

BREVE ESTETICA ABSTRACTA

MAX BENSE

UNIVERSIDAD DE STUTTGART

(traducción: Andreas Faber Kaiser)

Entendemos por estética una estética abstracta, que implica su aplicación a cualquier campo de objetos estéticos especiales, trátase de arquitectura, escultura, pintura, diseño, poesía, prosa, teatro, cine, música o *happening*. No es una estética filosófica, puesto que no está encauzada en un sistema filosófico, sino una estética científica, por cuanto se esfuerza por la forma de la teoría. Por ello está concebida como investigación, no como interpretación; corresponde al tipo galileico de conocimiento, no al hegeliano, y se orienta más hacia lo tecnológico que hacia lo metafísico. Su interés apunta hacia una temática relativo-objetiva, y no hacia una concepción absoluto-subjetiva del objeto de estudio. Es una teoría abierta, susceptible de ampliación y revisable, y no una doctrina cerrada, postulada.

Estado estético

Su concepto central se llama *estado estético*. Se entiende por ello el estado relativamente extremo y objetivo de todos los objetos y acontecimientos a considerar, de procedencia más o menos artística, en tanto pueda diferenciarse del estado físico y semántico de estos objetos o acontecimientos. El concepto central de la estética abstracta no se da por lo tanto mediante la expresión "belleza" y sus derivados filosóficos o triviales, sobre los que, en general, sólo puede decidirse mediante una interpretación subjetiva, pero no mediante una constatación objetiva. En consecuencia, el estado estético no queda determinado como "ideal", sino como "realidad"; se puede observar y describir como un estado real del objeto contemplado.

Portador estético

Por *portador estético* entendemos objetos o también acontecimientos reales, o sea situaciones *materiales*, mediante las cuales o con las cuales se realizan estados estéticos, por ejemplo las llamadas obras de arte, o también objetos de diseño. De todos modos debe distinguirse entre el estado estético y su portador.

Estética material

La situación material real de los objetos artísticos, en los que se puede hacer una distinción entre el portador estético y el estado estético, justifica el que se hable de una estética material. La estética abstracta, que es

aplicable, incluye una estética material. Con ello se expresa que los estados estéticos sólo pueden discutirse con estados materiales, o sea que sólo pueden crearse mediante la manipulación de materiales preexistentes.

Repertorio estético

Los materiales no tienen que ser forzosamente materiales en el sentido físico. También significados, imaginaciones, palabras, ficciones, pueden ser portadores de estados estéticos. Podría perfectamente hacerse una distinción entre materiales o portadores de estados estéticos materiales o inmateriales. Por lo general, la expresión *material* se entiende en el sentido de elementos diferenciables, discretos, manipulables, y el conjunto de cierta cantidad de materiales elementales, discretos y manipulables se llama *repertorio*. Los estados estéticos dependen del repertorio. Un repertorio estético es un repertorio material, a partir del cual puede crearse un estado estético material correspondiente.

Primera definición del estado estético

De ello puede sacarse una primera definición material y abstracta del estado estético. En una primera aproximación material y abstracta, entendemos por un estado estético la distribución de elementos materiales sobre su repertorio finito. Distribución no significa aquí en principio otra cosa que repartimiento manipulado. La manipulación misma puede interpretarse como selección, transporte y reordenación. En un sentido más preciso la selección, el transporte y la distribución forman *procedimientos* parciales del *proceso*, que crea estados estéticos sobre el repertorio materialmente dado. Este proceso estético desglosable en procedimientos, puede, como tal, especificarse mediante otras piezas determinantes.

Procesos

Distinguimos entre procesos o desarrollos determinados e indeterminados. Esta diferenciación es basta. Más fina es la diferenciación entre fenómenos plenamente determinados, ligeramente determinados y no determinados. Los fenómenos macrofísicos, como por ejemplo la caída libre, son plenamente determinados. Ciertos fenómenos microfísicos, como lo son los saltos de los cuantos, son no determinados. Los fenómenos lingüísticos son generalmente, por convencionales, ligeramente determinados. Los fenómenos de creación estéticos se distinguen por procedimientos ligeramente determinados o no determinados. Con ello se relaciona el que su resultado, el estado estético, se sustraiga casi por completo a la imaginabilidad anticipadora y se haga reconocible únicamente con la realización y sólo en la realización. Con ello, entendemos por un estado estético la distribución ligeramente determinada o no determinada de elementos materiales sobre su repertorio finito manipulable.

Distribución estética

Distribuciones estéticas son, pues, en primer lugar las distribuciones por lo menos ligeramente determinadas, y en segundo lugar las distribuciones materiales. Como distribuciones materiales, son reparticiones y composiciones extensionales en esquemas espacio-temporales. Las distribuciones de elementos materiales en esquemas espacio-temporales pueden denominarse composiciones. Conforme a la terminología de LESSING en el "Laoconte", deben separarse las distribuciones "coexistentes" o composiciones en esquemas de espacio (pintura), de las distribuciones "consecutivas" o composiciones en esquemas temporales (música, poesía, *happening*). Los textos corresponden en cierto modo al esquema de unión-temporal, siendo por lo tanto composiciones simultáneamente coexistentes y consecutivas.

Información estética

Como según la teoría de la información sólo los fenómenos indeterminados, o sea ligeramente o no determinados, producen lo que se llama *información*, es suficiente la indeterminación de los procesos estéticos y de los estados estéticos, para denominarlos *informaciones estéticas*. Además, también en la teoría de la información toda información se considera dependiente del repertorio.

Temáticas de realidad

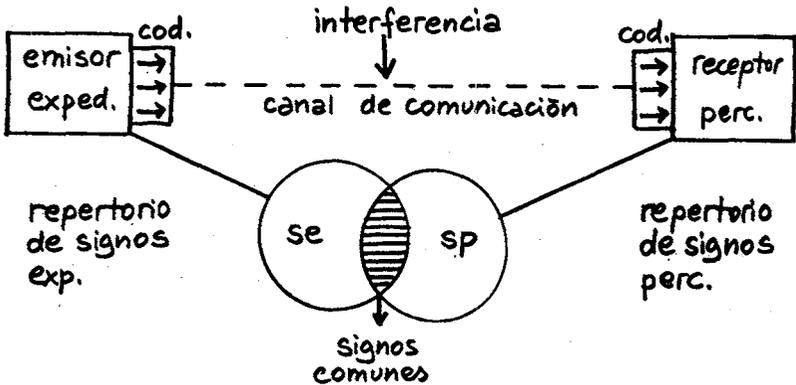
Distinguimos entre temática de realidad física y estética. La primera queda determinada por desarrollos y acontecimientos regulares, la segunda por manipulaciones selectivas, que originan estados singulares, que pueden interpretarse como *innovaciones*, como novedades en el sentido de un *principio de emergencia sujeta a repertorio*. Entre las *temáticas de realidad* física y estética puede diferenciarse una tercera temática de realidad, en cierto modo mediadora: la *semántica*. No está dominada por desarrollos físicos, pero tampoco por manipulaciones selectivas, sino por la contingencia convencional e interpretativa. La comunicación lingüística y en general todo tipo de comunicación por signos forman el auténtico ámbito de la temática de realidad semántica.

Esquema creativo y comunicativo

Para diferenciar con mayor precisión las innovaciones singulares y las convenciones contingentes, introducimos un esquema *creativo* y un esquema *comunicativo* como su principio generador. La convención contingente se desarrolla en el esquema de comunicación, la innovación singular en el esquema de creación.

El esquema de comunicación describe el modelo de la transmisión (lingüística) de signos entre un emisor y un receptor (expediente y percibiente) a través de un canal de comunicación, que puede sufrir interferencias. Para

lograr una transmisión en el sentido de un entendimiento convencionalizable, los repertorios de signos del emisor y del receptor deben en cierto grado coincidir, o sea que deben poseer los mismos signos. Antes de entrar los signos dados por el emisor (expediente) en el canal de comunicación, deben ser transformados o codificados adecuadamente, o sea en forma adecuada a las posibilidades de transporte del canal, para volver a ser retraducidos, decodificados, antes de entrar en el receptor (percibiente).



El esquema de creación, en cambio, describe el modelo de la transmisión selectiva entre un repertorio dado de elementos materiales y su distribución selectiva para un estado innovador singular. Se diferencia en primer lugar del esquema de comunicación al introducir un *observador externo*, que representa el principio generativo de la transmisión selectiva. El emisor (expediente) cobra explícitamente el carácter del repertorio ("fuente") y el receptor (percibiente) el carácter del producto ("sumidero"). El canal de creación también puede quedar expuesto a interferencias, que aumentan o reducen el grado de indeterminación de una selección.



La función selectiva del observador externo (o sea del artista) se refiere en principio al repertorio, pero secundariamente también al producto. La selección en el producto puede referirse a la selección del repertorio, de modo que el principio generativo en el esquema de creación puede adoptar tam-

bién el carácter de un sistema de reacción. En este caso el producto selecciona el repertorio; por lo menos define su extensión. En todo proceso estético de creación la libertad selectiva del observador externo se desplaza progresivamente hacia el producto de la distribución de elementos materiales; en ello consiste el consumo de la libertad selectiva en el observador externo en el transcurso de la manipulación creativa del repertorio.

Señal y signo

Es necesario aquí hacer una distinción entre señal y signo, que es relevante tanto para el proceso comunicativo como para el creativo. Hablamos de *señal* cuando nos referimos al sustrato exclusivamente físico de una mediación. Por ejemplo el tono como fenómeno acústico, el color como fenómeno óptico. Pero hablamos de signo cuando uno de esos sustratos, mediante un acuerdo, 1.º es declarado como un medio, que 2.º designa un objeto y 3.º cobra por ello sentido para un determinado intérprete. Por lo tanto, como sustrato físico, toda señal puede describirse mediante tres coordenadas locales x , y , z y una coordenada temporal t , dada así como función (material):

$$\text{Señ} \equiv F \text{ mat } (x, y, z, t)$$

en cambio, un signo se da (con PIERCE) como una relación triádica entre su naturaleza como medio, su referencia a un objeto y su relevancia para un interpretante. Por lo tanto, un signo no es un objeto, sino una relación

$$\text{Sig} \equiv R (M, O, I)$$

como medio M el signo es manipulable, o sea selectible, transformable, transportable, en fin, comunicable. En la referencia a un objeto O , "objetiviza" algo reconocible o reconocido al *denominarlo*, y en la referencia al interpretante I *significa* lo objetivizado, denominado.

Clases de signos

El signo como relación triádica entre su referencia al medio, al objeto y al interpretante vuelve, según PIERCE, a escindirse triádicamente en estos componentes. Como medio, un signo puede funcionar cualitativamente (signo cuali), singularmente (signo sin) o legítimamente (signo legi); en su referencia al objeto puede denominarlo simbólico-discrecionalmente (símbolo), índice-indicadoramente (índice) e ícono-representadoramente (ícono); interpretativamente, estas referencias al objeto pueden entrar en una conexión (conexo o contexto) argumental-completa (argumento), dicente-cerrada (dicente) y remático-abierta (rema), y cobrar sentido. De modo que toda señal realmente introducida, representa realmente, como relación triádica, simultáneamente una combinación triádica de las tres posibilidades de los componentes triádicos. Esta relación triádica sobre las posibilidades de los

componentes triádicos del signo se llama *clase de signos*. De modo que todo signo introducido representa realmente una clase de signos.

Semiosis

Los procesos, los procedimientos que están ligados a signos, que se desarrollan en signos, que se basan por lo tanto en la manipulación de signos, se llaman "semiosis" o procesos semióticos. Los fenómenos creativos y comunicativos suelen ser tales "semiosis", o sea procesos semióticos. Al ser, pues, los fenómenos creativos y comunicativos portadores del proceso creador de arte caracterizado por *estados estéticos*, tenemos en él, igualmente, una serie de procedimientos semióticos. Los signos forman evidentemente un medio de acontecimientos y constelaciones indeterminados o sólo ligeramente determinados, propicio para la creación de innovaciones y con ello de *informaciones estéticas* en el esquema creativo. Los repertorios de signos se distinguen siempre por la *emergencia*, por la aparición de lo nuevo, que se desarrolla en el esquema creativo. La *semiosis estética* comienza por lo tanto con la fijación de un repertorio, que siempre es condición previa del proceso formador de innovación. En el repertorio, los signos aun funcionan como puros medios, sin referencia al objeto, sin interpretantes. Tienen aquí la naturaleza de sustratos físicos y pueden interpretarse (según la teoría del conocimiento) como señales (de la sustancia universal física). Sólo con la selección del repertorio por el *observador externo* se introduce la semiosis estética en sí, que se realiza como *transformación* de las *señales* en *signos*, de los *medios* concretos en *relaciones triádicas*:

$$\text{Señ} \rightarrow \text{Sig} \equiv \text{F mat } (x, y, z, t) \rightarrow \text{R } (M, O, I)$$

Estética numérica y estética semiótica

Al desarrollarse el proceso de creación estético en conjunto en procedimientos creativos y comunicativos, origina por una parte *distribuciones materiales* y por otra *semiosis relacionales*. Las distribuciones materiales son características de los procedimientos creativos y las semiosis relacionales son características de los procedimientos comunicativos. El *estado estético* así generado aparece bajo el aspecto de la distribución material creativa como *información selectiva*, y bajo el aspecto de la semiosis relacional comunicativa como *superización selectiva*. La información selectiva define la innovación estética en orden a su indeterminación estadística. La superización selectiva señala la síntesis semiótica coexistente o consecutiva de signos individuales (atómicos) en signos superiores compuestos (moleculares) o jerarquías de signos. Con ello la *teoría estética* adquiere sus dos facetas metódicas: la numérica y la semiótica. La *estética numérica* se refiere esencialmente a la indeterminación estadística de la selección; la *estética semiótica*, en cambio, se refiere a la descripción de las clases de signos y supersignos constituidos en la semiosis relacional.

Microestética y macroestética

Tanto como distribución material como también como clase de signos relacional, el estado estético depende del repertorio. El grado de diferenciabilidad y enumerabilidad de los elementos constituyentes da lugar a la diferenciación entre descripción basta y fina de los estados estéticos y con ello a la diferenciación entre *estética basta* y *fina*, que también pueden denominarse *macroestética* y *microestética*. Cuando pueden distinguirse estados estéticos *mínimos*, o sea distribuciones materiales mínimas como estados estéticos, informaciones, innovaciones o superizaciones semióticas, es sentencioso que se hable de su *estética nuclear*.

Estética numérica general

Para lograr una base numérica general para la descripción numérica de estados estéticos como distribución de elementos materiales sobre un repertorio, debe partirse del hecho de que todo proceso creativo transforma un estado *dado* (de elementos materiales) en un estado *artificial*. El estado dado es el estado de los elementos materiales en el *repertorio*; el estado artificial es el estado en el *producto*. El estado dado de la distribución de los elementos materiales puede calificarse en el repertorio, en caso extremo, como *desorden* en el sentido de una acumulación desordenada de elementos; el estado transformado, artificial, de la distribución de los elementos materiales sobre el repertorio, puede denominarse *orden* en el sentido de una agrupación ordenada de elementos. El grado de desorden en el estado del repertorio depende de la *complejidad* de este repertorio, que en el caso de la macroestética basta es descriptible por el número de elementos constituyentes, y en el caso de la microestética más fina por la dimensión de su *mezcla*, de su *entropía*. De todos modos se da con ello la posibilidad de expresar el estado estético material, distributivo, como relación de un estado ordenado con respecto a un estado no-ordenado, como relación de la dimensión para las relaciones de orden del estado producido con respecto a la dimensión de la complejidad del estado productor. Esta base general de la estética numérica para la determinación numérica de estados estéticos puede por lo tanto expresarse mediante la relación

$$D = f(O, C) = O/C$$

D es la *dimensión estética*, *O* la dimensión del orden y *C* la dimensión de la complejidad.

Macroestética numérica

De esta base de la estética numérica general, que se remonta a una reflexión matemática y estética del matemático americano George D. BIRKHOFF en el año 1928, se puede sacar una variante macroestética y otra microestética. La base original de BIRKHOFF tenía sentido macroestético, por cuanto se apoyaba en elementos perceptibles y claramente enumerables del objeti-

vo observado. Primero, demostró sus cálculos de dimensiones estéticas en polígonos, redes y vasos. Los polígonos, las redes o los vasos forman en cierto modo *familias estéticas*, dentro de cuyos objetos individuales tiene sentido el desarrollar dimensiones para su comparación. Las dimensiones macroestéticas son introducidas por BIRKHOFF como cantidades escalares, ind denominadas, que sólo adoptan valores comparables en la referencia a la configuración de objetos comparables. Se trata por lo tanto de dimensiones macroestéticas en el sentido de *medidas de figuras*; pues *figura* funciona macroestéticamente como una unidad perceptible, como "cualidad de figura", según el concepto introducido por Ch. v. EHRENFELS (1890). Los polígonos individuales, como son cuadrados, rectángulos, rombos, etc., forman clases de figuras, cuya "cualidad de figura" queda en cada caso sintéticamente definida por determinadas *relaciones de orden* (O) sobre una determinada *complejidad* de elementos constitutivos (C). Toda medida macroestética de figura es pues una medida estética *relativa*, por cuanto el estado estético del objeto artístico al que se refiere es igualmente relativo, dependiente de las relaciones de orden O (por ejemplo el número de simetrías en polígonos) consideradas como estéticamente relevantes, y de los elementos de configuración C (por ejemplo el número de elementos necesarios para la construcción de un polígono; en el cuadrado, por ejemplo, un lado) considerados como constitutivos.

Microestética numérica

Así como la medida macroestética funciona como medida de figura y se refiere al objeto artístico observado como una unidad invariante dada y perceptible, la medida *microestética* respeta el *surgir* del objeto y de su estado estético de un repertorio susceptible de selección de elementos materiales, considerando el número de pasos seleccionadores decisivos, únicos o repetidos. Puede por ello decirse que la medida macroestética relega al observador externo, que es en cambio precisamente decisivo para la medida microestética. La medida macroestética da por ello el objeto estético en el esquema de comunicación, en tanto que la medida microestética lo da en el esquema de creación. La medida macroestética considera al objeto estético como una realización dada, mientras que la medida microestética lo considera en el conjunto de una serie de posibilidades dadas por el repertorio. En esta diferencia del modo de consideración se basa el que la medida macroestética se oriente geoméricamente y la microestética estadísticamente, y el que aquélla signifique una medida de figura (de esquema de comunicación), en tanto que ésta signifique una medida de información (de esquema de creación). La distribución de elementos materiales sobre un repertorio dado, que macroestéticamente se considera una figura identificable, debe por ello valorarse microestéticamente como información innovadora. En tanto aparezca con ello el estado estético como tal como una función de relaciones de orden y de complejidad de sus elementos, es preciso que estos aspectos que definen la medida estética no se representen con dimensiones métrico-geométricas, sino estadístico-informativo-teóricas. La *complejidad microestética* queda en este

aspecto traducida y se hace determinable mediante la *información estadística* o la *entropía*, y el *orden estético* mediante la *redundancia estadística*. Es razonable; pues la información estadística o la entropía representa una medida del grado de mezcla, del desorden, de la indeterminación de una cantidad seleccionable y ordenable de elementos que forman un repertorio. Pero esto precisamente pertenece, si debe funcionar como fuente de una posible innovación, al concepto de la complejidad del repertorio. El concepto de redundancia significa en cambio, en la teoría de la información, una especie de contraconcepto al concepto de la información, al no designar el valor de innovación, de una distribución de elementos, sino el valor del lastre de esta innovación, que por lo tanto no es nuevo, sino conocido, que no facilita información, sino identificación. El orden cae en la categoría de la redundancia, ya que su concepto incluye el de la identificabilidad. Es siempre un distintivo de lastre de lo dado, y no un distintivo de innovación. Una innovación completa, en la que, como en el caos, sólo se diesen estados nuevos, no sería tampoco reconocible. A fin de cuentas, un caos no es identificable. La reconocibilidad de un estado estético precisa no sólo la reconocibilidad de su innovación singular, sino también su identificabilidad a base de sus distintivos de orden redundantes.

La medida microestética se da por lo tanto en la relación entre la redundancia estadística y la información estadística (o entropía), o sea

$$M_e = R/H$$

El cálculo de la información estadística (media) de la distribución de elementos sobre un repertorio se efectúa, según SHANNON, de modo análogo al cálculo del estado del grado de mezcla, de la indeterminación, por el que se dan los elementos del sistema, mediante la relación

$$H = - \sum p_i \text{Id } p_i$$

o sea como suma de las probabilidades (o frecuencias relativas) con que se seleccionan los elementos del repertorio, multiplicada por el logaritmo digital de estas probabilidades.

Por redundancia se entiende generalmente la diferencia entre la *posibilidad máxima* y la información *realmente presentada* de un elemento del repertorio. La información máxima posible de un elemento de un repertorio de n elementos se alcanza cuando todos los elementos tienen la misma probabilidad de ser elegidos, o sea cuando

$$H = H_{\max} = \text{Id } n$$

la relación con el cálculo de la redundancia cobra, según esto, referida a la información máxima, la forma

$$R = \frac{H_{\max} - H}{H_{\max}}$$

si designamos la relación entre H y H_{\max} como *información relativa*, tendremos

$$R = 1 - H_{\text{rel}}$$

Macroestética semiótica

La medida macroestética es una *medida de figura*. Desde un punto de vista semiótico, la figura se da siempre en la referencia *icónica* al objeto, o sea que la clase de signos por la que queda semióticamente determinada, contiene en cada caso el componente icónico de la referencia al objeto. De modo que son posibles tres variantes de la clase de signos de la figura: la clase de signos cuali remático-icónica (cuando la figura se da por ejemplo mediante el valor de representación de un color), la clase de signos sin remático-icónica (cuando la figura se da por ejemplo mediante una forma singular) y la clase de signos legi remático-icónica (cuando la figura se da mediante una forma normativamente empleada).

Microestética semiótica

La medida microestética resultó ser una medida de distribución dependiente del repertorio. Por lo tanto, la selección de los elementos precisa una *señalización indicial*, que puede darse por la probabilidad de su aparición. Esto significa, desde un punto de vista semiótico, que los elementos están marcados por un sistema de índice de dimensiones de probabilidad o de frecuencias estadísticas. Así, los elementos selectibles del repertorio pertenecen a las clases de signos orientados objetotemático-indicialmente: hay cuatro variantes: la clase de signos sin remático-indicial, la clase de signos legi remático-indicial, la clase de signos sin dicente-indicial y la clase de signos legi dicente-indicial. Estas clases de signos indicialmente orientadas, definen por lo tanto elementos en signos en sistemas semióticos, que pueden designarse como *configuraciones dadas indicialmente*. Por ello, también puede denominarse a la medida microestética, en oposición a la medida de figura macroestética, como medida de configuración. Las configuraciones son figuras que no se dan icónica, sino indicialmente. A la clase de signos sin remático-indicial, pertenece todo elemento de la configuración que queda fijado por una probabilidad singular. Si cada elemento se distingue por la misma probabilidad de la selección, se trata entonces de un empleo normativo de la probabilidad, como también en el caso de que las probabilidades estén fijadas por una progresión de crecimiento regular; los elementos o toda la distribución queda entonces determinada como clase de signos legi remático-indicial. La clase de signos sin dicente-indicial queda realizada por un determinado elemento de trama (que por su aislamiento funciona de modo dicente), y la clase de signos legi dicente-indicial define finalmente, de modo semiótico, el sistema de tramado limitado por un margen o marco, dentro de cuyo espacio pueden situarse los elementos configurativamente. También la perspectiva forma otro importante sistema indicial de la clase de signos legi dicente-indicial.

Estética nuclear

La estética nuclear trata de las unidades mínimas o extremadamente pequeñas de distribuciones sobre un repertorio de elementos materiales y de sus procedimientos creativos, las selecciones. Por estas selecciones las distribuciones se generan como estados de la indeterminación, como innovaciones. Ya en el capítulo de la microestética hemos explicado que en principio se puede considerar al repertorio como una distribución equiprobable de los elementos materiales, y esta distribución equiprobable justifica el que se diga que el estado del repertorio es *caógeno*. La selección de este repertorio caógeno lleva a dos estados-límite estéticos: el orden regular del estado *estructural* y el orden irregular del estado *configurativo*. Desde el punto de vista semiótico, estos estados eran fácilmente caracterizables, objetotemáticamente, como sistemas *icónicos* e *indiciales*, mientras que el repertorio *caógeno* se interpretaba también bajo un aspecto objetotemático, como *sistema simbólico*.

A. J. CHINTSCHIN ha desarrollado *esquemas finitos* de la *indeterminación* estadística, que pueden interpretarse como modelos elementales de distribuciones o estados estéticos. Se contempla un repertorio de elementos materiales, que puede ser seleccionado. En el procedimiento selectivo se elige siempre uno de estos elementos materiales de la cantidad finita de elementos del repertorio que cuentan con cierta probabilidad. La cadena de selecciones forma entonces el proceso creativo. Si con el repertorio completo de los elementos materiales (colores, tonos, palabras y similares) $E_1, E_2 \dots E_n$, se dan además las probabilidades de la selección $p_1, p_2 \dots p_n$, ello constituye un *esquema finito*, y se puede interpretar desde el punto de vista de la estética nuclear como modelo elemental de *distribuciones indeterminadas* o de *estados estéticos*. Por lo tanto, el esquema finito abstracto de la coordinación de los elementos de un repertorio con las probabilidades de su selección ofrece el siguiente cuadro:

$$Rep = \begin{pmatrix} E_1, E_2, \dots E_n \\ p_1, p_2, \dots p_n \end{pmatrix}$$

Este *esquema finito*, que, como queda dicho, describe, según CHINTSCHIN, todo *estado* de la *indeterminación*, reproduce al mismo tiempo el proceso creativo o el esquema creativo como una distribución de probabilidades, reductible a casos fundamentales, a los *núcleos* de los estados estéticos.

Estética nuclear numérica

Es preciso, para la estética nuclear numérica, que cada esquema finito de la coordinación entre los elementos de un repertorio y sus probabilidades de selección describa un estado de indeterminación. Esto vale sobre todo para nuestros estados-límite de distribución estética, para el estado caógeno, para el estructural y para el configurativo. Si el repertorio contiene n elementos,

y si a cada uno le corresponde la misma probabilidad $1/n$ de selección, el *esquema finito*

$$\left(E_1, E_2, \dots E_n \right) \\ \left(1/n, 1/n, \dots 1/n \right)$$

describe la *distribución caógena*, característica en principio para el repertorio, de todas las posibilidades de selección e innovación.

Si del repertorio se elige con seguridad, o sea con la probabilidad 1, un elemento, el *esquema finito* tendrá la forma

$$\left(E_1, E_2, \dots E_n \right) \\ \left(0, 1, 0, 0, 0, 0 \right)$$

y será significativo para una *distribución estructural*, acaso para el esquema de una ornamentación, que se hace construible por fijación de un elemento portador, por ejemplo la separación en la repetición infinita.

Si finalmente el *esquema finito* muestra una coordinación del tipo

$$\left(E_1, E_2, E_3, \dots E_n \right) \\ \left(0, 3, 0, 1, 0, 4, 0, 0, 0, 0, 2 \right)$$

reproduce entonces la distribución configurativa irregular, una innovación selectiva singular.

Según CHINTSCHIN se da una función

$$H(p_1, p_2, \dots p_n) = -\sum p_k \log p_k$$

que puede designarse como *entropía del esquema finito*. Es evidente que los *esquemas* finitos de los estados estéticos nucleares adquieren con esta función una determinación de medida microestética. La función desaparece cuando se elige un elemento E_i con la probabilidad $p_i = 1$ y todos los demás p son por lo tanto $= 0$, o sea que no se seleccionan. En este caso no hay indeterminación para el estado estético, por lo que se trata del caso de la distribución estructural, cuya entropía, y con ella también la innovación o información estadística, es negativa. Para todos los demás casos de la distribución de probabilidades sobre los elementos del repertorio, la función, y con ella la entropía o la innovación, es positiva. Se alcanza el máximo cuando, como ya observamos, a todos los E del repertorio les corresponde la misma probabilidad de selección, o sea en el caso de la distribución caógena, que describe el repertorio ideal. Este estado mantiene la máxima indeterminación.

Estética nuclear semiótica

En lo que atañe a la característica semiótica de los casos extremos de los estados estéticos *nucleares* y sus esquemas finitos, ésta debe orientarse primariamente en las *clases de signos*. La semiosis nuclear desarrolla

el núcleo distributivo como clase de signos, o sea como relación triádica completa sobre *I*, *O*, *M*. Debemos señalar aquí que mientras la descripción macroestética se orienta objetotemáticamente en el ícono y la microestética objetotemáticamente en el índice, la descripción nuclear-estética, al estar directamente ligada al sistema dispar de los elementos en el repertorio caógeno, sólo puede dar siempre la referencia separadora *simbólica* al objeto. Las clases de signos constituidas en la semiosis nuclear son clases de signos de la referencia simbólica al objeto. Se trata por lo tanto de los tres casos del sistema de las clases de signos que se conocen por

- 1.º Clase de signos legi remático-simbólica.
- 2.º Clase de signos legi dicente-simbólica.
- 3.º Clase de signos legi argumental-simbólica.

La clase de signos legi remático-simbólica define semióticamente un estado de máxima indeterminación y apertura y con ello el estado caógeno del repertorio.

En cambio, la clase de signos legi dicente-simbólica define un estado de determinación y con ello una estructura.

Finalmente, la clase de signos legi argumental-simbólica abarca todos los estados configurativos entre el estado de máxima indeterminación y el estado de máxima determinación, dándose la graduación argumentalmente, numéricamente, mediante un sistema de probabilidades entre 0 y 1.

A estas tres clases de signos se les puede añadir también las tres clases del orden equiprobable, regular e irregular. También está claro que de esta forma quedan semióticamente representados los tres casos-límite del esquema abstracto finito de CHINTSCHIN. Finalmente debemos indicar aún que las conocidas operaciones de signos de la adjunción, iteración y superización quedan relacionadas de modo característico en la semiosis nuclear con los estados estéticos introducidos de la distribución caógena, estructural y configurativa. La adjunción de signos o de clases de signos — pues cada signo pertenece a una clase de signos — constituye el estado caógeno; ya que, en tal estado, los signos se dan por separado y la simple selección, que se refiere al signo por separado, únicamente puede ser adjuntiva. Análogo es el estado estructural, que, visto desde un ángulo abstracto y de principio, constituye la repetición infinita, que únicamente se logra mediante la iteración, la repetición reflexiva del elemento de la estructura. En cambio, los estados estéticos configurativos, si bien se fijan mediante sistemas indiciales, esta fijación indicial de la distribución de los elementos materiales los supera precisamente hacia una totalidad que eventualmente puede identificarse, en la referencia al objeto, como superícono. Desde el punto de vista de la distribución, los puntos de determinados haces de rayos forman por ejemplo una configuración indicial de elementos que simultáneamente fijan un sistema perspectivista, objetotemáticamente iconizable como representación de espacio.

Sistema de la estética semiótica

Correspondiendo a la constitución de la semiótica como tal, también la estética semiótica se divide en tres partes: en una parte sintáctica, en una semántica y en una pragmática. La estética *sintáctica* proporciona información sobre las relaciones entre los signos que constituyen un estado estético, en tanto se les considera como elementos materiales, como simples medios. Por lo tanto, pertenecen ante todo a la estética sintáctica las formulaciones puramente numéricas de la microestética, especialmente las estadísticas o de teoría de la probabilidad, pero también informaciones que se refieren a las tres conocidas operaciones semióticas de la adjunción, iteración y superización.

La estética *semántica* se ocupa en cambio, al igual que la semántica en general, de las referencias a objetos, relaciones con objetos o temáticas de objetos de los signos de un estado estético. En tanto un estado estético, con la distribución de los signos, da simultáneamente una distribución de los objetos de estos signos, se plantea la pregunta de la relevancia no sólo de los signos, sino también de los objetos a los que designan. Según esto, el repertorio del proceso creativo de selección no sólo contiene, como signos, para la estética semántica, elementos materiales, sino también los objetos o referencias a objetos de estos signos. A la doble temática de existencia del repertorio corresponde aquí una doble pista de la selección y una doble base de la "representación" en concepto estético, en tanto ésta es unas veces "mundo" representado y otras veces "representación" de mundo, realizando por lo tanto la distribución estética unas veces en el mundo propio de los medios semióticos y otras en el mundo externo de los objetos designados por estos medios. Para todo arte objetotemático, trátase de pintura, texto, escultura o música, aparece bajo el aspecto de la estética semántica el doble problema de las situaciones de realidad de los objetos en el *ámbito estético* y en el *ámbito* relacional *semántico*. La macroestética numérica, que se refiere a la medida estética de objetos, como polígonos, vasos, ornamentos, motivos decorativos y similares, es también esencialmente una estética semántica. La "estética" metafísica de HEGEL puede interpretarse también, en su función de "estética de contenido", como un aspecto interpretador de la estética semántica. Sus problemas remiten ya a la estética pragmática.

La estética *pragmática* se refiere a las referencias interpretativas o significativas de los signos que constituyen un estado estético. La diferencia entre la referencia al objeto y la referencia interpretativa (función designadora y función de significado) se define por el hecho de que en la referencia al objeto el signo queda referido (para el observador externo en el esquema creativo) a un objeto, mientras que el objeto designado se refiere en la referencia interpretativa a otros objetos, o sea que se selecciona (por el observador externo en el esquema creativo) en un conexo o contexto. Pues realmente se introducen en la referencia interpretativa de un signo con el rema, el dicente y el argumento, tres conexos, el conexo abierto, el

cerrado y el completo, mediante los cuales se dan tres esquemas de significados. En lo que atañe a su relación con los tres estados estéticos de la distribución caógena, estructural y configurativa, fácilmente se desprende que el conexo remático corresponde, por abierto, al estado estético caógeno, el dicente, por cerrado, al estructural, y el argumental, por completo, al estado configurativo. Sólo debe tenerse en cuenta que las referencias interpretativas se dan mediante las referencias a los objetos. Por lo tanto, los conexos son conexos de objetos. El observador externo, que aparece como interpretante de referencias a objetos, selecciona los objetos por separado en el caso del conexo remático abierto, y en el estado estético así generado cada objeto puede ocupar el puesto de otro. Como distribución material, este estado es caógeno; designa el cuadro del caos; pero el esquema de la interpretación significativa es el de la metáfora. El principio de la metáfora es un principio estético, por cuanto incluye simultáneamente el principio de una señalización caógena de la ilación universal. En el caso del conexo dicente cerrado el observador interpretante externo selecciona ya determinados objetos como *circunstancias* homogéneas y accesibles al aserto, que son lingüísticamente representables como *oración*, y visualmente como relación de objeto-forma o forma-color, y por cuya estricta relevancia y repetición aparecen luego en *estructuras* los objetos designados. Y en el conexo argumental completo, finalmente, el observador externo interpreta una ilación universal completa de objetos simbólicamente designados en un sistema metaindicial de su distribución, que estéticamente posee el carácter abstracto de una configuración. No resulta difícil relacionar estas tres modificaciones estéticas de interpretaciones pragmáticas dentro del proceso creativo lingüístico con los esquemas de expresión por palabras de la poesía (lírica), de la prosa (épica) y de los textos (de la teoría de la reflexión). Evidentemente la función de la *información* le corresponde con mayor fuerza a la referencia semántica al objeto de la designación, en el esquema creativo del escribir, mientras que la función de la *redundancia* le corresponde con mayor fuerza a la referencia interpretativa pragmática del significado. Al contexto remático, abierto, orientado en la ilación universal caógena, de la poesía (lírica), le corresponde un máximo de información (innovadora) y al contexto argumental, completo, formado en la ilación universal configurativa, de la reflexión (teorética), le corresponde un máximo de redundancia (interpretativa) (de medios sintácticos y referencias semánticas). En cambio, el contexto dicente, cerrado, formado en la ilación universal estructural (de las cantidades oracionales finitas), de una prosa (épica, narrativa) cuyas oraciones consisten en sujetos (individuales) y predicados que les corresponden o no, queda determinado, como demostró CARNAP, por una "información semántica" especial, cuya medida coincide con la "información facilitada por el enunciado". Esta "información" interpretada como "enunciado" es la información de un conexo dicente, o sea cerrado, y con ello de una unidad estructural de dos objetos designados categorialmente de modo distinto y lingüísticamente señalados como sujeto (individual) y predicado (capaz de coordinación). La informa-

ción transmitida con un enunciado en un conexo dicente es una innovación, por cuanto, como representación (oracional) de una circunstancia, altera al mismo tiempo también su representación original. La innovación, que supone la esencia de la información, aparece en la "información semántica" de los conexos como diferencia de dos representaciones, mas como diferencia de las referencias a objetos, que el observador externo interpretante selecciona apareciendo en el esquema creativo como escritor, como narrador. Sin embargo, debe siempre tenerse presente que el verdadero peso estético de un estado material distributivo consiste en la relación entre los momentos redundantes y los momentos innovadores. Por lo tanto, desde el punto de vista de la señalización numérica del estado estético, la "información semántica únicamente podrá ser siempre el vehículo de la información "estética". Para la señalización semiótica del estado estético, se afirma así que se trata de una relación singular entre referencias a objetos *designadoras* seleccionadas y referencias interpretativas *significativas* seleccionadas.

Estética basta y fina

La estética es siempre descripción del estado de determinadas distribuciones de elementos materiales sobre un repertorio. Esta descripción del estado puede ser más basta o más fina. Por ello debe hablarse de estéticas bastas y finas. Los estados estéticos son, en principio, estados graduados. Tanto las categorías numéricas como las semióticas son categorías de la graduabilidad, con la cual, únicamente, puede captarse el distintivo, característico para los estados estéticos, de la indeterminación graduada, con los casos extremos de la singularidad y fragilidad. También la *estética de valores* de determinados *interpretantes emocionales* de estados estéticos los presupone como graduados, a pesar de no emplear una escala referida a objetos, sino una escala referida al sujeto, que es tema de una estética de valores. La estética de valores convencional puede, sin embargo, convertirse en una estética de valores exacta, cuando los valores convencionales, referidos al sujeto y dependientes del consumo, se definan empírica y estadísticamente a través de determinaciones numéricas de medida y clasificaciones semióticas.

Síntesis general

La estética abstracta se refiere a todas las posibilidades de realización material de estados estéticos; no limita la clase de los portadores de estados estéticos. En principio no hace diferencias entre el objeto natural, artístico o técnico como portador de estados estéticos. Puede cultivarse por lo tanto como teoría de la naturaleza, teoría del arte, teoría de la literatura, teoría del texto, teoría del diseño, teoría de la arquitectura o, en general, como teoría de la técnica. Como los medios, utilizables de modo exacto, de la determinación numérica de medida y de la clasificación semiótica, se refieren precisamente al estado de indeterminación graduable por el que se distinguen los estados estéticos, tampoco la idea de la *programación estética*, que es objeto de la *estética generativa*, se contradice con la intención del arte como tal.