

Sobre el *diagrama* para las artes desde la estética

JUAN GRANADOS VALDÉZ

RESUMEN: Lo que se sostiene que el diagrama es clave, desde la lógica hasta la estética, para la interpretación de las artes, puesto que permite evadir los extremos impositivos y permisivos de los estudios modernos y posmodernos del arte. En este escrito se desglosarán, para cumplir con el objetivo, en el camino de una exploración y una revisión los resultados de ésta, la exposición de las ideas del diagrama y la pintura de Gilles Deleuze, y las consecuencias de aplicación para la estética que puede ser filosofía del arte. De esto que este texto se titule "El diagrama para las artes".

PALABRAS CLAVE: Diagrama; Arte; Pintura.

HISTORIAL DEL ARTÍCULO: Recibido: 16-octubre-2018 | Aceptado: 6-mayo-2019

INTRODUCCIÓN

De mayo de 2017 a la fecha he trabajado en la estructura y la fundamentación de lo que en ese entonces llamé Estética prudencial (Granados 2017). A partir de la Hermenéutica analógica, expuesta en su *Tratado de hermenéutica analógica* (2009), y la *Estética* que Mauricio Beuchot desprende de ella en *Perfiles esenciales de la hermenéutica* (2008), *Manual de filosofía* (2011), *Belleza y analogía. Una introducción a la Estética* (2012) y *El arte y su símbolo* (2013), me he propuesto desarrollarla, aceptando e identificando uno de los *impasses* por los que la Estética contemporánea pasa y que la sumen en un marasmo que oscila entre los extremos univocista y equivocista, entre la prescripción de lo que es el arte y debe hacer el artista y la descripción



Juan Granados Valdéz (✉)
Universidad Autónoma de Querétaro,
México
juan.granados@uaq.mx

ANALYSIS | Vol. 23, Nº 1 (2019), pp. 1-20
DOI: 10.5281/zenodo.3244295

ARTICULO

permisiva de espectadores, críticos y curadores sobre tanta propuesta innovadora, pero sin sentido.

La Estética prudencial intentaría aprender de su historia y responder, con un nuevo camino, uno analógico, a la situación planteada, de tal manera que abra un sendero en donde parece que ya se ha llegado a un callejón sin salida, dejando lugar a posturas hipercríticas o acríticas, pero no críticas. La Estética prudencial, lo mismo que la Estética, como señala Mauricio Beuchot, es la disciplina filosófica que más estrechamente se relaciona con la Hermenéutica, ya que su objetivo es la interpretación de sus objetos (Beuchot 2009, p. 59). De esto que sostenga que la Estética sea una hermenéutica regional o específica, que, como la hermenéutica general, es ciencia, porque tiene principios, y arte, porque tiene reglas, de la interpretación de tres textos u objetos que le son propios, a saber, la sensibilidad, la belleza y el arte. La Estética que se funda en la Hermenéutica analógica vertebraría como ésta la analogía para aprender de los extremos, pero sin decantarse por ninguno de ellos. Asimismo, asumiría la noción de ícono. Para la Estética prudencial, la prudencia sería la vía y el modelo de interpretación. Y esto se acerca o hermana con la consideración de Hans-Georg Gadamer de que la *phronesis*, tal como la trata Aristóteles en el libro VI de su *Ética a Nicómaco*, es el modelo de la interpretación. Así pues, la Estética prudencial es también analógica e icónica, estudia sus objetos materiales asumiendo la analogía, el ícono y la prudencia. Con esto se garantiza, para su fundamentación, la conexión que la Estética también guarda con la Ontología, la Epistemología, la Ética y las Filosofías de la política, la educación, la historia y la religión.

Para este trabajo, sin embargo, no pretendo detenerme en la exposición a detalle de lo recién dicho, sino en presentar mis hallazgos sobre la noción de diagrama. Mauricio Beuchot, en una entrevista que tuve con él, me recomendó e invitó —puesto que mi afán era, como decía, estructurar y fundamentar esta Estética prudencial y como la Estética, después de considerar la sensibilidad y la belleza, se relaciona con las artes, como filosofía del arte, en el entendido de que ésta es una parte de aquélla (Beuchot 2012, p. 21)— me invitó, decía, a explorar el concepto de diagrama, para lo cual me di a la tarea de rastrear lo que pudiera encontrar al respecto en la historia de la

filosofía y en la misma obra del fundador de la Hermenéutica analógica. Los resultados fueron relevantes, ya que la revisión me llevó de la lógica a la semiótica, de ésta a la epistemología, la hermenéutica y la antropología filosófica y, por supuesto, de éstas al arte, específicamente a la pintura con una obra de Gilles Deleuze. Lo que sostendré es que el diagrama es clave para la interpretación de las artes, puesto que permite evadir los extremos impositivos y permisivos de los estudios modernos y posmodernos del arte. Así pues, en este escrito se desglosarán, para cumplir con mi objetivo, en el camino de la exploración histórica y por tanto en un orden cronológico de encuentros propios, los resultados de dicha exploración, la exposición de las ideas del diagrama y la pintura del filósofo francés, autor de *La lógica del sentido*, y las consecuencias de aplicación para la Estética prudencial que tiene una parte de estudio filosófico de las artes. De esto que este texto se titule, en general, «El diagrama para las artes desde la Estética».

HALLAZGOS SOBRE EL DIAGRAMA

Como decía, en lo que sigue, presentaré los hallazgos que sobre el diagrama encontré. Para ello, separando las ideas en unidades simples, presentaré lo que, en la historia de la filosofía, se ha dicho sobre el diagrama desde la lógica hasta la estética. El hilo conductor es esta conexión que puede encontrarse en la relación que guardan con la propuesta de Mauricio Beuchot, ya que muchos de los autores referidos han sido estudiados por el filósofo mexicano. También, en el fondo, está el interés por llevarlos a la estética, especialmente a una prudencial, fundada en la hermenéutica analógica, cosa que se verá al final.

G. Frege, (1879) con su *Conceptografía*, publicada en español por la UNAM en 1972, se inscribe en lo que se puede llamar razonamiento diagramático o que hace uso de representaciones visuales de los conceptos. Como Leibniz consideraba a la lógica como un lenguaje universal. Mauricio Beuchot (1986) en su estudio «La Conceptografía y la lógica formal de Frege», plantea cómo en la obra de este filósofo alemán se encuentra un nuevo impulso a la lógica, la búsqueda de la superación del lenguaje ordinario, la reestructuración del lenguaje y la constitución del sistema

concebido como un cálculo *raciocinador* y lengua característica, en la línea de la representación visual o diagramática, como cuando propone representar las operaciones lógicas, como la disyunción, con conexiones.

En esta línea Charles-Sanders Peirce (1883), en sus obras de lógica y semiótica, creará un sistema de gráficos existenciales o diagramas que conectan enunciados o predicados, algo así como una notación geométrica, topológica y lógica. Es decir, para este filósofo norteamericano, todo razonamiento era diagramático o podía expresarse con diagramas, lo que conectaría la lógica con la semiótica. Así lo trata Mauricio Beuchot (2014a) en su obra dedicada a este filósofo --sin que sea la única-- y con la cual busca destacar la relación de la semiótica con la iconicidad y la analogía. De manera muy sucinta expone el filósofo mexicano que para Peirce el signo se divide en índice, ícono y símbolo, y que el ícono aún se divide en imagen, diagrama y metáfora. El ícono es un signo analógico y el diagrama es un signo icónico que relaciona o conecta.

Para 1967 Jacques Derrida (1986) publica su *De la gramatología*. Junto con *La voz y el fenómeno* y *Escritura y diferencia*, también de 1967, critica la preeminencia del *logos* y la voz sobre la escritura, la *grama*. En su obra pasa revista a Platón, Rousseau, Saussure y Levi-Strauss para hacer notar lo que él llama *logocentrismo*. En 1968 Julia Kriteva (1972) lo entrevista al respecto de la semiología y la gramatología y en esa ocasión dice que:

La grama es entonces el concepto más general de la semiología (que se convierte así en gramatología), concepto que conviene no solamente al campo de la escritura, en el sentido estrecho y clásico de la palabra, sino también al campo de la lingüística. La ventaja de ese concepto [...] consiste en que él neutraliza en sus principios la propensión fonologista del "signo" y lo equilibra de hecho, por la liberación de todo el campo científico de la "substancia gráfica" (historia y sistema de las escrituras, más allá del área occidental), cuyo interés no es mínimo pero que se ha dejado hasta ahora en la sombra o en la indignidad [...] La gramatología, como ciencia de la textualidad, no sería entonces una "semiología" no expresiva sino bajo la condición de transformar el concepto de signo y de arrancarlo a su expresivismo congénito [...] La gramatología debe deconstruir todo lo que une el concepto y las normas de la científicidad a la onto-teología, al logocentrismo, al fonologismo. (págs. 60, 65, 66).

Derrida, pues, antepone el signo escrito al fonologista y logocentrista de la onto-teología de la presencia, como dice él. Lo que puede rescatarse para los fines de este trabajo es que la escritura, a diferencia de la voz, es *un* signo visual, con sentido, aunque diferido y siempre diferente, y que lo acerca a la *re-presentación*, en su sentido *pictórico*.

W. J. T. Mitchell, en 1981, publicó en *Chicago Journals* su *Diagrammatology* como respuesta a la crítica que hace Leon Surrete a su ensayo sobre la forma espacial en la literatura. Mitchell dirá, en contra de Surrete, que «If we cannot get at form except through the mediation of things like diagrams, do we not then need something like a diagrammatology, a systematic study of the way that relationships among elements are represented and interpreted by graphic constructions?» [«Si no podemos llegar a la forma, excepto a través de la mediación de cosas como diagramas, ¿no necesitamos entonces algo así como una diagramatología, un estudio sistemático de la forma en que las relaciones entre los elementos se representan e interpretan mediante construcciones gráficas?»] (p. 622–623). El diagrama sería, pues, la construcción gráfica por medio de la cual se representan e interpretan las relaciones entre los elementos. En este año y este artículo, pues, inauguran lo que después, en Estados Unidos, Reino Unido, Dinamarca y Alemania se cultivará como saber y disciplina y que en español recibiría el nombre de *Diagramatología* y que ya ha usado Mauricio Beuchot, como se verá. De igual manera, en 1981, Gilles Deleuze imparte, en la Universidad de Vincennes entre el 31 de marzo y el 2 de junio, un curso que la editorial Cáctus publicó con el título de *Pintura*. El concepto de diagrama (2014). En este curso relaciona el concepto de diagrama de Pierce —al menos menciona que es éste quien lo introduce o habla de él— con la idea que tiene de pintura y de diagrama para el pintor francés Francis Bacon, después, por supuesto, de haber pasado por Turner, Cezanne, Van Gogh y otros. Más adelante me detendré a detalle en la obra de Deleuze.

Para 1985 Mauricio Beuchot publica un estudio sobre el *Ars Magna* de Raimundo Lulio (1232-1316) y el *Ars Combinatoria* de Gottfried Leibniz (1646-1716). Hago mención de esto ahora porque el acceso a las ideas de ambos pensadores, uno medieval y otro moderno, la hice por la vía que el filósofo mexicano abre en este estudio. «Raimundo Lulio —dice el filósofo

mexicano— es otro importante eslabón en la historia de la semiótica. Es un antecesor de la idea de Leibniz de un arte combinatoria, y ambos son considerados como precursores de la lógica matemática y, por lo tanto, de una posible semiótica formal, que nunca se ha alcanzado» (Beuchot 2004, p. 9–10). Raimundo Lulio intentó desarrollar un arte, en el sentido de técnica, para encontrar y justificar todos los conocimientos y principios primero a partir de un recurso o instrumento diagramático (una máquina de pensamiento) de combinaciones o relaciones (Beuchot 1985, p. 184). Leibniz propuso un arte como lógica inventiva y demostrativa que descubriera relaciones entre cosas por medio de la complejión y complicación o combinación, y una vez encontradas, justificarlas. (Beuchot 1985, p. 193). Con Lulio y Leibniz se obtiene, entonces, que un diagrama es un signo de relación de relaciones, como lo concibió Peirce. También de 1985 es el libro de Martin Gardner, *Máquinas y diagramas lógicos*. En él se plantea un panorama de la historia de los diagramas lógicos como máquinas de razonamiento desde los diagramas de Raimundo Lulio, expuestos en su *Ars Magna*, hasta el *demostrador* de Stanhope, la máquina lógica de Jevons, la de Marquand, las tarjetas con ventanas y las investigaciones sobre inteligencia artificial.

Inscrita también en la lógica, Shin Sun-Joo, en su *The logical status of Diagrams*, de 1994, quiso demostrar que las variantes de la notación de Peirce, de su sistema de gráficos existenciales, constituyen un sistema completo de deducción, como el de la lógica simbólica de predicados de primer orden, con sus propias sintaxis y semántica, aunque partan de la abducción. Las reglas de la primera indican si un diagrama está bien formado. Las de la semántica, las consecuencias lógicas. En la misma línea de estudio sobre Peirce, pero ya en 2003, Arnold Oostra, en su estudio sobre los diagramas en Peirce, en el que trata la ubicuidad de los diagramas, el concepto de diagrama y la notación icónica del mismo filósofo, recuerda que para el pensador norteamericano un signo es «algo que está por algo para alguien» (Oostra 2003, p. 18). Agrega que «algo característico de los diagramas [para Peirce] es que ellos de alguna manera se asemejan a lo que representan» y profundiza sobre esta característica. En consecuencia, en «la división más fundamental de los signos» [...] en íconos, índices y símbolos, los diagramas deben considerarse como íconos pues se trata de signos que representan su

objeto asemejándolo [...] y que exhiben una similitud o analogía con el tema del discurso [...]. En repetidas ocasiones, Peirce cita los diagramas como ejemplos de íconos [...] De hecho, Peirce va más lejos al emplear repetidamente como sinónimos las palabras *diagrama* e *ícono* —o bien las palabras *diagramático* e *icónico*» (Oostra 2003, p. 18). Ya sea para la lógica o para la semiótica peircianas, como lo propuso Mitchell, el diagrama es la construcción gráfica (signo) regulada (por su sintaxis y su semántica) que permite representar e interpretar (analógicamente) las relaciones entre elementos. Javier Legris (2016) en su «Iconos y proposiciones en la lógica diagramática de C. S. Peirce» sigue la misma línea de trabajo.

Como parte del desarrollo de la diagramatología pueden citarse varios libros. En 2007 el filósofo danés Frederik Stjernfelt publica su *Diagrammatology. An investigation on the borderlines of phenomenology, ontology and semiotics*. Este pensador, además de inscribirse en la línea de estudio, como puede verse tan sólo en el título, denominada *Diagramatología*, divide su libro en dos partes. La primera la titula *Diagramas* y trabaja las filosofías de Peirce y Husserl. La segunda se llama «Biosemiótica, imágenes [o pinturas] y literatura», cuyos capítulos oscilan entre la ontología y la antropología filosófica. En esta misma línea está la obra colectiva, coordinada por Olga Pombo y Alexander Gerner (2010), titulada *Studies in Diagrammatology and Diagram Praxis*, en la que se tratan los asuntos fundamentales de la diagramatología y sus usos o aplicaciones en las matemáticas, las ciencias naturales y el arte. Moktefi Amirouche y Shin Sun-Joo (2013) coordinan otro libro titulado *Visual Reasoning with Diagrams* de talante lógico y en la misma línea de trabajo que Shin Sun-Joo había inaugurado en 1994. Sybille Krämer y Christina Ljungberg (2016) coordinan el libro *Thinking with diagrams. The semiotic basis of human cognition* en el que los colaboradores tratan los usos del diagrama para el razonamiento y el análisis de textos como los de Platón en los que se encuentra un impulso diagramático, a decir Sybille Krämer. Se ha desatado, también, un reciente interés por las imágenes y los diagramas en ambientes hispanos, y para dar cuenta de ello baste el texto de Sergio Martínez (2009), «Los diagramas en la epistemología», en el que revisa las condiciones epistemológicas de los diagramas y que fue publicado en el libro compilado

por Mario Casanueva y Bernardo Bolaños (2009), *El giro pictórico. Epistemología de las imágenes*.

Hasta aquí he hecho notar, porque era lo que había encontrado, que el concepto de diagrama se asociaba con la semiótica o semiología y con la lógica, excepto por los casos de Deleuze que lo recupera para la pintura y Stjernfelt que lo asocia con la fenomenología y la ontología. Pero habrá que esperar para llevarlo a otras áreas. En 2003, Mauricio Beuchot, en su *Hermenéutica analógica y del umbral*, declara, contra la deconstrucción y la gramatología que:

Hay que pensar el diagrama, al igual que el icono, no únicamente como pictórico. El lenguaje tiene también iconicidad, diagramaticidad. El diagrama es el signo que alcanza, que atraviesa, que discurre, que recorre de manera suficiente (dia-gramma). Es la escritura escindida, recorrida, alentada por el espíritu o el soplo, en forma de voz. Es como el emblema, en el que se conjuntaba una figura con una leyenda, esto es, donde se conjuntaban lo pictórico y lo fonético, la escritura y la voz, el todo del lenguaje, como verdadera gramato-logía. Ni únicamente la voz, ni únicamente la escritura. Ni archi-voz ni archi-escritura, sino dia-voz y dia-escritura, diafonología y diagramatología. Es verdad que el lenguaje es gramma, lo escrito, lo pictórico; pero también es la foné, la voz, lo fonético. Es la voz como icono, el lenguaje como diagrama; donde la voz y la escritura se tocan, y se hermanan, se reconcilian -ya no hace falta esa lucha a la que llama Derrida. De hecho, el icono y el diagrama son principalmente el concepto, que es anterior al habla y a la escritura. Es el verdadero archi-signo. Y, según Peirce, el concepto es el icono por antonomasia, el mejor diagrama que pueda pensarse. La iconicidad es el sentido primario de la representación, porque no es representación sino presentación (pues en el concepto tiene un lado o aspecto de significante y otro de significado, es el único que es signo y designado a la vez). Pero, ahora que se cuestiona y se reprueba la presencia y la representación, hay que advertir que la iconicidad y la diagramaticidad también son ausencia y des-presentación. No son mera presencia ni mera ausencia, por lo cual no pueden acusarse de pertenecer a la metafísica de la presencia y de la representación; justamente indican que la presencia plena (unívoca) no puede alcanzarse, pero tampoco se quedan en el puro conocimiento negativo (equivoco), que en el fondo es escepticismo (p. 80).

De esta manera, al amparo o bajo la égida de Peirce, Beuchot se posiciona, frente a Derrida, como un defensor del diagrama, como archisigno, y que como concepto es capaz de conjuntar la voz y la escritura, la semejanza y la diferencia, lo unívoco y lo equivoco, es decir, de relacionar las partes y el

todo, de llevar del fragmento a la totalidad. Otro que critica a Derrida desde el filósofo norteamericano fundador de la semiótica es Darin McNabb (2012) en su artículo O«mne Symbolum de Symbolo: Las huellas de Peirce que Derrida no rastreó», en el que sostiene que a pesar de los encomios que hace el filósofo argelino de la semiótica de Peirce, hay notables diferencias entre las propuestas de uno y otro, ya que Derrida hizo caso omiso de ciertas pistas o huellas planteadas por Peirce.

Mauricio Beuchot en su conferencia «La producción de los signos como relación entre lógica y ontología en Peirce. Caminos hacia una hermenéutica analógica» (Beuchot 2010/2011), adelanta lo que en su libro *Hermenéutica analógica y búsqueda de la comprensión* (2010) dirá explícitamente, a saber, que «una hermenéutica propiamente analógica, o icónica, o analógico-icónica o icónico-analógica, será una hermenéutica diagramática, que haga interpretación de tipo diagrama» (p. 34). Con esto, además de la lógica y la semiótica, la hermenéutica, especialmente la analógica propuesta por Mauricio Beuchot, recurrirá y se aprovechará del diagrama al punto que sería, como dice el filósofo mexicano, una hermenéutica diagramática.

En 2014, en su libro *La huella analógica del caminar humano*, además de adelantar lo que sostendrá en *La hermenéutica y el ser humano*, que el hombre es «el diagrama del ser» (Beuchot 2015, p. 149–162) y así conectar también el diagrama con la antropología filosófica, Beuchot asegurará que «Si Derrida habló de una gramatología, aquí encontramos que se puede hablar también de una *diagramatología*, o quizás haya que decir que es lo que se debe hacer» (Beuchot 2014b, p. 143). Como puede verse, se trata de un llamado a hacer un estudio del diagrama y aplicarlo a la hermenéutica, la antropología filosófica y otras áreas de la filosofía, como la Estética, entendida como filosofía del arte. De hecho, Peter Eisenman (2006), en su ensayo titulado lacónicamente como «El diagrama» dirá que «El diagrama es a la vez una forma de texto, un tejido de huellas y un índice de tiempo. Un diagrama es a la arquitectura lo que un texto es a una narrativa» (p. 75). Aquí se tiene, con Deleuze, el reconocimiento del diagrama en y para las artes. Pero la cosa no acaba aquí. Francisco Javier Romero (2012) en su artículo «La noción de *diagrama* en Deleuze y sus aproximaciones aun sentido esencialista de la música» aplica las ideas del filósofo francés sobre la pintura y el acto

pictórico a la composición musical y sus lenguajes y discute el privilegio de la forma sobre la discusión. Para cerrar, Vinicius Jonas de Aguiar (2017) en *Diagrams and art: some thoughts based on Peirce and Deleuze* relaciona el pensamiento de Peirce y Deleuze.

En este recorrido se ha encontrado que la noción de diagrama ha suscitado un marcado interés entre los filósofos contemporáneos y que el desarrollo de la teoría en torno a los diagramas y su aplicación van de la lógica a la semiótica, de ésta a la epistemología y la ontología y, más acá, de éstas a la hermenéutica, específicamente la analógica, y la antropología filosófica. El uso teórico y práctico para las artes aún queda por explorarse más a detalle. Las clases de Gilles Deleuze, que después se publicarán, inauguran la reflexión sobre el diagrama y su aplicación al arte, particularmente a la pintura. Por esta razón, en este trabajo, dedicaré algunos apuntes a la transcripción de las clases del filósofo francés.

EL CONCEPTO DE DIAGRAMA SEGÚN GILLES DELEUZE

Ya decía que *Pintura. El concepto de diagrama* es la reunión de las clases que dictó Gilles Deleuze (2014) en la Universidad de Vincennes en 1981. En lo que sigue me detendré en la exposición de la obra a modo de comentario. Primero su estructura. Está dividida en dos partes. La primera se titula «La pintura y la lógica del diagrama» y está dividida en seis apartados que van de «catástrofe y germen» a los cinco caracteres del diagrama y la analogía y los tres tipos de modulación. La segunda, que se titula «Espacio-señales y tipos de modulación», también se divide en seis partes y tratan los temas del espacio y el color. La edición consultada cierra con un apéndice que lleva por título Spinoza y la certidumbre en la creación. En este curso, o conjunto de sesiones, pues, se pregunta Deleuze por lo que quiere decir para la filosofía hablar de la pintura. Se responde que quizás tenga que ver con formar conceptos sobre ella, ya que la pintura representa para la filosofía la oportunidad de *recibir* ideas desconocidas y conceptos nuevos. En este entendido se propone descubrir la lógica de la pintura.

La primera noción que se propone es la de catástrofe. Deleuze recuerda las pinturas de tempestades de Turner. Pero, dice, esta catástrofe no es la que le interesa, sino una pre-pictórica, en tanto que condición de la pintura, esa que afecta y define al acto mismo de pintar y que es secreta y profunda. Esta catástrofe es la de la pintura desequilibrándose, disgregándose, disolviéndose. Se trata del caos–germen inicial o fundador de la pintura que se da antes y durante el acto de pintar que arrastra el armazón de la pintura misma. Esto debe pasar así porque el pintor ante el lienzo no está frente a uno vacío o blanco, sino frente a uno lleno de lo que Deleuze denominará *clichés*. Y la catástrofe debe pasar para derrumbar o arrastrar ese armazón dado en el lienzo en blanco. No hay una fórmula para la catástrofe o caos–germen. La de Van Gogh y la de Cezanne, ejemplos que usa Deleuze, son muy diferentes. Para cada uno ha *pasado* a su modo y ha conformado su estilo. Ahora bien, la catástrofe debe controlarse, ya que puede o no darse o tomar la obra. Si no se da no habrá pintura, a lo más un ejercicio escolar. Si se da y toma la obra, se apodera de ella, ésta no pasará de ser una *grisalla*, un lienzo gris, un fracaso, porque los colores no pudieron ascender y desplegarse en su esplendor. El cuadro se arruinará antes de siquiera empezarlo. Acto pictórico y proceso creativo, como hoy se dice, son una lucha compleja.

Dice Deleuze que los pintores saben que la tela no es blanca, pues está llena de *cosas* que hay en su *cabeza*. Se trata de fantasmas y el nombre técnico que reciben es el de *clichés*. Son los miedos, las expectativas de fracaso, los estereotipos, los lugares comunes, los prejuicios, el estilo repetido hasta el cansancio, que llegan de distintas vías o fuentes. Todo esto llena la tela. La tarea es acabar con ello porque abruma y arruina la pintura. La lucha compleja del acto pictórico es una lucha contra los *clichés*. Se pregunta Deleuze: «¿Cómo va a escapar el pintor a los clichés, tanto a los que vienen de afuera y que se imponen ya sobre la tela, como a los que vienen de él mismo?» (Deleuze 2014, p. 56). El medio de hacerlo es la catástrofe que borraría los fantasmas y limpiará la tela. Pero como la catástrofe o caos–germen puede tomar la pintura, el pintor está acorralado, porque necesita de la catástrofe para pintar, pero sin ella quedaría condenado a *repetir* los *clichés*. A la lucha compleja la llamará Deleuze diagrama que también será el *artilugio* que pulverice los *clichés* y permita el advenimiento de la pintura. Deleuze dice: «El momento pre-pictórico: clichés y nada más que clichés. La necesidad de

un diagrama que va a remover, que va a limpiar el cliché para que de allí salga algo, siendo el diagrama sólo una posibilidad de hecho. El cliché es el dato, lo que está dado. Dado en la cabeza, dado en la calle, dado en la percepción, dado por todas partes. Ven entonces que el diagrama interviene como lo que va a remover el cliché para que la pintura salga» (Deleuze 2014, p. 60). Diagrama es, pues, la catástrofe controlada. De lo anterior se desprenden los tres momentos de la pintura: el del caos–germen que es pre-pictórico, el del diagrama que remueve los *clichés* y el del hecho pictórico o del advenimiento de la pintura. El diagrama es la bisagra o punto de inflexión entre el primer y el tercer momento, porque realiza, de forma *controlada*, la catástrofe.

El hecho pictórico como tercer momento lo reconocemos cuando se tienen ya las figuras sobre el cuadro sin que se cuente necesariamente una historia. Miguel Ángel Buonarroti y Paul Klee son los ejemplos que elige Deleuze para ilustrar que la *maniera* del artista busca hacer visible, como decía Klee, lo invisible y no para reproducir lo visible. El hecho pictórico tiene lugar cuando una forma se relaciona con una fuerza. Dice Deleuze que «la lucha contra el fantasma, contra los datos, la instauración del diagrama o del caos–catástrofe, y lo que sale de allí, a saber, el hecho pictórico» (Deleuze 2014, p. 63) es la fuerza que barre lo figurativo y lo narrativo, lo deforma. De esta manera el hecho pictórico no es, entonces, una representación, sino una *presencia*, porque hace surgir algo que evoca algo más profundo. Esta es la función del diagrama para Peirce y para Beuchot. La función del pintor no es la de ilustrar y mucho menos la de narrar. Debe luchar contra esto. Y esta lucha es el diagrama. La función del pintor es hacer presente una fuerza que está oculta. Francis Bacon, dirá Deleuze, no quería pintar el horror, sino el grito, su fuerza invisible: «pintar el horror, [dice] es pintar lo figurativo, lo narrativo. El grito no existe más que en la medida en que el cuerpo se corresponda con una serie de fuerzas» (Deleuze 2008, p. 80). Lo visible se deforma y la visibilidad de lo visible hará visible la fuerza que de suyo es invisible. La función del diagrama es establecer un lugar de las fuerzas tal que la forma surja deformada en relación con la fuerza oculta. Pero, dice Deleuze, diagrama no es un concepto que pueda definirse, al menos no en y para la *lógica* de la pintura, porque puede fracasar y es distinto en cada pintor, como ya se decía.

Qué ofrece la pintura a la filosofía, preguntaba Deleuze al inicio del curso. Conceptos, era la respuesta. Uno de esos conceptos es el de diagrama, que señalará la conexión entre pintura y filosofía. Para Deleuze la indagación sobre la pintura es también una indagación para elaborar un concepto filosófico de diagrama (p. 89). Según el filósofo francés el diagrama tiene cinco caracteres. En primer lugar, el diagrama es un caos-germen controlado del que debe salir algo, en este caso el hecho pictórico. En segundo, dice, el diagrama es de orden manual, ya que sólo puede llevarlo a cabo la mano liberada del ojo, lo que hace que se pase de coordenadas visuales a coordenadas táctiles en la pintura que se vuelve una realidad manual, en y con la que se derrumban los fantasmas visuales. En tercero, el diagrama, como bisagra, tiene un antes, la catástrofe, y un después, el hecho pictórico. El diagrama, en cuarto lugar, desintegra la semejanza, pues no hay nada que contar ni figurar en la pintura. Por último, el diagrama debe estar en el cuadro y no sólo en la mente del artista, pero de forma equilibrada, ya que, si toma el cuadro, lo arruina y si no está, no hay hecho pictórico. El diagrama es y está en el hecho pictórico de manera controlada, ni se excede ni se minimiza.

El lenguaje del diagrama, dice Deleuze, es el analógico. Pero hay tres tipos de analogía que reconoce. La primera es la de similitud, que es la que critica cuando niega que la pintura cuente o ilustre, pues es la propia de las coordenadas visuales de la fotografía que con *luz* asemeja en el papel lo de fuera. Pero en la pintura hay algo más. El segundo tipo de analogía es el de la relación comunicativa, como el que se da según el esquema del emisor, el mensaje y el receptor. El tercer tipo de analogía es el de modulación, en el que la semejanza no se *reproduce*, sino que se *produce*. Se trata de producir semejanza por medios no semejantes. Modular consiste «en moldear de manera continua y perpetuamente variable» (Deleuze 2014, p. 157). Se trata del equilibrio de fuerzas del que sale la presencia del hecho pictórico. Esta analogía es la que posibilita la interpretación y es propiamente estética. Si el diagrama hace a la pintura, ésta será la modulación que da la cosa en su presencia, puede decirse con Deleuze que cierra la primera parte del escrito con la respuesta a lo que es la pintura. Y para los fines de este trabajo hasta aquí se detendrá mi exposición de esta obra del filósofo francés.

BALANCE

Anuncié, para este trabajo, que sostenía que el *diagrama* es clave para la interpretación de las artes, puesto que permite evadir los extremos impositivos y permisivos de los estudios modernos y posmodernos del arte, en el entendido de que los primeros son univocistas y los segundos equivocistas, en la clave de la hermenéutica analógica. El diagrama, desde ésta, que se funda en la semiótica de Peirce, se entiende como el signo icónico más analógico, entre la imagen y la metáfora. El arte y las artes serían en este sentido diagramáticas, esto es, signos analógicos de la cultura, con sentido y referencia. Pero aún hay más.

El paso de la lógica y la semiótica a la epistemología, la ontología, la fenomenología, la hermenéutica, la antropología filosófica y la filosofía del arte no es uno que abandone lo *pasado*, sino que, más bien, es uno que conecta o relaciona, como creando o descubriendo puentes entre todas esas disciplinas. Esta relación es muy diagramática. Ya había dicho que en el trabajo de estructuración y fundamentación de la Estética prudencial se ha descubierto que la Estética guarda una relación con la hermenéutica, la ontología, la epistemología, la ética, la antropología filosófica y otras áreas —aplicadas— de la filosofía. Esta relación es icónica o diagramática, pues de una se va a las otras, como si se cruzaran puentes. Además, la estética es, en parte, filosofía del arte y esta filosofía no puede prescindir del saber sobre la sensibilidad y la teoría u ontología de la belleza que hacen a la Estética, al menos no desde una perspectiva, diríase, tradicional, ya que las artes, en tanto que diagramas o *puentes* (y la *metáfora* se me impone) conectan con las sensibilidades del artista y el espectador como con el sentido de aquéllas. Esta dependencia de las artes es también diagramática. Ya en el arte, éste, como ha dicho Mauricio Beuchot, es simbólico, tanto porque *funciona* como símbolo como porque su esencia es simbólica, es decir, que el arte es símbolo. Y como símbolo para Peirce se dice ícono y éste usa como sinónimos diagrama e ícono, se puede decir que el arte es diagrama de la belleza, del ser humano, del conocimiento, de la sociedad, de la cultura, etc. Así lo sostiene el filósofo mexicano y yo lo asumo para la estética prudencial, pues si la ésta, como la hermenéutica analógica, es una disciplina de interpretación, lo más prudente para *interpretar* las artes sería ni ponderar en exceso el texto ni el

contexto, sino proporcionalmente, en relación, como comprendiéndose y explicándose mutuamente. En este sentido el arte es diagrama porque remite a sus contextos y transmite según sus contextos y estos contienen y ensalzan el arte.

La Estética, pues, además de analógica será icónica o diagramática. El ícono para Peirce es un signo de semejanza según la cualidad y la relación, como se sabe. Para Mauricio Beuchot el ícono posibilita adentrarse en los textos de la parte al todo y así ganar conocimiento aunque sea aproximado, en este caso, del arte, del que se reconoce, con otro término, es símbolo por eso, porque nos lleva al ser humano y al ser (Beuchot 2012, Beuchot 2013). De los tipos de signos icónicos el más provechoso, según la clasificación de Peirce y la argumentación del filósofo mexicano, es el diagrama que por vía de la semejanza de relaciones estrecha el sentido para no caer en la dispersión, y abre la significación sin incurrir en el exceso prescriptivo del cientificismo. Así la Estética pone límites a esas tendencias que más bien frenan el conocimiento de sus objetos. En algún momento Mauricio Beuchot dice que la Hermenéutica Analógica es no sólo icónica, sino diagramática. Lo mismo digo que pasaría con esta Estética, sería diagramática, porque el diagrama es el signo icónico que por vía de las relaciones posibilita rebasar la superficialidad y calar hondo, encontrar el sentido oculto, como puede verse con las artes, en las que Beuchot ve íconos de la gratuidad de la vida. No sería válida esta asociación si no se concibiera a las artes como signos icónicos diagramáticos.

La idea que tiene Deleuze de diagrama, como concepto que nace del acercamiento de la filosofía a la pintura, es, en parte semejante y en parte diferente, al de Peirce. Puede darse, empero, una integración de ambas posiciones o propuestas. Para Deleuze la pintura requiere del diagrama para que la haya, pero no siempre se da o a veces toma por completo la pintura. El diagrama tiene un lenguaje analógico, pero en el sentido de modulación. Para Peirce el diagrama es el signo icónico que oscila entre una fórmula y una buena metáfora. Para ambos se trata de *aquello* que conecta lo visible con lo invisible. La alusión a los tipos de analogía relaciona, además, con la Hermenéutica analógica que propone Mauricio Beuchot y como dice este filósofo la analogía es analógica, lo que llevaría a decir que la analogía de

modulación es analógica con la de la similitud, por tanto, habría en la modulación semejanza también. Deleuze descubre que el pintor, después de hacer pasar por la catástrofe, o caos-germen, a los *clichés*, requiere el diagrama, al modo de un signo icónico, que conecte, por un lado, la catástrofe con el hecho pictórico, la el ojo con la mano, la visibilidad con lo invisible, la forma con la fuerza, la representación con la presencia. Es cierto que se enfatizan para Deleuze el hecho pictórico, la mano, lo invisible, la fuerza y la presencia, pero no puede negarse que, sin la catástrofe, el ojo, la visibilidad, la forma y la representación, aquellas no tendrían manera de existir en la pintura. Los opuestos, puede decirse, conviven. La aportación de Deleuze conecta con lo desarrollado desde la lógica, la semiótica y la hermenéutica, pues el diagrama rescata a la pintura de ser sólo una *representación de lugares comunes* o un ejercicio escolar, sin caer en el otro extremo que aniquila a la pintura misma, es decir, concibe que la pintura, la verdadera, hace lo que se espera de ella, calar hondo y encontrar el o un sentido oculto, y lo hace analógicamente, modulando en la semejanza y contra ella, abriendo desde el fragmento al todo, desde lo visible, lo invisible.

Las artes son diagramas cuando cumplen, como señala Deleuze, con ser la bisagra y el resultado de un proceso de caos-germen que desemboca en la obra. Ese diagrama consta de diagramas o signos diagramáticos, en el sentido expuesto por Beuchot. Esto quiere decir que las artes son un universo de signos que se compone de signos diagramáticos, lo que quiere decir que se trata de signos que oscilan entre la univocidad y la equivocidad, es decir, se trata de signos analógicos, en el sentido que Mauricio Beuchot recupera de la semiótica de Ch. S. Peirce. La estética que se desprende de ello afecta o trastoca la sensibilidad requerida, tanto la del espectador como la de los creadores. Así pues, la obra de arte es, en primer lugar, diagrama porque conecta lo visible con lo invisible y, en segundo, porque es el resultado de la catástrofe que vació de *clichés* el lienzo en blanco. En esta línea no todo sería diagrama.

Como puede verse el trabajo de Deleuze adelanta mucho en la comprensión de la pintura. Con todo aún queda por hacer en esta exploración del diagrama. Es uno de los pendientes la relación de la lógica con la estética y la evaluación del filósofo danés Fredeirk Stjernfelt, cuya obra,

Diagrammatology, vislumbra un encuentro intuido por un servidor, el que hay entre la fenomenología de Husserl y la semiótica de Peirce. Asimismo, en el uso y aplicación de la noción de diagrama a en otras artes, como la arquitectura, la música y la poesía, queda seguir las pistas aportadas por Peter Eisenman, Francisco Javier Romero y Vinicius Jonas de Aguiar, respectivamente. De igual manera se hace necesario seguir el análisis comparativo entre las propuestas de Peirce, Deleuze y Beuchot que, como ya se adelantó, tienen suficientes semejanzas como para integrarse y ganar una propuesta de estudio de las artes en general. Con esto también nos ubicamos en la respuesta a Derrida y la gramática con el diagrama.

AGRADECIMIENTOS.— Agradezco al Dr. Mauricio Beuchot Puente su invitación y su motivación a emprender esta exploración sobre el Diagrama. Asimismo, agradezco a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro el apoyo académico y administrativo para llevar a cabo este proyecto.

JUAN GRANADOS VALDÉZ
 Facultad de Bellas Artes
 Universidad Autónoma de Querétaro
 Hidalgo Poniente S/N C.U, Las Campanas.
 76010 Santiago de Querétaro, México
 juan.granados@uaq.mx

Referencias

- Amirouche Moktefi, Shin, Sun-Joo (2013). *Visual Reasoning with Diagrams*. London: Birkhäuser. doi: 10.1007/978-3-0348-0600-8
- Beuchot, Mauricio (1985), «El Ars Magna de Lulio y el Ars Combinatoria de Leibniz». *Diánoia* 31, no. 31: pp. 183-194. doi: 10.22201/iifs.18704913e.1985.31.734
- Beuchot, Mauricio (1986). «La conceptografía y la lógica formal de Frege». *Elementos* 9, 2, (2), pp. 70–75.

- Beuchot, Mauricio (2003). *Hermenéutica analógica y del umbral*. Salamanca: San Esteban.
- Beuchot, Mauricio (2004). *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: FCE.
- Beuchot, Mauricio (2008). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México: FCE.
- Beuchot, Mauricio (2009). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: UNAM.
- Beuchot, Mauricio (2010). *Hermenéutica analógica y búsqueda de la comprensión*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua. doi: 10.15332/s0120-8462.2009.0100.01
- Beuchot, Mauricio (2010-2011). «La producción de los signos como relación entre lógica y ontología en Peirce. Caminos hacia una hermenéutica analógica», *IndicioS, Revista de Investigación y teoría de la significación* 0.
- Beuchot, Mauricio (2011). *Manual de filosofía*. México: San Pablo.
- Beuchot, Mauricio (2012). *Belleza y analogía. Una introducción a la Estética*. México: San Pablo.
- Beuchot, Mauricio (2013). *El arte y su símbolo*. Querétaro: Calygramma.
- Beuchot, Mauricio (2014a). *Charles Sanders Peirce: Semiótica, iconicidad y analogía*. México: Herder.
- Beuchot, Mauricio (2014b). *La huella analógica del caminar humano*. Madrid: ACCI.
- Deleuze, Gilles (1981/2014). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cáctus.
- Derrida, Jacques (1967/1986). *De la Gramatología*. México: Siglo XXI.
- Eisenman, Peter (2006). El Diagrama (Feints: The Diagram). Skira.
Disponibile en: https://www.circulobellasartes.com/wp-content/uploads/2016/04/Fintas__el__diagrama_7045.pdf
- Frege, Gottlob (1879/1972). *Conceptografía*. México: UNAM.

- Gardner, Martin (1985). *Máquinas y diagramas lógicos*. Madrid: Alianza
- Granados, Juan (2017). «Estética prudencial o la prudencia como modelo y vía de interpretación para la estética». Conferencia-Ponencia presentada el 04 de mayo de 2017 en el marco del 1er Coloquio Internacional Arte, Estética y Tecnología del Doctorado en Artes, llevado a cabo en la FBA, UAQ, Querétaro, Qro.
- Jonas de Aguiar, Vinicius (2017). «Diagrams and art: some thoughts based on Peirce and Deleuze». *Kínesis* 320, IX (20): p. 304–320.
- Krämer, Sibylle, Ljungberg, Christina (2016). *Thinking with diagrams. The semiotic basis of human cognition*. Germany: De Gruyter. Doi: <https://doi.org/10.1515/9781501503757>
- Kristeva, Julia, Derrida, Jacques (1968). «Semiótica y gramatología». *Information sur les sciences sociales* VII, no. 3. París: UNESCO.
- Legrís, Javier (2016). «Iconos y proposiciones en la lógica diagramática de C. S. Peirce». *Representaciones* XII, no. 2: pp. 39–53.
- Link, Daniel (2014). «De la diagramatología». *SEMINARIO_UNIRIO/MAR_ "Antelo_ficcao crítica, arquivos, arqueologías*. Río de Janeiro.
- Martínez, Sergio (2009). «Los diagramas en la Epistemología». En *El giro pictórico*, compilado por Casanueva, M., Bolaños, Bernardo. Epistemología de las imágenes. Barcelona: Anthropos, pp. 93–111.
- Mcnabb, Darin (2012). «Omne Symbolum de Symbolo: Las huellas de Peirce que Derrida no rastreó». *Open Insight* III, no. 4: pp. 93–111. doi: <https://doi.org/10.23924/oi.v3n4a2012.pp93-111.53>
- Mitchell, W. J. T. (1981). «Diagrammatology». *Critical Inquiry* 7, no. 3: pp. 622–633. Doi: <https://doi.org/10.1086/448119>
- Oostra, Arnold (2003). «Peirce y los diagramas» en II Jornada del Grupo de Estudios Peirceanos. La lógica de Peirce y el mundo hispánico. Pamplona.
- Peirce, Charles Sanders (1883/1987) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Peirce, Charles Sanders (1883-1987). *Obra Lógica-Semiótica*. Madrid: Taurus.

Pombo, Olga, Gerner, Alexander (2010). *Studies in Diagrammatology and Diagram Praxis*. UK: College Publications.

Romero, Francisco Javier (2012). «La noción de diagrama en Deleuze y sus aproximaciones a un sentido esencialista de la música». *Discurso digital. Revista digital, CENIDIAP*.

Shin, Sun-Joo. (1994). *The logical status of Diagrams*. UK: Cambridge University Press. doi: 10.1017/CBO9780511574696

Stjernfelt, Frederik (2007). *Diagrammatology. An investigation On the borderlines Of Phenomenology, Ontology, and semiotics*. Copenhagen. Denmark: Springer. doi: 10.1007/978-1-4020-5652-9