship between universe, world & cosmos, or even our planet earth, in relation to the notion of cosmology as most valuable appear two representative positions, namely *Encyclopedia of Cosmology (Routledge Revivals): Historical, Philosophical, and Scientific Foundations of Modern Cosmology*, edited by Norriss S. Hetherington [22], and *Ancient Astronomy: An Encyclopedia of Cosmologies and Myth*, authored by Clive L. N. Ruggles [41]. The contributor (N.S.H = Norriss S. Hetherington) to the entry “Universe” in the *Encyclopedia of Cosmology* says that: “The whole of created and existing phenomena observed or postulated, including the earth and the heavens. Although universe is perhaps more logically singular, the

plural form is not unknown in writing and in thought. World, while sometimes synonymous with universe, may more precisely define that part of the universe inhabited by homo sapiens: our planet earth. Cosmos may refer to either universe or world, with an emphasis on order and harmony” [19, p. 645]. Of general importance is here the view of Norriss S. Hetherington, expressed in the “Preface” to his *Encyclopedia of Cosmology* who esteems cosmology as an “intellectual creation” constituting a valuable frame of reference that shows how ordinary people and philosophers and scientists have understood universe through ages, cultures and civilizations [cited and quoted after 22, p. ix–xii].

More substantial for readers is the opinion of Clive L. N. Ruggles, who has equated, in the “Introduction” to his *Ancient Astronomy: An Encyclopedia of Cosmologies and Myth*, “the words COSMOLOGY (as widely used in anthropological literature) and *cosmovisión* as broadly synonymous with worldview.” As he has exhibited, in some worldviews “associations between the terrestrial and the celestial are commonplace” [cited and quoted after 41, p. xv]. Under the entry “Cosmology”, Ruggles provides a very relevant definition, saying that: “A cosmology is a shared system of beliefs about the nature of the world – the cosmos – as it is perceived by a group of people. The term *worldview* is often used to mean much the same thing, as is (less frequently) the Spanish term *cosmovisión*.” [44, p. 115].

As Ruggles brings to light: “How people perceive the world influences what they do and where they do it.” In his view: “Principles of cosmology may be reflected in domestic architecture and sacred buildings, the design of great monuments, city layouts, and even whole landscapes.” [44, p. 115]. Worth exposing is also Ruggles’ conviction that: “Cosmology intimately involves astronomy, since the sky is an integral part of the world that people see around them. But cosmology is not restricted to astronomy. In many indigenous communities people freely associate things and events in the sky with those in the terrestrial world, in spirit worlds, or in a perceived world populated with beings that, ..., are imaginary and fantastical. Objects and happenings in the sky are also seen as intimately connected with actions and occurrences in the realm of human relations.” [44, p. 115].

Researchers of the physical cosmology, including terrestrial and extraterrestrial galaxies, refer to the *Principles of Physical Cosmology* by Phillip James Edwin Peebles [37] as a source.

Especially because of James Peebles' contribution to the understanding of the evolution of universe and the plane earth place in the cosmos, for which he received a Nobel Prize in 2019. In co-authorship with Robert H. Dicke, Peter G. Roll, and David Todd Wilkinson, Peebles communicated in the article "Cosmic black-body radiation" [13], about the microwave background radiation of changes in the universe.

The world as a synthesis of universal phenomena or an antithesis between the vanishing appearance of perceived objects and the enduring apprehension of conceived objects is pondered in the works of Immanuel Kant and Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Questioning the accessibility of the world, Kant has alluded in his *Critique of Pure Reason* [27, 28] to the philosophy of cosmology. To approach the world as a whole means to "select those categories which necessarily imply a series in the synthesis of the manifold", including "no more than four cosmological ideas" [28, p. 335].

Kant's ideas have been subsumed under four categories (1) "Absolute completeness of the composition of the given whole of all phenomena," (2) "Absolute completeness of the division of a given whole in phenomenal appearance," (3) "Absolute completeness of the division of the origination of a phenomenon in general," and (4) "Absolute completeness of the dependence of the existence of the changeable in phenomenal appearance" [cited and quoted after 28, p. 335–336]. What Kant emphasized: "It should be remarked, first, that the idea of absolute totality refers to nothing else but the exhibition of phenomena, and not therefore to the pure concept formed by the understanding of a totality of things in general. Phenomena, therefore, are considered here as given, and reason postulates the absolute completeness of the conditions of their possibility" [28, p. 336].

The cosmological idea of the world has been outlined by Kant through reference to how humans understand its completeness in transcendental reasoning: "I have called the ideas, which we are at present discussing, cosmological, partly because we understand by world the totality of all phenomena, our ideas being directed to that only which is unconditioned among the phenomena; partly, because world, in its transcendental meaning, denotes the totality of all existing things, and we are concerned only with the completeness of the synthesis [28, p. 339].

Kantian approach to phenomena as appearances has been replaced in Hegel's *Phenomenology of Spirit* [18], through and

idealist conception of the “Science of the Experience of Consciousness”. For Hegel: “The immediate existence of Spirit, consciousness, contains the two moments of knowing and the objectivity negative to knowing” [18, p. 21]. As he exposes: “Consciousness knows and comprehends only what falls within its experience; for what is contained in this is nothing but spiritual substance, and this, too, as object of the self [18, p. 21].

In another declaration, Hegel has equated the “inner world” with “supersensible” creating as such “the truth of the sensuous”, which is perceivable through “appearance”. In his view: “The inner world, or supersensible beyond, has, however, come into being: it comes from the world of appearance which has mediated it; in other words, appearance is its essence and, in fact, its filling. The supersensible is the sensuous and the perceived posited as it is in truth; but the truth of the sensuous and the perceived is to be appearance. The supersensible is therefore appearance qua appearance” [18, p. 69].

Claiming that “the sensuous world” constitutes “the world of appearance”, Hegel means that “a supersensible world” is to be assumed as “the true world”, reduced to the “inner truth” which becomes “the object of the Understanding”. This confirms his declaration: “Within this inner truth, as the absolute universal which has been purged of the antithesis between the universal and the individual and has become the object of the Understanding, there now opens up above the sensuous world, which is the world of appearance, a supersensible world which henceforth is the true world, above the vanishing present world there opens up a permanent beyond” [18, p. 87].

Irrespective of Hegel’s conception of “a supersensible” world, one should separately mention the theosophical view of the world delivered by Rudolf Steiner, a German thinker, the author of above hundred books, who devoted his whole life to overcoming the gulf between the empiricist’s scientific thinking and the rationalist’s belief in “higher” realities arising in science, art, and religion. In one of his positions, *Theosophy: An Introduction to the Supersensible Knowledge of the World and the Destination of Man*, Steiner [49] spoke of worlds in terms of different sides of man as a unity of body, soul and spirit. Therefore, he confronted the sensible world as a physical reality with a supersensible world as a spiritual reality, while drawing simultaneously attention to the world of dreams and the world of consciousness.

To weigh up, one might say that there is always a confrontation between the world of perceived objects as they appear on the senses of a cognizer and the world of conceived objects as they are apprehended in the thought of a knower. The boundaries between percepts and concepts lies in the disappearance of observable reality and permanence of concluded reality, when they become objects of interpersonal communication and intersubjective interpretation.

1.2. VIRTUALITY IN EXISTENCE AND ACTUALITY IN PERCEPTION

It is assumed, following to *The Creative Evolution* [4] of Henri Louis Bergson, that the concrete world exists virtually when it is independent of cognition and actually when it is consciously perceived, abstracted and named by its cognizers. As Bergson has indicated : “An intelligence which reflects is one that originally had a surplus of energy to spend, over and above practically useful efforts. It is a consciousness that has virtually reconquered itself. But still the virtual has to become actual. Without language, intelligence would probably have remained riveted to the material objects which it was interested in considering.” [4, p. 159].

In the view of Bergson, actuality is equated with the introduction of order into the nature which is disordered in virtuality: “It is this absence of order that realists and idealists alike believe they are thinking of the realist when he speaks of the regularity that ‘objective’ laws actually impose on a virtual disorder of nature, the idealist when he supposes a ‘sensuous manifold’ which is coordinated (and consequently itself without order) under the organizing influence of our understanding.” [4, p. 220].

A similar confrontation of virtual to actual is expressed by Bergson in *Matter and Memory*: “Representation is there, but always virtual – being neutralized, at the very moment when it might become actual, by the obligation to continue itself and to lose itself in something else. To obtain this conversion from the virtual to the actual, it would be necessary, not to throw more light on the object, but, on the contrary, to obscure some of its aspects, to diminish it by the greater part of itself, so that the remainder, instead of being encased in its surroundings as a thing, should detach itself from them as a picture.” [5, p., 36].

Bergsonian distinction between virtuality and actuality has

been appropriated by Gilles Deleuze, in his work *Expressionism in Philosophy: Spinoza*: “The virtual is opposed not to the real but to the actual. The virtual is fully real insofar as it is virtual.” [12, p. 208], and “The reality of the virtual consists of the differential elements and relations along with the singular points which correspond to them. The reality of the virtual is structure.” [12, p. 209].

What is most relevant for this study is Deleuze’s attitude towards life in terms of virtuality and actuality, expressed in his article, “Immanence: a life” claiming that: “A life contains only the virtual. It is made of virtualities, events, singularities. What we call virtual is something that lacks reality but something that is engaged in a process of actualization following the plane that gives it its particular reality. The immanent event is actualized in a state of things and of the lived that make it happen. The plane of immanence is itself actualized in an object and a subject to which it attributes itself.” [11, p. 31].

1.3. VIRTUAL EXISTENCE OF A CONCRETE WORLD AND ACTUAL PARSING OF THINGS IN THE WORLD

The point of departure for the idea of worldhood is the confrontation of the “mundane world”, existing in totality as a virtual reality independently of human cognition and knowledge, and the “human lifeworld”, experienced partially in the actual reality of everyday life. To explain the nature of knowledge expressed in common language, it is worthwhile to make an allusion to “Atoms and human knowledge”, a lecture delivered by Niels Bohr on December 13, 1957, in Norman, Oklahoma [6, 9]. One can easily understand why every analysis of the conditions of knowledge must rest on considerations of the character and scope of our means of communication: “If, in atomic physics, phenomena are observed under different experimental conditions and are described by different physical concepts, they cannot be combined into a simple picture.” These descriptions of observed phenomena are “complementary to each other, in the sense that each of them offers unambiguous information about the atomic objects under observation” Jointly seen, “they exhaust the knowledge about the objects that can be defined in human words or concepts” [cited and quoted after 9, p. 197]; cf. also [7].

Explicitly, “the notion of relativity” has been exposed by Bohr in “The connection between the sciences. Address at the International Congress of Pharmaceutic Sciences in Copenhagen, August 1960”. In this address, he argued that: “Faced with the question of how under such circumstances we can achieve an objective description, it is decisive to realize that however far the phenomena transcend the range of ordinary experience, the description of the experimental arrangement and the recording of observations must be based on common language” [8, p. 18].

Interesting enough is the physicist approach to the virtual existence of the world. In the view of John Archibald Wheeler [63, p. 63–64], expressed in “Frontiers of time”, maintaining that: “The vacuum of physics is loaded with geometrical structure and vacuum fluctuations and virtual pairs of particles. The universe is already in existence when we have such a vacuum. No, when we speak of nothingness, we mean nothingness: neither structure, nor law, nor plan. [63, p. 17].

Regarding the existence of the world, Wheeler connects its actualization with the position -taking of the observer: “It is a central point of this quantum mechanics that it denies to photons any “real” polarizations merely in virtue of their being “on their way” and in default of any actual act of observation. In other words, an elementary phenomenon is a phenomenon only when it is an observed phenomenon.” [cited and quoted after 63, p. 66].

Noticeable is here the viewpoint of Dean Rickles, expressed in his essay “World without world: Observer-dependent physics” [40] that a crucial problem of physics is to recognize that the scientists’ role as observers is embedded in their theories and laws than is often realized. Referring to this statement of Rickles, one could assume that there are two possible observer-inclusive approaches to the existence of the world. One comes from physics and another from scientists.

2. (DE)CONSTRUCTING THE WORLD IN WHICH HUMANS LIVE, ABOUT WHICH THEY COMMUNICATE, AND WHICH THEY LIVE-THROUGH

2.1. PHENOMENAL APPEARANCE OF HUMAN LIFE WORLD

The actual type of a real world is the human lifeworld construed and shared in interpersonal exchanges of meaning-bearers and apperceived and interpreted in intersubjective meaning-grasps through primary and secondary modeling systems of linguistic and semiotic communication. Such a kind of subjective universe was proposed to phenomenology by Edmund Husserl in 1935–1936 [23] under the label of *Lebenswelt* describing the pre-given world in which humans live. The spherical dimension of human lifeworld is visible from Husserl’s address *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology* [20, p. 108]: “In whatever way we may be conscious of the world as universal horizon, as coherent universe of existing objects, we, each ‘I-the-man’ and all of us together, belong to the world as living with one another in the world; and the world is our world, valid for our consciousness as existing precisely through this ‘living together’.”

Referring to Husserl, one should add that this term “lifeworld” used as the translation of *Lebenswelt* from the German original by Alfred Schütz and Thomas Luckmann [44] has been abandoned by representatives of social constructivism Peter Ludwig Berger and Thomas Luckmann [3] in favor of the term “the reality of everyday life”. Berger and Luckmann express in fact an attitude of collective solipsism, while stressing the role of subjective consciousness in interpersonal communication as intersubjective understanding [3, p. 23]: “The reality of everyday life further presents itself to me as an inter-subjective world, a world that I share with others. This intersubjectivity sharply differentiates everyday life from other realities of which I am conscious. I am alone in the world of everyday life without continually interacting and communicating with others as it is to myself. Indeed, I cannot exist in everyday life without continually interacting and communicating with others.”

2.2. THE WORLDHOOD OF ACTUAL WORLD EXPERIENCED THROUGH BEING-IN-THE-WORLD

The existential relationship of the human subject with the world, in which he/she lives should especially be brought to light on

the basis of Martin Heidegger's works with reference to *Being and Time* [19], "On the essence of ground" [20] and *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude* [21].

As Heidegger noted in *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude* [20, p. 176–177], *Being and Time* [19] constitutes, de facto, the second of three different approaches to the problem of the world. The first approach, in "On the essence of ground" [21], pertains to the historical development of the term and to the concept of the world.

The second approach, in *Being and Time* of 1926–1927 [19], addresses "the phenomenon of world by interpreting the way in which we at first and for the most part move about in our everyday world" [quoted after 21, p. 177]. The third one, discussed in *The Fundamental Concepts of Metaphysics* of 1929–1930 [21], is based on a "comparative examination" of man, animals, plants and stones [quoted and cited after 21, p. 177].

What makes *Being and Time* [19] distinctive is its emphasis on the world not as a concept but as a phenomenon (German *das Weltphänomen*). A phenomenon describes something that becomes "manifest" and "shows itself in itself" [19, p. 28–29]. Thus, the world as a phenomenon should give us the world itself. As Heidegger explains in *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, his attempt was "this initial characterization of the phenomenon of world" in order "to press on and point out the phenomenon of world as a problem" [quoted after 21, p. 177]. Following Heidegger's path of reasoning, how he approaches the world from the vantage point of *Dasein*, as being-in-the-world, we might grasp the phenomenon of the world: "That which is so close and intelligible to us in our everyday dealings is actually and fundamentally remote and unintelligible to us" [quoted after 21, p. 177]. What Heidegger addresses in his third approach are thus the three concepts, namely 'world', 'finitude', and 'solitude', which form a unity.

The discussion of animality must be contextualized as belonging to a broader analysis of metaphysics pertaining to the essence of man. Without a doubt, Heidegger's tripartite thesis, expressed in *The Fundamental Concepts of Metaphysics*, constitutes an attempt to understand the essence of "the other beings which, like man, are also part of the world", with regard to their relationship to and difference from the "having world" that characterizes man: "...the stone (material object) is wordless; ...the animal is poor in world; ...

man is world-forming” [quoted after 21, p. 177]. Finally, one should make reference to Heidegger’s history- and memory-oriented typology of at least four existentialist attitudes towards the human being-in-the-world, conveyed in *Being and Time* [19, p. 424–449], as derivation/genesis [19, p. 444], event/transformation [19, p. 430], or heritage/legacy [19, p. 435], past/alien previousness [19, p. 448].

2.3. COPING WITH THE TRANSMEDIAL AND MULTIMODAL TEXTUALITY OF LIVED-THROUGH WORLD

To trace the way in which the human lifeworld (Edmund Husserl’s *Lebenswelt*) turned out to change from the being-in-the-world (Martin Heidegger’s *Dasein*) to the lived-through-world (Maurice Merleau-Ponty’s *monde vécu*), one should estimate the statement from Merleau-Ponty’s *Phenomenology of Perception* [36]. In presenting his attitude towards the conception of the world Merleau-Ponty argues that: “The process of making explicit, which had laid bare the ‘lived-through’ world which is prior to the objective one, is put into operation upon the ‘lived-through’ world itself, thus revealing, prior to the phenomenal field, the transcendental field” [quoted after 36, p. 73]. What is here relevant, Maurice Merleau-Ponty emphasizes the role of consciousness, defining it as “being-towards-the-thing through the intermediary of the body”. In his view, it is connected with the “movement” which “is learned when the body has understood it, that is, when it has incorporated it into its ‘world’“. As he further adds, “to move one’s body is to aim at things through it; it is to allow oneself to respond to their call, which is made upon it independently of any representation” [cited and quoted after 36, p. 159–161].

For the development of cosmological principle, it is important to expose Max van Manen’s conception of semiotic-phenomenological epistemology, popularized in *Researching Human Experience* [54], “Phenomenology of practice” [55], *Phenomenology Online* [56], and *Phenomenology of Practice* [57], which is referred to the practicing-researchers’ knowledge as a set of texts created for the purposes of writing and communicating in the first person about the experiential reality of everyday life. Following Max van Manen’s definition, one might treat the knowledge about the world in terms of a linguistic text: “Knowledge as text: We can speak of phenomenological texts as knowledge in the same sense

that we refer to other bodies of knowledge contained in books and documents. It is important to see, however, that the phenomenological text differs in the manner that meaning is embedded in the text. Phenomenological knowledge-as-text has cognitive and pathic, conceptual and poetic, informative and formative dimensions.” [quoted after 57]. Even though van Manen maintains in *Researching Human Experience* that “the experience of lived time, lived space, lived body, and lived human relation) are preverbal and therefore hard to describe” [54], p. 18], these lifeworld existentials may be considered in terms of commonly lived experiences while using such descriptors as ‘lived word-ness (textuality)’, or ‘lived sign-ness (semioticality)’.

In appreciating the semiotic cosmology as a textual embodiment of knowledge, as a comprehensibility of texts, and as a formative constituent of the personal stock of knowledge, one has to take for granted the occurrence of knowledge in multimodal records transmitted through various media in reflective patterns and discursive practices of meaning-related productions and interpretations of texts. It is crucial to mention that the textual knowledge about the world is imbedded in transmedial connections between messages exchanged from source to destination, which contribute to the personal formation of a knowing subject.

The transmedia phenomenon has been widely popularized after the edition of Henry Jenkins’ book *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*: “A transmedia story unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole. In the ideal form of transmedia storytelling each medium does what it does best – so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics; its world might be explored through game play or experienced as an amusement park attraction” [25, p. 95–96].

What is more, Indrek Ibrus and Carlos A. Scolari, the editors of *Crossmedia Innovations*, in their “Introduction: Crossmedia innovation?” [24, p. 7–31], put transmedia in relation to crossmedia, intermedia, and intramedia phenomena, connected, as such, to intertextuality. Thus, “to discuss how the evolution of media’s (inter-)textual forms could be understood as interdependent from the market dynamics and from institutional evolution in the media domain” [24, p. 10].

What Ibrus and Scolari add, with reference to participants of

mediated multimodal communication, is the claim that: “The fragmentation of media offerings (that is, the divergence in media forms) takes place, by and large, in parallel with the fragmentation of media audiences among the variety of media platforms and channels. The latter in turn could be understood to result from autonomous innovations on the part of a variety of technology vendors or telecommunications operators” [24, p. 12].

With reference to the text-oriented understandings of transmediality, it might be important to consider the research on the narratively constructed world, which has been summarized by Lars Elleström, in his chapter on “Transmediation: some theoretical considerations” [14], aiming at answering the question of how the diversification of modern means-and-ways technology affects the partitioning of complex knowledge about the world in mass-media communication.

On placing transmediation within the broader frames of intermediality and transmediality, Elleström defines “media products as those physical but not necessarily solid entities (objects or processes) that make communication among human minds possible”. In his view: “Intermedial relations can hence be understood as relations among different sorts of media products, in contrast to intramedial relations that are relations among similar sorts of media products”. As he stresses: “Without them, human communication would fall apart into a number of separate cognitive strata” [cited and quoted after 14, p. 1].

Since the means-and-ways technology applied in mediated communication is related to multimodality, it is crucial to consider also the collective monograph co-authored by Carey Jewitt, Jeff Bezemer and Kay O’Halloran, under the title *Introducing Multimodality* [26]. In this monograph, the “focus is on three distinct traditions in which multimodality has been taken up: systemic functional linguistics, social semiotics and conversation analysis” [26, p. ix].

As Jewitt, Bezemer and O’Halloran expose “contributions in the area of multimodality provide platforms for scholars working in different disciplines, including semiotics, linguistics, media studies, new literacy studies, education, sociology and psychology, addressing a wide range of different research questions” [26, p. 1]. The object of scholarly interest in multimodality, is described by the authors as: “‘We make meaning in a variety of ways’, or, ‘We communicate in a variety of ways’” [26, p. 1].

3. INDIVIDUAL AND SOCIAL MODES OF BEING-IN-THE- WORLD SEEN THROUGH THE LENS OF EXISTENTIAL SEMIOTICS

3.1. AN INDIVIDUAL AS AN OBSERVER OR OBSERVED ONE IN EXISTENTIAL SEMIOTICS

Amongst many subsequent works Tarasti published in the last decades, two of them appear to be the most advanced as a theoretical framework for the purposes of detailed consideration, namely “What is existential semiotics? From theory to application” [50], and *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics* [51].

Having departed from phenomenology as a study of human experience consciously realized by the senses (or lived-through) from a subjective or first-person point of view, Tarasti postulated rethinking the layout of human-centered semiotics in the light of philosophers who paid attention to such notions, as, *inter alia*, “subject”, “existence”, “transcendence”, and “value”. These concepts were placed on the philosophical background of such notional categories of existential phenomenology as *Umwelt*, *Lebenswelt*, and *Dasein*.

The primary object of reference in Tarasti’s inquiries, thoroughly summarized in “What is existential semiotics? From theory to application” [50], and *Sein und Schein* [51] constituted the categories of *an-sich-sein* ‘being-in-itself’ and *für-sich-sein* ‘being-for-itself’ distinguished in Hegel’s *Phenomenology of Spirit* [18]. These categories subsequently turned into subjective and objective being in the philosophy of Søren Kierkegaard, when he spoke in *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments* [29] about an individual as an observer of himself or herself, or observed one who was said to be a subject or such an individual who was what he or she was because he or she had become like it.

The secondary object of interest for Tarasti was existentialist philosophy of Jean-Paul Sartre. Being, as an attentive reader of Hegel’s and Kierkegaard’s works simultaneously, Sartre referred to Hegelian concepts while using French terms, *être-en-soi* and *être-*

pour-soi from Sartre's original source of citation from *L'Être et le néant* of 1943, p. 124–125 [42]. Especially worthy of consideration was Sartre's line of reasoning, in *Being and Nothingness* [42], that the being as such becomes aware of itself through an act of negation, and when becoming an observer of itself, it shifts its interest into the position of being for itself. Having noticed a certain lack in its reality, the being begins with the first act of transcendence as far as it strives to fulfill what it lacks.

3.2. HUMAN BODY IN INDIVIDUAL AND SOCIAL MODES OF EXISTENCE

Developing his transcendentalist-existentialist theory of the science of signs and semioses based on individual and social modes of being, Tarasti [50, 51] proposed to go back to Hegelian idealism. As he noticed, Hegel was the first philosopher who characterized his approach to reality as a phenomenology in reference to Kant. However, following Tarasti's assessment, Hegel unlike Kant, treated the phenomena as a sufficient basis for a universal science of being.

For the layout of Tarasti's existential semiotics, which departed from Hegel's phenomenology of the spirit [18], the crucial role played the corporeal semiotics of Jacques Fontanille. In keeping with Fontanille's *Soma et séma* [15, p. 22–23], Tarasti [50, p. 1761–1763; 51, p. 22–24] reconstituted Hegelian categories *an-sich-sein* and *für-sich-sein* through *an-mir-sein* and *für-mich-sein* (*être-en-moi* 'being-in-myself' and *être-pour-moi* 'being-for-myself').

In his appropriation of Hegelian categories, Fontanille [15] presented a distinction between individual and social forms of being of the human body (*soma*) in an entirely new phenomenological sense (*séma*). Accordingly, he detached two kinds of body-related meanings for human agents (*actants*) while separating the body experienced inside of their organism as a flesh, which concentrates all physiological and semiotic processes, from the body observed outside of their organism, which shapes the uniqueness of their behavioral characteristics.

In fact, Fontanille has distinguished between *Moi* and *Soi* as two categories referring to the same acting individual. For him the body as a flesh constitutes the totality of the material resistance or impulse to meaning-making processes [15, p. 22]. Hence, on the one hand, in Fontanille's view [15, p. 22–23], there is a body that constitutes the identity and directional principle of the flesh, being

the carrier of the personal “me” (*Moi*), and on the other hand, the body that supports the “self” (*Soi*), shaped as a result of the discursive activity. As Fontanille argued, the *Soi* is that part of ourselves, which me, *Moi*, projects out of itself to create itself in its activity. Similarly, the *Moi* constitutes that part of ourselves to which the *Soi* refers when establishing itself. In Tarasti’s interpretation [50, p. 1761]: “The *Moi* provides the *Soi* with an impulse and resistance whereby it can become something. In turn, the *Soi* furnishes the *Moi* with the reflexivity that it needs to stay within its limits when it changes. The *Moi* resists and forces the *Soi* to meet its own alterity”.

In accordance with Fontanille’s proposal, a new interpretation of *an sich* and *für sich* is involved, the first corresponding to the bodily ego, and the second to its stability and identity and its aspiration outward, or the Sartrean negation. The *Soi* functions as a kind of memory of the body or *Moi*; it yields its form to those traces of tensions and needs that have been inserted in the flesh of the *Moi*. Anyhow, before pondering which consequences this distinction has for existential semiotics, it is necessary to scrutinize the principles of *Moi* and *Soi* as such. Consequently, anything belonging to the category of *Mich*, “me”, concerns the subject as an individual entity, whereas the concept of *Sich* “him-/her-/it-self” has to be reserved for the social aspect of this subject.

3.3. MODALITY ACTS OF SELF-AWARENESS AS FORMS OF EXISTING IN THE WORLD OR TRANSCENDING FROM THE WORLD

After considering, in a historical-ordering review, the frameworks of Hegel’s Phenomenology of Spirit [18], Heidegger’s Being and Time [19] and The Fundamental Concepts of Metaphysics [21], Sartre’s The Transcendence of the Ego [43], and Being and Nothingness [42] along with Fontanille’s *Soma et séma* [15], which have inspired Tarasti to elaborate a semiotic pattern of human existentiality in the world, it is worth enumerating the modal acts expressing the humans’ self-awareness, cf. [50, p. 1766] or [51, p. 25]. In his conception, Tarasti reconstitutes the forms of how human subjects manifest themselves in their corporeal and mental, individual, and social modes of existence in the real world, and/or

how they mentally transcend from it going into other subjective realities of possible worlds.

The modality acts of *Moi* (M) and *Soi* (S) comprise two ego states, corporeal and mental, combined with two identity perceptions, individual and collective of the same subject. They may be seen, as one is entitled to conclude from Tarasti's reasoning, from four opposed angles as M1, M2, M3, M4 and S1, S2, S3, S4, when confronted with contradictory levels of existence of the subject as *Moi* = M1 : S4 vs. M2 : S3, and as *Soi* = S2 : M3 vs. S1 : M4.

As regards the counterposed relationships between *Moi* (M) and *Soi* (S), Tarasti [50, p. 1765] refers to the so-called semiotic square of logical oppositions useful in the analysis of signs within the semiotic systems designed by Algirdas J. Greimas in his *Sémantique structurale* [17]; for a detailed discussion see [50, p. 1766–1768].

(M1 : S4) Being-in-myself – *An-mir-sein* – *être-en-moi*, in which an individual is willing to appreciate his/her/its existential bodily self-worth;

(M2 : S3) Being-for-myself – *Für-mich-sein* – *être-pour-moi*, in which an individual can reflect upon him-/her-/it-self while transcending to the position of an “observer”;

(S2 : M3) Being-in-itself – *An-sich-sein* – *être-en-soi*, in turn, in which an individual transcends to probable chances that he/she/it must either actualize or not actualize in society;

(S1 : M4) Being-for-itself – *Für-sich-sein* – *être-pour-soi*, in which an individual refers to an actual role, he knows how to perform in the existential world of society.

However, soon afterward, as the theory developed, Tarasti replaced the Greimassian square with the so called Zemic/Zetic model [51, p. 205–206], where the terms *emic* and *etic* appealed to Kenneth Pike's theory of the emic and etic aspects or categories of general or particular forms of being; ‘emic’ being the internal and ‘etic’ the external to a single subject, as an individual or member of a group. The intention of the author is visible in the title of Pike's booklet *Talk, Thought, and Thing: The Emic Road Toward Conscious Knowledge* [38].

4. SEMIOMATHESIS AS A SCAFFOLD FOR MODELLING THE MUNDANE REALITY

4.1. MATHETICS AS LEARNING AND ORDERING OF THINGS IN THE UNIVERSE THROUGH SIGNS

This part of the article alludes, firstly, to the science of learning, known since the Greek Antiquity as *mathetics*, currently laying in the interest sphere of, inter alia, psychologically minded pedagogy, pedagogy, and secondly to the science of ordering or subcategorizing the things and states of affairs perceived in observable reality. The term *mathetics* has been coined by Joannis Amos Comenius (Jan Amos Komenský) as the counterpart of didactics, the science of teaching. in detail, Comenius [10, p. 1] has explained it that: “Mathetics is the science of learning ... Learning is searching for knowing the thing or is searching for the knowledge (cognition) of things’ [Mathetica es ars discendi ... Discere est rem scire quaerere vel, est rerum scientiam (cognitionem) quaerere].

A similar term *mathesis* has been specified, following the tradition of Anglo-Norman philosophy, by Michel Foucault, in his work *The Order of Things.*, “as a universal science of measurement and order” [16, p. 55]. He assumes that “the relation of all knowledge to the mathesis is posited as the possibility of establishing an ordered succession between things, even non-measurable ones” [16, p. 57].

As Foucault further adds: “When dealing with the ordering of simple natures, one has recourse to a mathesis, ... When dealing with the ordering of complex natures ... one has to establish a system of signs. These signs are to the order of composite natures what algebra is to the order of simple natures” [16, p. 71].

This usage in French philosophy stems from René Descartes' proposal of the *mathesis universalis*, the general science of learning based on the rules of mathematics written before 1628 (ca. 1626–1628) *Regulae ad directionem ingenii* ('Rules for the Direction of the Mind'). Incomplete. First published posthumously in the Dutch translation of 1684 and in the original Latin edition at Amsterdam of 1701.

4.2. SEMIOMATHESIS IN THE PLEASURE OF PLAYING WITH WORLDVIEWS

Thus, for applying the concept of semiomathesis to learning as the ordering of knowledge about the world through the process of its acquisition, it is worth citing the opinion of Gregory Bateson [1, p. 237] expressed in his chapter on “Psychiatric thinking: An epistemological approach”, that there are discrepancies among particular schools of thought as regards the relationship between world and reality. Accordingly, the world-view after Bateson depends upon the perception of reality as, firstly: “a category of observables in opposition to mental phantasies”, secondly, “a social construct”... determined by dissimilar viewpoints” and interpretations “in different cultures”, thirdly, “a set of personal knowledge ... acquired through observation and formulated through mental propositions”, fourthly, “a kind of living through and coping with the world of phenomena on the basis of pleasure and gratification”, and fifthly, “a pre-given factual” sphere “based on communication in opposition to the artificially created magical” sphere “based on rituals” [1, p. 239–242].

Relevant for the purposes of this contribution is Bateson’s understanding of reality as playing with the world image for pleasure gratification, deducible from the following statement [1, p. 240–241]: “The word ‘reality’ is used in a fourth sense which is only indirectly and by inadvertence associated with the first three. This sense appears commonly in the phrase “the reality principle,” which “principle” is commonly contrasted with “the pleasure principle,” giving to the word “reality” a special evaluational flavor of discipline or unpleasure”

In his deliberations on play and learning with reference to the logical truth in communication, Bateson claims that “the evolution of play may have been an important step in the evolution of communication”, as far as the exchanged messages or signals among communicating subjects do not denote what they stand for. Interacting organisms “are usually communicating about something which does not exist” [2, p. 188]. In Bateson’s opinion, the domain of non-realistic fictional communication is just the “region where art, magic, and religion meet and overlap”, as far as there are “two peculiarities of play: (a) that the messages or signals exchanged in play are in a certain sense untrue or not meant; and (b) that that

which is denoted by these signals is nonexistent” [2, p. 188–189]. Recapitulating his thought, Bateson states furthermore that “The discrimination between ‘play’ and ‘nonplay,’ like the discrimination between fantasy and nonfantasy, is certainly a function of secondary process, or ‘ego.’ Within the dream the dreamer is usually unaware that he is dreaming, and within ‘play’ he must often be reminded that ‘This is play’” [2, p. 190].

For employing the conception of semiomathesis to the knowledge acquisition, it seems appropriate to consider the theoretical positions of Bateson towards learning, which commenced as early as in the 1940s and were continued in the 1970s. Working within the framework of behaviorism, he initially distinguished two types of learning, called simple learning and Gestalt learning. In simple learning, denoted as “proto-learning”, “the subject is learning to orient himself to certain types of contexts, or is acquiring ‘insight’ into the contexts of problem solving” [2, p. 173]. Whereas Gestalt learning, seen as “learning to learn”, is equated by Bateson, “with acquiring apperceptive habits”, as a kind of deutero-learning [quoted and cited after 2, p. 176].

4.3. A SEMIOMATHETIC PERSPECTIVE ON THE HIERARCHY OF WORLDS

Among philosophical queries, it is Karl Popper’s *Objective Knowledge* [39], being mostly quoted or contested. The following “three worlds or universes” might be distinguished as distinct domains of human knowledge, “first, the world of physical object or physical states, secondly, the world of states of consciousness, or mental states, or perhaps behavioral dispositions to act; and thirdly, the world of objective concepts of thought, especially of scientific and poetic thought and works of art” [39, p. 106].

As Geoffrey Leech remarks in his *Principles of Pragmatics* [32], Popper’s intention has been to justify that there is also such a third world, which entails the “objective ‘knowledge’”, or the “knowledge ‘without a knowing subject’” involving its formulation in linguistic theories (quoted and cited after 32, p. 49). However, as a matter of fact, Popper (1972, 70) has not claimed that his three-worlds conception are exhaustive into the four language functions, such as (A) expressive, (B) signaling, (C) descriptive, and (D) argumentative.

Therefore, Leech [32, p. 51], has noticed that what is missing in Popper's evolutionary epistemology is a link to a world of societal facts, intervening between the second (subjective) and the third (objective) worlds, as the intersubjective world. Thus, in terms of this paper's interpretation, Leech's division embraces the knowledge about the objects of World 1 – physical and biological (materially sensible), World 2 – mental (subjectively intelligible), World 3 – societal (intersubjectively apprehensible), World 4 – scientific and artistic (objectively existent). As a consequence of the applicative use of Hegel's taxonomy in the *Phenomenology of Spirit* [18, p. 21], it is postulated to include additionally World 5 – metaphysical (supersensible) knowledge.

4.4. MODELING SYSTEMS IN A SEMIOMATHETIC ASSESSMENT

A similar issue, which appears to be helpful in the understanding of the world beyond signs, is the theory of modeling systems, put forward by Juri Lotman (Юрий Михайлович Лотман), and Thomas A. Sebeok, where the crucial role is ascribed to the semiotic self, as a world-model-builder or world-view-designer. Lotman, describes a model, In his theses, under the title "The place of art among other modelling systems" as "an analogue of an object of perception that substitutes for it in the process of perception" [34, p. 250]. In the definition of Lotman: "A modelling system is a structure of elements and rules of their combination, existing in a state of fixed analogy to the whole sphere of the object of perception, cognition, or organization. For this reason, a modeling system may be treated as a language" (quoted and cited after 34, p. 250).

While taking a constructive stand to Lotman's claim by posing the question (at the Semiotic Society of America Meeting in 1987), "In what sense is language a 'primary modeling system'?", Sebeok submits his modeling systems theory based on the detachment of non-verbal (natural) from verbal (conventional) and non-verbal (cultural) communication systems (published in 1988). At the same time, Sebeok mentions that it is very likely that the representatives of the species *Homo habilis* had the capacity of language without any verbal expression, claiming that: "Solely in the genus *Homo* have verbal signs emerged. To put it in another way, only hominids possess two mutually sustaining repertoires of

signs, the zoosemiotic non-verbal, plus, superimposed, the anthroposemiotic verbal” [46, p. 55].

In Sebeok’s view, the human being acts as a semiotic self in the capacity of a world-model builder also on the level of biological organisms. Therefore, its primary modeling system of reality is created in the surrounding of animals through the mediation of effectors and receptors, i.e., on the level indexical symptoms and appealing signals, as Sebeok claims in “The semiotic self” [45]. Whereas the secondary modeling system, involving the extralinguistic reality of everyday life, construed by the use of verbal means of signification and communication, appears only in the sphere of humans, the tertiary modeling system, encompassing the extrasemiotic reality of human civilization, being artificially created and generationally transmitted through tradition, entails the whole semiosphere of language and culture [cited after 61, p. 132–133].

5. SUMMARIZING THE VIEWS ON THE IDEA OF SEMIOTIC COSMOLOGY

In conclusion, the author of this presentation adheres to the view that cosmology deals with a semiotic modeling of reality. As such cosmology performs the duty of explaining the worldview that individuals exhibit, and societies share through communication.

The worldview is communicated nonverbally and verbally through modeling systems, such as instinctive symptoms and stimulatory signals, arbitrary signs of language and conventional symbols culture. As to the worldview, it may be represented by the knowledge about plurality of worlds depending upon cognition and communication or the conviction of the existence of one world the transformation of which results from interventions of human and non-human subjects. In the semantics of possible worlds, the following knowledge about their existence have been *inter alia* enumerated: physical and biological, mental, societal, scientific and artistic.

5.1. PROPOSALS FOR FURTHER RESEARCH ON THE WORLDVIEW

In view of the role of humans in the transformation of the

world in its spherical dimensions, the following three concepts, such as semiosphere, biosphere & noosphere, should be internally evaluated on the basis of the inquisitive research on the works of their authors and critics and externally from the viewpoint of the disciplines whose subject matter they constitute. In particular, the following scholars and their principal publications are to be debated, Juri Lotman, “On semiosphere” of 1984 [33], Vladimir Vernadsky, *Biosfera* of 1926 [58, 59]; “The biosphere and the noosphere” of 1945 [60], Édouard Le Roy, *Les origines humaines et l’évolution de l’intelligence*, partie III. « La noosphère et l’homínisation » of 1928 [31], Pierre Teilhard de Chardin, « L’Homínisation. Introduction à une étude scientifique du Phénomène humain » of 1925 [53]; « La formation de la noosphère » of 1947 [52].

An additional reference might be taken to *Hydrogéologie* by Jean- Baptiste Lamarck (Pierre Antoine de Monet de) of 1802 [30], who introduced the term biology, and *Die Entstehung der Alpen* of 1875, by Eduard Suess [48] being credited as the originator of the term *Biosphäre* in German. What has to be assessed are the theoretical-methodological achievements of Vernadsky, Le Roy, and Teilhard de Chardin with the aim to show how the mutual exchange of ideas between the three thinkers at the time they met at Paris in the 1920s, lead, in effect, to three different conceptions of noosphere, namely as human impact upon the evolution of biosphere, as an ultimate and unavoidable process of evolution, and as the sum of spiritual or intellectual changes in the realm of knowledge or information.

REFERENCES

- [1] Bateson G. *Psychiatric thinking: An epistemological approach*. In: Ruesch J., Bateson G., editors. *Communication. The Social Matrix of Psychiatry*. New York: W. W. Norton; 1951. p. 228–256.
- [2] Bateson G. *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Northvale, NJ; London, UK: Jason Aronson; 1987 /San Francisco: Chandler Publishing Company; 1972/.
- [3] Berger P. L., Luckmann T. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York, N.Y.: Anchor; London, U.K: Penguin; 1967. 219 p. /Garden City, N.Y.: Doubleday; 1966/.
- [4] Bergson, H. L. *The Creative Evolution*. Mitchell A., translator. New York, NY: Henry Holt and Company; 1911. 407 p. [*L’évolution créatrice*. Paris : Les Presses universitaires de France; 1907 ; 243 p.]
- [5] Bergson H. L. *Matter and Memory*. Paul N. M., Palmer W. S., translators. New York: Zone Books; 1991. 284 p. [*Matière et mémoire. Essai sur la relation du*

- corps à l'esprit. Paris: Les Presses universitaires de France; 1939. 282 p.].
- [6] Bohr N. 1957. Atoms and human knowledge. A Public Lecture By Professor NIELS BOHR Director, Institute of Theoretical Physics, University of Copenhagen, Copenhagen, Denmark Delivered on December 13, 1957, in Holmberg Hall, Norman, Oklahoma, under the Auspices of the University of Oklahoma Public Lectures Committee and the Frontiers of Science Foundation of Oklahoma, Inc. (This text was transcribed from magnetic tape recording. It has not been corrected by Professor Bohr. The biographical sketch and the transcriptions of Professor Bohr's address were prepared by Dr. J. Rud Nielsen, Research Professor of Physics, The University of Oklahoma).
- [7] Bohr N. On atoms and human knowledge. *Daedalus*. 1958; 87 (2): 164–175.
- [8] Bohr N. The connection between the sciences. Address at the International Congress of Pharmaceutic Sciences in Copenhagen, August, 1960. In: Niels Bohr, *Essays 1958–1962 on Atomic Physics and Human Knowledge*, posthumous editor & author of Preface Aage Bohr (son). New York, NY, London, UK: Interscience Publishers a division of John Wiley & Sons; 1963. p. 17–22.
- [9] Bohr N. Atoms and human knowledge. Public lecture delivered on December 13, 1957 in Holmberg Hall, Norman, Oklahoma. In: Aaserud F., general editor, Niels Bohr *Collected Works*, Favrholt D., editor. Vol. 10. *Complementarity Beyond Physics (1928–1962)*. Appendix: Selected Unpublished Writings, p. 171–216. Amsterdam, (etc.): Elsevier; 1999. p. 191–206.
- [10] Comenius J. A. *Spicilegium didacticum artium discendi ac docendi summam brevibus praeceptis exhibens*. Amstelodami: Typis Christophori Cunradi; 1680 (> 1670). 54 p.
- [11] Deleuze G. Immanence: a life. In: Deleuze G., author. *Pure Immanence*. Boyman A., translator. New York: Zone Books; 2001. p. 25–33. [l'immanence : une vue. *Philosophie*. 1995; 47 : 3–7].
- [12] Deleuze G. Expressionism in Philosophy: Spinoza. Joughin M., translator. New York, NY: Zone Books; 1992. 435 p. [Spinoza et le problème de l'expression. Paris: Éditions de Minuit; 1968. 337 p.].
- [13] Dicke, R. H., Peebles P.J.E., Roll P. G. Wilkinson D. T. Cosmic black-body radiation, *Astrophysical Journal*. 1965; 142: 414–419.
- [14] Elleström L. Transmediation: some theoretical considerations. In: Salmose N., Lars Elleström L., editors. *Transmediations: Communication Across Media Borders*. New York, NY; London, UK: Routledge (Routledge Studies in Multimodality); 2019. p. 1–13.
- [15] Fontanille J. *Soma et séma. Figures du corps*. Paris: Maisonneuve et Larose; 2004. 270 p.
- [16] Foucault M. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (translated from the French original). New York: Pantheon; London: Tavistock; 1970. 422 p. [Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris: Éditions Gallimard; 1966. 404 p.].
- [17] Greimas A. J. *Sémantique structurale. Recherche de méthode* (Langue et langage). Paris: Larousse; 1966. 262 p.
- [18] Hegel G. W. F. *Phenomenology of Spirit*. Miller A. V. translator. Oxford, (etc.): Oxford University Press; 1977. 595 p. [System der Wissenschaft. Erster Theil, die Phänomenologie des Geistes. Bamberg, Würzburg: Verlag Joseph Anton

Goebhardt; 1807. 765 p.].

- [19] Heidegger M. Being and Time. Macquarrie J., Robinson E., translators. London: SCM Press; 1962 [Sein und Zeit. Tübingen: Max Niemeyer; 1927].
- [20] Heidegger M. On the essence of ground. In: McNeil W., editor. Martin Heidegger Pathmarks. Trans. William McNeil W., translator. Cambridge: Cambridge University Press; 1998. p. 97–135 [Vom Wesen des Grundes. In: Martin Heidegger (Hrsg./ed.). Festschrift, Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet... (Ergänzungsband zum Band X des Jahrbuchs für Philosophie und phänomenologische Forschung, hrsg. von Edmund Husserl). Halle an der Saale: Max Niemeyer Verlag; 1929. p. 71–110].
- [21] Heidegger M. The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude. McNeil W. H, Nicholas Walker N., translators. Bloomington: Indiana University Press; 1995 [Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann; 1983].
- [22] Hetherington, N. S., editor. Encyclopedia of Cosmology (Routledge Revivals): Historical, Philosophical, and Scientific Foundations of Modern Cosmology. London: Routledge. E-book /New York and London: Garland Publishing; 2014 / 1993/. 704 p./.
- [23] Husserl E. The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy. Carr D., translator. Evanston, IL: Northwestern University Press; 1970 [Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie. In: Biemel, W. Herausgeber/ editor. Husserliana. Edmund Husserl, Gesammelte Werke Band VI. Den Haag: Martinus Nijhoff; 1956].
- [24] Ibrus I., Scolari C. A. Introduction: Crossmedia innovation? In: Ibrus I., Scolari C. A., editors. Crossmedia Innovations: Texts, Markets, Institutions. Frankfurt, etc.: Peter Lang; 2012. p. 7–31.
- [25] Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York, NY; London, UK: New York University Press; 2006. 308 p.
- [26] Jewitt C., Bezemer J., O'Halloran K. Introducing Multimodality. Milton Park, Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge; 2016. 219 p.
- [27] Kant I. Critique of Pure Reason. Haywood F., translator (first English). London: W. Pickering; 1838 [Kritik der reinen Vernunft. Riga: Johann Friedrich Hartknoch; 1781, 856 p.].
- [28] Kant I. Critique of Pure Reason. Muller F. M., translator. 2nd ed. rev. New York, NY: The Macmillan Company; London: Macmillan & Co., Ltd.; 1922 /1881/. 808 p. [Kritik der reinen Vernunft. Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1781, 856 p.].
- [29] Kierkegaard S. Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments. Swenson D. F., Lowrie W., translators. Princeton: Princeton University Press; 1941. 630 p. [Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofiske Smuler. Af Johannes Cli-macus. Udgivet af S. Kierkegaard. Trykmanuskript, 1846. ~83 p.].
- [30] Lamarck J. B. Hydrogéologie; ou, Recherches sur l'influence qu'ont les eaux sur la surface du globe terrestre; sur les causes de l'existence du bassin des mers, de son déplacement et de son transport successif sur les différens points de la surface de ce globe; enfin sur les changemens que les corps vivans exercent sur la nature et l'état de cette surface. Paris: Chez l'auteur au Muséum d'histoire

- naturelle {etc.}; 1802. 268 p.
- [31] Le Roy É. Les origines humaines et l'évolution de l'intelligence. Paris : Boivin & Cie. (Partie III. « La noosphère et l'hominisation »); 1928. vii, 375 p.
- [32] Leech G. Principles of Pragmatics. New York: Longman; 1983. 250 p.
- [33] Lotman J. On the semiosphere. Clark V., translator. Sign Systems Studies. 2005; 33 (1): 205–229 [Лотман Ю. М. О семиосфере. Труды по знаковым системам. 1984; 17 Тарту): 5–23].
- [34] Lotman J. The place of art among other modelling systems. Pern T., translator. Sign Systems Studies. 2011; 39 (2/4): 249–270 [Лотман Ю. М. Тезисы к проблеме "Искусство в ряду моделирующих систем." Труды по знаковым системам. 1967; 3: 130–145].
- [35] Lotman J. The text within the text. Leo J., Mandelker A. translators, Publications of the Modern Language Association 1994. 109 (3): 377–384 /The text within a text. Soviet Psychology; 1988. 26(3): 32–51/ [Лотман Ю. М., Текст в тексте. Труды по знаковым системам; 1981. 14 (Тарту): 3–19].
- [36] Merleau-Ponty M. Phenomenology of Perception. Smith C., translator. Routledge Classics. Taylor and Francis e-Library; 2005 /London and New York: Routledge & Kegan Paul; 1962/ [Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard; 1945].
- [37] Peebles, P. J. E. Principles of Physical Cosmology. Princeton, New Jersey: Princeton University Press; 1993.
- [38] Pike K. L. Talk, Thought, and Thing: The Emic Road Toward Conscious Knowledge. Dallas: Summer Institute of Linguistics. International Academic Bookstore; 1993.
- [39] Popper K. Objective Knowledge. An Evolutionary Approach. Oxford: Oxford University Press; 1972.
- [40] Rickles D. World without world: Observer-dependent physics. In: Aguirre A., Foster, B., Merali, Z., editors. Wandering Towards a Goal. How Can Mindless Mathematical Laws. Give Rise to Aims and Intention. Cham, Switzerland: Springer International Publishing (The Frontiers Collection); 2018. p. 101–108.
- [41] Ruggles C. L. N. Ancient Astronomy: An Encyclopedia of Cosmologies and Myth. Santa Barbara, California Denver, Colorado Oxford, England: ABC–CLIO; 2005.
- [42] Sartre J.-P. Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology. Barnes, H. E., translator. New York: Philosophical Library; 1956 [L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique. Paris : Librairie Gallimard (Bibliothèque des idées); 1943].
- [43] Sartre J.-P. The Transcendence of the Ego: An Existentialist Theory of Consciousness. Williams F., Kirkpatrick R., translators. New York: Hill and Wang; 1991 /1957/ [La transcendance de l'ego: Esquisse se d'une description phénoménologique. Recherches philosophiques. 1936–1937; VI: 85–123].
- [44] Schütz A., Luckmann T. Strukturen der Lebenswelt. Neuwied, Darmstadt: Luchterhand; 1975 [The Structures of the Life-World. Zaner R. M., Engelhardt, Jr., R. T., translators. Evanston, IL: Northwestern University Press; 1973].
- [45] Sebeok T. A. The semiotic self. In: Thomas A. Sebeok, author. A Sign is Just a Sign. Bloomington, Indianapolis, IN: Indiana University Press; 1991. p. 36–40 / In: Sebeok T. A., author. The Sign & its Masters. Austin, TX: University of Texas

- Press (Appendix); 1979. p. 263–267/.
- [46] Sebeok T. A. In what sense is language a “primary modelling system”?” In: Sebeok T. A., author. *A Sign Is Just a Sign*. Bloomington: Indiana University Press; 1991. p. 49–58. /In: Broms H, Kaufmann R., editors. *Semiotics of Culture*. Proceedings of the 25th Symposium of the Tartu-Moscow School of Semiotics, Imatra, Finland, 27th–29th July, 1987. Helsinki: Arator INC Publishers, 1988. p. 67–80/.
- [47] Sebeok T. A., Danesi M. *The Forms of Meaning: Modelling Systems Theory and Semiotic Analysis*. Berlin: Mouton de Gruyter; 2000.
- [48] Suess E. *Die Entstehung der Alpen*. Wien: Wilhelm Braumüller, 1875. iv+168 p.
- [49] Steiner R. *Theosophy: An Introduction to the Supersensible Knowledge of the World and the Destination of Man*. Shields E. D., translator (with the permission of the author from the third German edition) Chicago, IL; New York, NY: Rand McNally & Company Publishers; 1910 [Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung. 3 Auflage (3rd ed.). Dornach: Steiner Verlag; 1910 /1 Auflage (1st ed.) Berlin: C. A. Schwetschke und Sohn, 1904/].
- [50] Tarasti E. What is existential semiotics? From theory to application. In: Tarasti E., editor. *Communication: Understanding/Misunderstanding*, Imatra: International Semiotics Institute; 2009. p. 1755–1772.
- [51] Tarasti E. *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics*. Berlin, Boston, MA: Mouton de Gruyter; 2015. 466 p.
- [52] Teilhard de Chardin P. La formation de la noosphère. *Revue des questions scientifiques*. 1947 ; 118: 7–37.
- [53] Teilhard de Chardin P. L’Hominisation. Introduction à une étude scientifique du Phénomène humain. In: *Oeuvres de Pierre Teilhard de Chardin. Tome III. La vision du passé*. 1957. P. 75–111, cit. 91–92 /Inédit, Paris, 6 mai 1925/.
- [54] van Manen M. *Researching Human Experience. Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*. 2nd ed. (revised and corrected). New York: Routledge; 1997. 220 p. /New York, NY: State University of New York Press, London, ON: Althaus Press, 1989/.
- [55] van Manen M. Phenomenology of practice. *Phenomenology & Practice*. 2007; 1 (1): 11–30.
- [56] van Manen M. *Phenomenology Online. A Resource from Phenomenological Inquiry*. (Available and continuously modified at the author’s Internet home pages): www.phenomenologyonline.com/-/inquiry/orientations-in-phenomenology/; 2011.
- [57] van Manen M. *Phenomenology of Practice: Meaning-Giving Methods in Phenomenological Research and Writing (Developing Qualitative Inquiry)*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press; 2014. 414 p.
- [58] Vernadsky V. I. (Biosfera, Leningrad: Nauchnoe Khimikotekhnicheskoe Izdatelstvo) **Вернадский В. И. Биосфера. Ленинград: Научное химико-техническое издательство; 1926. 146 p.**
- [59] Vernadsky V. I. *The Biosphere*. Langmuir D. B., translator. New York, NY: Nevrumont Publishing Company; 1998. 192 p.
- [60] Vernadsky V. I. The biosphere and the noosphere. *American Scientist*. 1945; 33 (1): 1–12.

- [61] Wąsik Z. *From Grammar to Discourse: Towards a Solipsistic Paradigm of Semiotics*. Poznań: Adam Mickiewicz University Press; 2016. XIII, 367 p.
- [62] Wąsik Z. *Umwelt, Lebenswelt & Dasein seen through the lens of a subjective experience of reality*. *Sign Systems Studies*. 2018; 46 (1): 126–142.
- [63] Wheeler J. A. *Frontiers of time*. International School of Physics "Enrico Fermi" Varenna LXXII COURSE 25 July–6 August 1977. Center for Theoretical Physics Department of Physics. The University of Texas Austin, Texas 78712; 1978. (Revised manuscript of lectures presented August 1–5 and to appear in the volume, *Rendiconti della Scuola Internazionale di Fisica "Enrico Fermi," LXXII Corso*, edited by N. Toraldo di Francia and Bas van Fraassen, *Problems in the Foundations of Physics*, North Holland, Amsterdam, scheduled for 1979 publication).
- [64] Wheeler J. A. *Frontiers of time*. In: di Francia G. T., editor. *Problems in the Foundations of Physics (Proceedings of the International School of Physics "Enrico Fermi", LXXII Course, Varenna on Lake Como, 25 July-6 August 1977*. Amsterdam: North-Holland Pub. Co.; 1979. p. 395–497 [Giuliano Toraldo di Francia (a cura di). *Problemi dei fondamenti della fisica (Rendiconti della Scuola internazionale di fisica "Enrico Fermi", LXXII corso, Varenna sul Lago di Como, 25 luglio-6 agosto 1977*. Bologna: Società Italiana di Fisica, Editrice Compositori, 1979),
- [65] Wheeler J. A. *Beyond the black hole*. In: Wolf H., editor. *Some Strangeness in Proportion: A Sentential Symposium to Celebrate the Achievements of Albert Einstein*. Reading, MA: Addison-Wesley, (Chapter 22), 1980. p. 341–379.

About the Authors

Alec Kozicki, Estonia

Recent graduate of the master's semiotics program at the University of Tartu, my research focused on the concept of affordances within a smart home. His goal in semiotics is to expand the methodological approaches for semiotic engineering. He believes that innovative home technology is a superior technology to analyse due to its aggregative components and the vast amount of metacommunicative obstacles that exist for the user and designer. Contact: kozicki@ut.ee

Amparo Latorre Romero, Spain

PhD in Art Production & Research UPV-La Sapienza. Onassis Fellowship Program. Publications: Rafael Alberti e L'italia: Arte e Letteratura tra Estetica e Semiotica a cura di Amparo Latorre Romero, Edizioni Nuova Cultura, Collana di semiotica, 2020. La Roma de Rafael Alberti: arte, semiótica y abyección en su obra, Sial –Pigmalión 2021. Abyección en el Arte y la Cultura, Akal Arte Contemporáneo, 2021. Arte Contemporanea e abiezione: Uno studio di genere. Edizioni Nuova Cultura 2021. Contact: amparometrallas@gmail.com

Ariel Gómez Ponce, Argentina

Doctor en Semiótica (UNC), cuenta con un Posdoctorado en Ciencias Sociales y es docente de grado y posgrado (CEA, FCS, UNC). Publicó el libro "Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV" (2017) y, junto a Pampa Arán, "Fredric Jameson: una poética de las formas sociales. Claves conceptuales" (2020). En sus investigaciones, se dedica al estudio de las subjetividades en la cultura popular desde una perspectiva materialista de la semiótica (Lotman, Jameson, Bakhtin). Contacto: arielgomezponce@unc.edu.ar

Baal Delupi, Argentina

Licenciado en Comunicación Social y Doctorando en Semiótica por el CEA-UNC. Actualmente soy becario CONICET y profesor de Gramática III de la Universidad Nacional de La Pampa. Integré el equipo de investigación Discurso Social. Lo visible y lo enunciable con financiación SECyT-UNC, y tengo diversas publicaciones en revistas científicas y libros en conjunto; además, cuento con un libro de mi autoría. Mi línea de trabajo es el discurso político vinculado a los autores Marc Angenot y Mijaíl Bajtín. Contacto: baal.delupi@mi.unc.edu.ar

Bianca Suárez-Puerta, Colombia

Productora de varios documentales, películas, eventos en vivo y Estrategias Transmedia. Es diseñadora, productora de cine, Magíster en Antropología Social, Doctora en Semiótica y posdoctorada en Desarrollo Rural. Es consejera de industrias culturales y creativas para el Consejo Científico Nacional del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación y representante para Colombia del comité ejecutivo de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos IASS-AIS. Consultora en Innovación para organizaciones sociales, gestora de alianzas y proyectos con impacto local e internacional. Contacto: biancasuarezpuerta@icloud.com

Carmen Fernández Galán Montemayor, México

Docente investigador de la Universidad Autónoma de Zacatecas, México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de Conacyt y autora de Obelisco para el ocaso de un príncipe, entre otros libros y publicaciones en revistas indexadas relacionadas con la cultura visual del barroco, Emblemática, Semiótica, Hermenéutica y Literatura comparada. Contacto: carmenfgalan@uaz.edu.mx

Christo Kaftandjiev, Bulgaria

Professor, PhD on semiotics and marketing communications. Christo is the author of 10 books on marketing semiotics. Christo is a visiting professor, and he reads regularly lectures in Mexico, Finland, Holland, Germany, Russia, Kazakhstan, Portugal, Austria, Sweden; US, Slovenia, Croatia, Bosnia, Serbia, UK, Ireland, Armenia, Italy, China, etc. Kaftandjiev is editor-in-chief of the scientific journal “American Journal of Linguistics”. Contact: christokaftandjiev@yahoo.com

Daniel Röhe, Brasil

Psychologist with a Ph.D degree obtained at the University of Brasília/Brasil. Since 2014 he is enrolled in networking activities with Dr Eero Tarasti/University of Helsinki and studies the interface between psychoanalysis and musicology, with semiotics being the main theoretical background. He published papers and chapters both in English and in Portuguese and has been practising clinical work since 2013. Contact: rohe.daniel.1986@gmail.com

Germán García Orozco, Colombia

Comunicador Social-Periodista, Universidad Autónoma de Occidente (UAO, 2001); Máster en Gestión de Instituciones y Empresas Culturales, Universidad de Barcelona (2011); y Magíster en Comunicación (UAO, 2018). Pertenece al grupo de investigación Aisthesis y es profesor de la Facultad de Artes Visuales y Aplicadas del Instituto Departamental de Bellas Artes. Sus proyectos de investigación están relacionados con transmedia, imagen y arte. Vive y trabaja en Cali. Miembro IASS, FELS, REDIPE. Contacto: germangarcia@bellasartes.edu.co

Ida Angela Barbati, Italia/España

Es artista visual y maestra en arte y educación. Termina el Máster de Artes Visuales y Educación: una perspectiva constructora en la Universidad de Barcelona. Durante este período ha tenido la oportunidad de colaborar con el grupo Indaga-t, dirigido por Fernando Hernández-Hernández, de la Universidad de Barcelona. Actualmente, está terminando un Máster en Filosofía para los Retos Contemporáneos, en la Universitat Oberta de Catalunya (Barcelona-España). Contact: idabarbat1@gmail.com

Inna Merkoulova, Russia

Associate Professor, Founder and Director of the International Center for Semiotics and Intercultural Dialogue, State Academic University for the Humanities, Moscow. Representative of Russia on the Executive Board of the IASS. Associate Researcher at the STIH laboratory, Sorbonne University. After a doctoral dissertation on graphics and enunciation, she focuses her research on literary semiotics, intercultural dialogue and the theory of translation. Among her translations: Culture and Explosion, by Y. Lotman (Limoges, 2004); The Semiotics of Passions: From States of Affairs to States of Feelings, by A.J. Greimas and J. Fontanille (Moscow, 2007/2015). Her new books: Semiotics, Graphics and Enunciation in Contemporary French Prose (Moscow, 2019); New normality, new life forms: semiotics in the era of crises (ed., Moscow, 2021). In June 2021, she initiated a new project: International Day for Students of Semiotics - STUDEMIOICDAY. Contact: inna.merkoulova@yandex.ru

Jacques Fontanille, France

Centre de recherches sémiotiques (CeReS), Université de Limoges. French semiotician, who is currently working as a professor at the Université de Limoges, in France, and holds the Chair of Semiotics at the University Institute of France. Fontanille is also former Président (2005– 2012) at the Université de Limoges, where he teaches courses in Linguistics, Semiotics, Stylistics, and Rhetoric. He is Honorary President of the International Association for Visual Semiotics, and Honorary President of the French Association of Semiotics. He is the author of over two hundred and seventy scholarly publications, in the fields of theoretical semiotics, literary semiotics and visual semiotics. With Greimas, Fontanille developed a semiotics of passions, and, with Zilberberg, tense semiotics. He also elaborated his semiotics of discourse, which articulates his theoretical work. Contact: jacques.fontanille@unilim.fr

Jamila Farajova, Azerbaijan

Worked as an associate professor, manager, and teacher trainer at Nakhchivan State University, Azerbaijan. Currently working as an English Language teacher in Spain. At the same time, carrying out doctoral research at the University of Santiago de Compostela, Spain. Contact: jamilafarajova@gmail.com

Jhonathan Gomez Zandoval, España

El Signo Invisible, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona.

Formado en artes visuales por la Universidad de los Andes, ha desarrollado su carrera dentro de la creación artística, elaborando propuestas que giran en torno a una subjetividad construida a partir de diferentes temas.

Actualmente estudia en la Universidad Oberta de Catalunya y realiza una investigación alrededor sobre las imágenes, la sociedad del espectáculo en América Latina y el caribe a partir de la década de los 70.

Contacto: jgomezzan@uoc.edu

Jorge Alejandro Flórez, Colombia

PhD. in philosophy, Southern Illinois University. Professor of Philosophy, Universidad de Caldas, Colombia. Editor in Chief Cuadernos de Sistemática Peirceana, founded by Fernando Zalamea. Member of Sociedad Latinoamericana Peirce. His approach to semiotics is mainly peircean. I have inquired, written, and taught Peirce's speculative grammar in particular his late classification of sixty-six types of signs, and his methodetics (the relationship between semiotics and science and epistemology). Contact: jorgealejandro.florez@ucaldas.edu.co

Juan Pablo Marín Correa, Colombia

Publicista con Maestría en Comunicación de la Unia (España). Obtuve Laude por la tesis Sobresaliente que resultó en el libro “Detrás de Los Simpson”, publicado en España. Durante 20 años he aplicado teorías semióticas en investigación de mercados, conocimiento de consumidor y creatividad publicitaria. Ha trabajado con Millward Brown, Feedback, Yanhass, Inspira Research, The Futures Company e Ipsos. Soy conferencista y consultor en Semiótica y Comunicación de Marca. Doy cátedra en Postgrados. Contacto: juanpmarin@gmail.com

Karina Gabriela Ramírez Paredes, México

Licenciada de Diseño Gráfico y maestra en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Doctora en Filosofía con acentuación en Estudios de la Cultura por la misma institución. Profesora en la Facultad de Artes Visuales de la UANL, Línea de Investigación: Discurso, identidad y formación en el diseño gráfico con una visión transdisciplinaria. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores como Candidata. Contacto: karinarmzparedes@gmail.com

Laura Maillo Palma, España

Graduada en Filosofía, con un Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística, y Doctora en Filosofía. Defendí mi tesis doctoral en 2019, en torno al problema del sentido y la significación en las artes performativas contemporáneas. Trabajo como Profesora en el Área de Estética de la Universidad de Málaga desde el año 2020. Investigo sobre performatividad (relativa a artes performativas y a estudios de género), arte contemporáneo, semiótica, estéticas transculturales... Practico danza butoh.

Contact: lauramp@uma.es

Luis Manuel Pimentel Villalobos, Venezuela

El Signo invisible, Universidade da Coruña. Licenciado en Letras mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana (2004). Magister Scientiae en Literatura Iberoamericana (2012), Universidad de los Andes de Venezuela. Estudiante del Doctorado en Estudios Literarios por la Universidad da Coruña, España. Fue profesor de Semiótica de las Artes, en UCLA - Venezuela. Ha participado como ponente en congresos nacionales e internacionales de semiótica (Venezuela, México, Argentina, Colombia). Director General de elsignoinvisible.com.
Contacto: luismanuelpimentel@gmail.com

María Margarita Corzo Durán, Colombia

Graduada de la Escuela de filosofía, estudiante vigente de la Maestría en Semiótica, e Integrante del grupo de investigación Economía, producto y significado de la Universidad Industrial de Santander.
Contacto: marugarita@gmail.com

Marina Merkoulova, Russia

Associate Professor of the Russian State University for the Humanities, Deputy Head of Department at the Corporate University of Moscow Education. Editor-in-Chief of Media - Project ARTIST network publication. Member of the IASS. Researcher of the phenomenon of "selfie" and digital technologies in art in the era of media challenges, the author of a new "online holiday" - World Theater Selfie Day.
Contact: m.merkoulova@yandex.ru

María Paz Aedo Zúñiga, Chile

Socióloga, magister y doctora en educación, con estudios postdoctorales en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile y en el Doctorado de Artes y Educación de la Universidad de Barcelona. Sus temas de trabajo como académica, investigadora y activista son la ecología política, los feminismos y los afectos desde una perspectiva post-humanista. Actualmente, es miembro de la Red Feminista Chilenas en Barcelona y del Centro de Análisis Socioambiental (CASA).

Mónica Bretón García, Colombia

estudiante de Maestría en Semiótica y egresada de Licenciatura en Español y Literatura (UIS, 2019). Investigo sobre prácticas de lectura. Recibí el título de Cum Laude por desempeño académico. En 2017 presenté dos ponencias: I Encuentro de Lingüística y Semiótica y II Encuentro de Investigación en la Enseñanza de Lenguas (UIS) y VI Congreso Internacional de Ciencias Humanas (Global Knowledge Academics, España). En 2018 realicé el Diplomado en Lectura, Escritura y Oralidad que ofrece la UIS. Contacto: monicabreton1978@yahoo.com

Montserrat García Guerrero, México

Especialista en Ciencia Abierta y Comunicación Científica. Estudiante del Doctorado en Formación en la Sociedad del Conocimiento de la Universidad de Salamanca y del Doctorado en Gestión Educativa y Política Pública de la UAZ. Mg. en Ciencias Sociales y Humanidades Universidad Nacional de Quilmes. Lic. en Letras UAZ. Gestora de Caxcán Repositorio Institucional y de la Oficina de Ciencia Abierta de la UAZ. Miembro de la Red CAyRI, FELS y ALED. Contacto: montsegarcia@uaz.edu.mx

Raquel Ponte, Brasil

Adjunct professor of the Visual Communication Design course and of the Postgraduate Program in Design at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), Brazil. Graduated in Social Communication – Cinema from UFF, has an MBA in Marketing from the Puc-Rio and a Master's and Ph.D. in Design from the Superior School of Industrial Design (ESDI-Uerj). Her main areas of research are semiotics, graphic production and graphic design with an emphasis on audiovisual. Contact: raquelponte@eba.ufrj.br

Ruth Viguera Bravo, México

Artista visual cuyo proceso de investigación gira en torno al cuerpo. Como parte de su indagación imparte talleres, cursos de performance y fotografía, además de participar con diversas publicaciones tanto electrónicas como impresas. Ha participado en diversos festivales, congresos de arte y semiótica a nivel internacional. Fue becaria por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en México y por el Posgrado en Artes y Diseño en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Contacto: viguerasbravo810408@yahoo.com.mx

Zdzisław Wąsik, Poland

Professor at WROCLAW School of Banking, has got his Ph.D. (1976) from the University of WROCLAW, D.Litt. (1986) from Adam Mickiewicz University, Poznań, and Prof. Title (1997) from the President of Poland. His interests include semiotics, phenomenology, and epistemology. He is known as the author of Epistemological Perspectives on Linguistic Semiotics (2003), Lectures on the Epistemology of Linguistic Semiotics (2014), and From Grammar to Discourse (2016).

Contact: zdzis.wasik@gmail.com

This book was finished diagramming in
the studies of / Este libro se terminó de
diagramar en los estudios de / Le concept
graphique du livre a été réalisé par

Ollie Visual Arts

Semiotics has gained the attention of intercontinental researchers interested in furthering the understanding of processes involved in the arts, learning, advertising and culture; it has also been a topic of relevance in connection with language and cognition. This book is the result of more than twenty researchers in semiotics worldwide, whose objective is to strengthen semiotic studies' trajectories and academic developments. In this dialogue, authors with diverse epistemological origins converge, and methodologies, traditions, and innovations in semiotic research are discussed, contributing to understanding our mixed realities.

Was possible thanks to the academic and research efforts of:



International
Center
for Semiotics
and Intercultural
Dialogue



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

ISBN 978-95-0062061-1-7



9 785503 806117