

Sobre la dimensión estética y semiótica del habitar urbano y su vínculo con el diseño y el territorio social

Claudio Cortés López ⁽¹⁾

Resumen: Este artículo explora desde la teoría, como se da la dimensión estética y semiótica del habitar urbano y su vínculo con el diseño. La reflexión epistémica, está basada en la observación metódica la cual a su vez requiere de un método procedimental para la observación de un determinado fenómeno. En este artículo este método es aportado por la unión de la semiótica analítica con la estética fenomenológica, tanto semiótica como estética, aquí mencionadas, corresponden a las de tradición filosófica.

La exploración de la naturaleza y existencia de los signos urbanos y su forma de afectar la experiencia estética y semiótica del sujeto que habita da origen a los aspectos que caracterizan el territorio social.

Palabras clave: Semiótica filosófica - Estética fenomenológica - Reflexión epistémica

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 87]

⁽¹⁾ **Claudio Cortés López** es Licenciado en Artes Plásticas con mención en Pintura, Universidad de Chile. Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. ©Doctor en Educación, Academia de Humanismo Cristiano. Profesor asociado del Departamento de Diseño e investigador en semiótica analítica y estética fenomenológica, director del núcleo de estudios peircianos - FAU, Universidad de Chile. c.cortes@uchilefau.cl

Introducción

El sujeto que habita actúa como un intérprete en el habitar urbano, es decir, por medio de la interpretación de los signos que le ofrece la ciudad, este sujeto desarrolla una actividad estética, ello, sobre la base de entender a la estética como un acto de percepción.

La palabra estética proviene del griego *aisthesis*, palabra que apunta por un lado a órganos de los sentidos, y por otro, a lo concebido por esos órganos. Paralelamente la forma verbal griega *aisthanomai* denota “me doy cuenta por los sentidos”, y *aisthanestai* alude a “sentir, percibir por medio de los sentidos”. Todo ello se conecta con la idea de comprensión.

Habitar la ciudad implica una comprensión de aquello que habitamos. La ciudad como una entidad artificial diseñada por los seres humanos, debiera permitir la existencia de una fusión entre lo bello y lo útil. De esta forma, el diseño y el territorio social se vincula como propósito con las ideas de Sócrates, en cuanto hay componentes estrechamente asociados, tales como un principio utilitario y un principio ideal.

El *kromenon*, la mayeútica y la *kalokagathia* se presenta entre los griegos como una fusión entre la belleza y el bien. Si la mayeútica se entiende como un método para llegar a la verdad por medio del diálogo y la *kalokagathia* “como si un individuo posee un valor moral, entonces es posible que sus actos sean también hermosos” para Sócrates es bello lo que es útil y no lo es más que en cuanto útil” (Bayer, 2014).

El territorio social entendido como un espacio diseñado para habitar debe contener en sí lo útil, y en este caso no bastará con su utilidad para ser hermoso, habrá que diseñar en él componentes que faciliten el acceso a la belleza, es decir, componentes cuyos signos son creados a partir de ciertas leyes asociadas con la proporción, en cuanto a la relación entre forma, color y espacialidad de las edificaciones, plazas parques, jardines, mobiliario urbano y otros componentes propios del territorio urbano, en donde lo bello y el bien se identifican.

El diseño y el diseñador se encuentran involucrados con dos de las grandes líneas de investigación de la estética filosófica; la estética de la producción y la estética de la recepción. Estas líneas poseen argumentos y definiciones que aportan insumos intelectuales que enriquecen temas como los propuestos por este artículo. Es así como el vínculo del diseño con el territorio social demanda una reflexión teórica y metodológica con los siguientes aspectos:

- La estética de la producción en diseño involucra entender cómo se vinculan dialécticamente los códigos creativos del diseñador y su diseño con los códigos que demanda el territorio social. Por su lado el territorio social fundamentalmente articulado por personas da cuenta de un repertorio de sujetos con capacidades de interpretación de lo cual desconocemos el nivel de cada cual, y ello, involucra especialmente a la estética de la recepción.

De todo ello es que surgen las siguientes preguntas:

¿cómo son los códigos interpretativos imperantes en los miembros del territorio social?

Si los miembros del territorio social son miembros con capacidades de leer y descodificar el producto del diseño, en ese caso, estamos frente a un conjunto de lectores competentes los cuales son capaces de experimentar un proceso objetivo de metabolización significativa de lo real. Ello, como una condición de posibilidad de existencia del nivel de significación del programa visual y la visualidad del diseño vinculado con el territorio social.

Algunas aclaraciones en torno al término Semiótica

1. En el mundo contemporáneo cuando se habla de semiótica, se piensa en aquello relacionado con los signos y esto último se tiende a vincular principalmente con el habla y la escritura. Este argumento no es erróneo, pero sí incompleto. Dado que el territorio de los signos es mucho más que el habla y la escritura, pues comienza en el pensamiento y se desarrolla en la geografía de los objetos con los cuales convivimos.

2. Dos grandes tradiciones ideológicas han marcado los constructos en torno a este fenómeno y ellas se encuentran asociadas a los nombres de Charles Sanders Peirce y Ferdinand de Saussure. El primero identificado con la semiótica de tradición filosófica, y el segundo con la semiología cuyas bases ideológicas se encuentran en la lingüística y el estructuralismo.

Charles Peirce, el creador de la semiótica moderna, fue el segundo hijo del notable matemático norteamericano Benjamin Peirce y de Sara Hunt Mills, y nació en Cambridge Massachusetts en 1839. En su trayectoria intelectual, que duró hasta 1914, año en el cual falleció en la ciudad de Milford Pennsylvania, desarrolló una extensa obra filosófica entre la cual se encuentra aquello conocido como semiótica. Una de las actividades que Peirce ejerció con mayor frecuencia, fue la investigación basada en la reflexión teórica, en torno a fenómenos específicos relacionados con la configuración de las representaciones y aquel mundo que designamos como real.

La formación intelectual de Peirce le permitió atrapar esa realidad más allá de las apariencias. Su mente creó herramientas y mecanismos para entender la fenomenotecnia del territorio signico sobre el cual el sujeto vive piensa y crea.

Sin embargo, la formación Universitaria de Peirce, lo condujo a graduarse en química en la universidad de Harvard en 1859. Se suma a lo anterior, todas aquellas actividades intelectuales que realizó a manera de lecturas sistemáticas en filosofía, como las obras de G. F. Hegel, Duns Scoto, Royce y Schelling¹ (Apel, 1997) entre otras. Sin embargo, es el pensamiento de Kant el que marcará el quehacer reflexivo de Peirce, el cual se aprecia en muchas de sus reflexiones teóricas, particularmente su obra, “Crítica de la razón pura” de la cual se jactaba de conocer muy bien.

Según palabras de Pilar Castrillo (1988), una de las compiladoras más importantes del pensamiento Peirciano, es que, para ella, Peirce suscribe la tesis Kantiana de la teoría arquitectónica del conocimiento, tomando la idea de que la lógica fundamenta la posibilidad de todo conocimiento, o de aquella ha de derivarse el sistema de principios y categorías que forman la base de todo lo que pueda² conocerse.

Estos vínculos con el pensamiento de Kant son ratificados por K. O. Apel en la investigación que este profesor de la Universidad de Frankfurt realizó durante varios años y que publicó en 1975 con el nombre de “El camino del pensamiento de Ch. S. Peirce”. Apel dividió en 4 períodos la producción intelectual de Peirce. Será en el primero de ellos donde se aprecia los inicios del conocimiento de Kant.

Los orígenes intelectuales de Peirce se encuentran en dos áreas del quehacer reflexivo, por un lado, el mundo de las ciencias exactas y por otro, la filosofía.

Definir la semiótica de tradición filosófica desde una perspectiva general no es complicado, pero sí de cuidado, que es diferente. Lo más frecuente es llamarla “doctrina de los signos o teoría de los signos”. Max Bense, filósofo alemán, Dr. en física y esteta de la Universidad de Stuttgart, fue un estudioso de la semiótica Peirciana. Su trabajo junto al equipo del instituto de filosofía de la ciencia de Stuttgart recopiló de los *Collected Papers* de Peirce, todos aquellos argumentos y glosarios relacionados con la propuesta para la semiótica que propuso Peirce. De todo ello resultó la obra: “La Semiótica, guía alfabética”, obra que presenta un total de 292 términos que permiten comprender a profundidad la semiótica Peirciana.

El dar estatuto científico a la razón por medio de la lógica, la filosofía y los aportes de la ciencia, fue un estado de fusión en Peirce. Con ello generó el trazado ideológico que dio cuerpo a eso designado como semiótica. De todas estas bases operacionales surgió el concepto triádico del signo, su arquitectónica y las explicaciones de su forma de actuar en el ámbito de las producciones culturales. Cualquier definición de semiótica derivada de esta tradición intelectual, debe considerar todo lo anterior. Los conceptos vertidos en este artículo provienen de la obra de Max Bense (1975) y deben ser entendidos desde las definiciones de Peirce presentadas por Bense.

El territorio social y sus componentes

El territorio social presenta además de sus componentes humanos, el diseño de espacios, ambientes y objetos. Los cuales se ofrecen a la percepción del sujeto social, entendiendo que efecto y recepción de una obra se articulan en un diálogo entre un sujeto presente y un discurso del diseño. El sujeto presente descubre la información codificada en los espacios, ambientes y objetos que le ofrece el diseño. Según la estética de la recepción, hay en todo ello dos tipos de horizontes, que son dos tipos de sistemas. Uno que está semióticamente codificado en la obra, y un horizonte mundano de expectativas el cual pertenece al lector y tiene que ver con lo que el lector aporta a la obra. Según Jauss, en la interacción de ambos horizontes se constituye la recepción del sentido pleno de una experiencia estética. Según los estetas de la recepción, representados por la escuela de Konstanz; Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Félix Vodicka, Michael Riffaterre, Stanley Fisch y Roman Ingarden, entre otros, hay los siguientes aspectos que tener en consideración:

1. el lector obtiene una satisfacción cuando pone en juego su productividad, entonces desde la perspectiva del diseño: *¿cuándo y en qué condiciones un sujeto adscrito a un territorio social pone en juego su productividad?*
2. si el objeto de diseño, los espacios y ambientes y objetos diseñados se pueden entender como textos, ellos como tal, ofrecen diferentes perspectivas esquematizadas. Por medio de las cuales se puede producir y traducir el objeto de la obra, y solo se puede hablar de obra cuando se cumple un proceso como una constitución exigida por el lector y desencadenada por el texto. Entendiendo que la obra de diseño no es independiente de las disposiciones aportadas por el lector, aun cuando dichas disposiciones son activadas por los condicionamientos del texto. Y, considerando que este texto se actualiza mediante las actividades de una conciencia que lo recibe y que la obra de diseño adquiere su auténtico carácter procesal solo en el proceso de lectura.

Entonces y a partir de lo anterior, la obra puede considerarse como tal, solo bajo la idea de que esa obra es el resultado de la convergencia del texto, su recepción. Y el efecto, es un asunto determinado por el texto. Lo cual supone una apelación o irradiación del texto, como también una receptividad del destinatario que se lo apropia.

¿Cómo y en qué condiciones se puede considerar una obra de diseño como un texto? La respuesta a esta interrogante se puede articular bajo los siguientes conceptos; la Poiésis como actividad productiva, la *aisthesis* como actividad receptiva y la katharsis como actividad comunicativa.

La actividad productiva, como una tarea del diseñador, involucra que ese profesional articule conjuntos de signos visuales, que son los que le otorgarán al objeto de diseño, su visualidad y la posibilidad de que ese objeto pueda desarrollar una *aisthesis* y una katharsis. En todo ello hay un acto de traducción que realiza el diseñador, es decir una actividad que transforma, como un proceso de metamorfosis, que va del signo en la mente de un intérprete al espacio liminal. Ello, entendido como un espacio comprendido como un topos existente entre el tema y el registro. Lo que le otorga sentido a este topos, es el acto de interpretación, y su potencial efectivo en cada caso, como el acto de traducción de un signo a otro.

En todo lo anterior se debe aclarar la idea de que el objeto de diseño como texto, es susceptible de ser leído y descodificado, gracias a que el diseñador insertó en él un programa iconográfico, el cual da forma y sentido a la imagen que ofrece el objeto de diseño.

La dimensión estética y semiótica

La dimensión estética y semiótica del habitar urbano tiene que ver con lo expresado en párrafos anteriores. Lo urbano puede interpretarse como un texto que puede ser leído y descodificado por un sujeto que habita este espacio. El texto de lo urbano tiene relación directa causal y real con los espacios ambientes y objetos que dan forma a lo urbano, espacios, ambientes y objetos que fueron la obra de un sujeto que diseñó dichos espacios, ambientes y objetos.

Desde el punto de vista de una estética el diseño, sus aspectos son aquellos, donde un sujeto perceptor experimenta ante estos objetos determinados (ambientes, espacios y objetos como tal) una percepción concreta. Los cuales exigen, al menos, un acto vivido de representación por parte del sujeto, para poder ser experimentados de modo concreto y efectivo.

Se debe advertir que a decir de Ingarden (1989), si se quiere llevar a cabo una aprehensión estética de la obra, en este caso de diseño, hay que ir con una frecuencia más allá de lo que efectivamente está contenido en el estrato objetivo de la obra, en el proceso de objetivación de las objetividades representadas. Hay que concretar esos objetos al menos hasta un cierto grado, y dentro de los límites establecidos por la obra misma.

Entonces, *¿cuáles son las objetividades representadas en un objeto de diseño?* y, *¿cómo y cuáles son los límites establecidos por la obra de diseño?*

Una estética del diseño debe abordar desde la reflexión teórica aspectos relacionados con las tres grandes áreas que la estética de tradición filosófica ha desarrollado a lo largo de su trayectoria, estas son:

- estética de la producción,
- estética de la presentación y/o circulación,
- estética de la recepción.

En la estética de la producción hay aspectos como:

- a. Los códigos que maneja el diseñador al momento de crear el objeto de diseño, los que se unen a los códigos que demanda el proyecto de diseño.
- b. La creatividad del diseñador. Entendiendo por creatividad lo que Ricardo López Pérez (2023) definió en su Diccionario de la creatividad, “creatividad se trata de unir lo diferente, considerar lo real y lo posible, lo probable y lo improbable, las cosas que son y las que podrían ser, articulando la lógica y la fantasía”. El autor agrega, “capacidad para formar combinaciones, para relacionar o reestructurar elementos conocidos con el fin de alcanzar resultados, ideas o productos a la vez originales y relevantes”.

Por su lado Etienne Souriau (1990) consideró que en la creatividad hay factores de originalidad e innovación, como así también le adjudica un poder de realización en el cual se valora el ato ejecutivo en sí y se pregunta hasta qué punto la actividad creadora es susceptible de una organización dialéctica y racional.

En todo lo anterior hay que diferenciar la creatividad en diseño y la creatividad artística. La primera se encuentra aprisionada por los códigos que demanda el proyecto de diseño. Por ejemplo, la capacidad de comunicar e informar y la utilidad del objeto que se produce. Cabe destacar que en la creación artística estos asuntos no se encuentran presentes.

La estética fenomenológica

De acuerdo con el sentido de este artículo será la estética fenomenológica la que aportará el material teórico con el cual se puede reflexionar en torno al diseño.

Por estética fenomenológica se debe entender a la línea de pensamiento desarrollada por el Dr. Max Bense cuyo glosario se publicó con el nombre de “pequeña estética abstracta, en 1969, Ed. Universidad de Stuttgart. Esta obra de singular importancia posee 40 términos, los cuales dan origen a una terminología que da forma a una estética fenomenológica, es decir, a una línea de pensamiento derivado del pensamiento de Husserl (2015) quien propone; ¿es posible conocer?, conocer es alcanzar lo que las cosas en sí mismas son. Según este filósofo alemán, el conocimiento es pues tan solo conocimiento humano ligado a las formas intelectuales humanas incapaz de alcanzar la naturaleza de las cosas mismas, de las cosas en sí.

Una línea de pensamiento, que a decir de Etienne Souriau, estudia las formas. Las que analiza para extraer los elementos simples, e investiga como pueden organizarse entre sí, según métodos combinatorios. Para ello, emplea un método analítico normalmente matemático, el cual requiere al mismo tiempo una fina sensibilidad y un gran rigor intelectual. Términos como estética numérica y estética semiótica, micro estética y macro estética, estética nuclear corresponden a términos asociados a una estética y semiótica fenome-

lógica de la imagen que proveen los objetos creados por el diseño, de acuerdo con ello una imagenología y visualidad del diseño debe partir por esta terminología.

A todo ello se deben agregar los 295 términos con los cuales Peirce describió la fenomenología del signo. Términos que Max Bense presenta en su obra “La Semiótica, Guía alfabética” publicada originalmente en alemán en 1973.

Por método analítico debe entenderse a un sistema con las siguientes condiciones de existencia y operatividad:

- a. un procedimiento y criterios de selección de la muestra que servirá para análisis.
- b. procedimientos específicos que permitan determinar “lo constructivo sintáctico” del fenómeno, es decir, un procedimiento conducente a determinar componentes y conectores lógico-formales que ligan dichos componentes.
- c. un repertorio de metalenguaje usado para el análisis, el cual debe ser lo suficientemente claro y específico, que permita claridad en las ideas y argumentos analíticos, carentes de subjetividades y de poéticas literarias.

Finalmente, un análisis del diseño y su vínculo con el territorio social a partir de una semiótica analítica unida a una estética fenomenológica, la que debe dar origen a argumentos objetivos y fundamentados. De igual forma, a un procedimiento ordenado de separación (diaíresis) de componentes, como también, a un sistema de taxonomizar aquello que se separa.

Por otro lado, la taxonomización contiene los siguientes ítems:

- los componentes constructivos-sintácticos en varios niveles,
- las dimensiones semánticas y estéticas y sus formas de condensación,
- un estudio a priori que debe distinguirse de la producción de saberes científicos y sociales,
- argumentos fundamentados y resultantes de un análisis lógico, derivado de la estructura que permite la existencia del fenómeno observado. Es decir, que permita desentrañar la modalidad física-ontológica *¿cuál es el medio por el cual la cosa examinada existe como tal?*
- una determinación por medio de un diseño metodológico de la o las dimensiones semánticas atrapadas en el objeto de diseño.

Si la analítica se entiende como un método, que utiliza para el descubrimiento e interpretación y comunicación de patrones significativos en los datos imagenológicos que provee la visualidad de una obra de diseño, entonces, no hay duda de que cualquier estudio epistemológico sobre el diseño, y su vínculo con el territorio social, debe partir por lo señalado en el método analítico.

Por otro lado, la reflexión epistemológica sobre algo se asocia con la diaíresis propuesta por Platón. Es decir, una separación de los elementos de una cosa con el fin de descubrir cómo se compone y funciona. En este caso, el método analítico es lo que corresponde, pues la analítica es la capacidad de identificar y organizar sistemáticamente las partes que componen una situación, con el fin de determinar sus interrelaciones. Por su parte, la semiótica analítica y la estética fenomenológica participan de todo lo anterior y consideran

los componentes de una situación como signos asociados a alguna de las clases propuestas para la semiótica de Peirce-Bense.

Tal como se mencionó, hay una práctica de la diaíresis platónica la cual permite explicar un fenómeno de visualidad dado en los productos y objetos creados por el diseño. La diaíresis permite dividir la realidad, comprenderla y explicarla, mediante la sistematización de conceptos y búsqueda de definiciones y argumentos. Las que dan cuenta de la forma epistemológica del fenómeno estudiado, en este caso, el diseño vinculado al territorio social.

Desde el punto de vista de la estética de la presentación las obras del diseño gráfico pueden ser procesadas mediante la diaíresis, centrifugando los siguientes códigos de la imagenología:

- a. código tipográfico y lingüístico,
- b. código cromático,
- c. código iconográfico como íconos y símbolos condensados en la iconografía.
- d. código morfológico y sus sistemas de ordenamiento en función de la idea de transferir información al usuario.

La interacción de estos cuatro códigos condensa una forma de imagenología y visualidad relacionada con ordenamientos denotativos y/o connotativos, los cuales estarán sujetos a lo que se desea informar y a quienes se desea informar en el territorio social.

De acuerdo con ello, la selección de los aspectos íntimos del código tipográfico en sus rupturas gráficas, aislamientos espaciales, cambio de caracteres tipográficos y sus cambios dimensionales y posicionamientos de rasgos distintivos, están sujetos a la creatividad del diseñador. A ello se le suman los aspectos del código cromático y del código iconográfico, (Peninou, 1976) como también al grupo objetivo al cual se dirigirá la obra de diseño

Reflexiones finales

A partir de lo que expresa Georges Peninou (1976) respecto de la forma y uso de los códigos utilizados en el mensaje publicitario por parte de los diseñadores gráficos,

“... cuanto más crece el grado de lucidez de un creador en cuanto a lo que hace, más aumenta su lucidez, más puede afirmarse su dominio del signo gráfico publicitario y más se desarrolla su conciencia de la responsabilidad de los signos”.

En el caso del diseñador como creador de imágenes utilitarias, expresa y codifica un programa iconográfico que considera articulaciones de signos visuales organizados en conjuntos y desarrollados bajo consideraciones constructivo-sintácticas. Este conjunto de signos posee una forma de enlace, que dicen relación con algunos de los miembros del territorio social, los *homo habitans* específicos, y, su capacidad de lectura y descodificación. A partir de la conciencia y responsabilidad que plantea Peninou sobre el uso de determi-

nados signos, el diseñador, ha de considerar que régimen se seleccionará para la articulación de la imagen y el texto, considerando el destinatario.

Actualmente las condiciones de la cultura postmoderna, los actos de lectura y descodificación y las decadencias de los metalenguajes, planteadas por Jean Francois Lyotard en su libro “La condición postmoderna”, es algo que se encuentra en un estado particularmente negativo por parte de los que he llamado con antelación “*homo habitans*”.

Esta cultura postmoderna desestima las complejidades y la lentitud en la trasmisión de información, pareciera ser que lo rápido y lo fácil son las características que dominan las escenas del habitar urbano. A partir de estas condiciones, la información compleja, no ocupa un lugar relevante para el *homo habitans*, entendiendo por información compleja aquella información de lenta digestión en donde el intelecto de cada cual debe trabajar con actos de interpretación, que demandan al intérprete, el uso de saberes y habilidades relacionados con formaciones educacionales completas.

El diseño en el territorio social y a disposición del *homo habitans* requiere una lectura y descodificación. Ambos asuntos, aunque similares, no son lo mismo dado a que no todo acto de lectura logra una descodificación de un programa iconográfico.

Un programa iconográfico de la imagen es un trabajo realizado por un creador. Dicho programa se encuentra articulado por un conjunto de signos visuales, que son ordenados por códigos, los que dan consistencia a la visualidad. La que debe ser entendida como la capacidad de la imagen para exhibir sus componentes y también de transmitir información. Información que está disponible en los conjuntos de signos visuales, que condensan información por medio de sistemas icónicos y/o simbólicos según sea el caso particular de cada imagen. En el caso del diseño gráfico, este presenta diferentes problemas que los del diseño industrial, ambientes y objetos.

Dadas las consideraciones planteadas en párrafos anteriores, la información que codifica el diseño para ser enviada al territorio social, debiera adscribirse al régimen de la denotación, es decir:

1. presentar los rasgos sobresalientes del objeto en promoción con gran nitidez. Es decir, el signo icónico debe cumplir con los rasgos propiamente icónicos en una presentación ligada al hiperrealismo visual.
2. con lo anterior el objeto en promoción debiera alcanzar una consagración visual, y debe ocupar masivamente el espacio de exhibición, ello en una presentación analógica.
3. los aspectos señalados en 1° y 2° están asociados a la mimesis y al signo icónico, lo que es conducente a una notoriedad relevante, la cual no requiere procesos muy elaborados de interpretación
4. los aspectos señalados en los puntos anteriores están involucrados con la función de este régimen:
 - a. la imitación en la representación
 - b. la integridad en la manifestación: el verismo de la imagen.

Aclaratorias fundamentales:

- El régimen de la denotación fue desarrollado por el Dr. en estética G. Peninou (1976) y sus ideas están expresadas en los ítems anteriores.

- El signo icónico antes señalado corresponde a la definición de Peirce y que Bense (1975) presentó en su obra “la semiótica, guía alfabética” Bense dijo: “el ícono según Peirce es aquel signo que en la relación signo-objeto, indica una cualidad o propiedad, que designa a un objeto al reproducirlo, imitarlo por tener ciertos rasgos, al menos uno con dicho objeto”.

Bense (1975) especificó y amplió la teoría icónica de Peirce, con los siguientes aspectos del ícono: el autor afirmó: “un ícono con respecto al objeto que representa no está nunca en una relación completa, sino solo en una relación de reproducción parcial. Todo ícono coincide con el objeto de que designa solo en una serie finita de rasgos, es decir, todo ícono que está relacionado con un cierto tipo de objeto se divide en una serie de rasgos propiamente icónicos y n otra serie de rasgos no propiamente icónicos, o bien el conjunto de rasgos verdaderamente concordantes y el conjunto de rasgos ficticios o interpolados todo ello da forma a la idea de que todo ícono es parcial.

Notas

1. Kal Otto Apel uno de los conocedores actuales más importantes de Peirce, comenta la influencia de estos filósofos en los diferentes períodos del trabajo reflexivo de Pierce. Apel analiza esta labor en su obra: “El camino del pensamiento de Ch.S. Peirce.p36. A esta obra se suma el libro *Semiótica filosófica*, en la cual Apel y otros autores abordaron el tema de los signos desde una perspectiva semiótico-trascendental de la filosofía pragmática del lenguaje.
2. Pilar Castrillo Criado realizó la introducción, selección y traducción de textos del libro “Escritos lógicos”, Ch.S. Peirce p. 36 la cita se encuentra en la p. 14 y la autora advierte a continuación que el sistema sobre las categorías planteado por Kant, Peirce lo consideró inadecuado, y de acuerdo con ello construyó un sistema alternativo, lo cual constituyó un núcleo fundamental en su quehacer filosófico.

Referencias bibliográficas

- Apel K. (1997). *El camino del Pensamiento de Charles S.Peirce*. Madrid, España. Ed. Visor.
- Bayer, R. (2014). *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica.
- Bense, M. (1975). *La Semiótica Guía Alfabética*. Barcelona, España. Ed. Anagrama.
- Gadamer H.G. (1998). *Estética y Hermenéutica*. Madrid, España. Ed. Tecnos.
- Husserl E. (2015). *La idea de la fenomenología; cinco lecciones*.
- Ingarden R. (1989). *Estética de la Recepción*. Madrid, España. Ed. Visor.
- López Pérez R. (2023). *Diccionario de la creatividad*, Santiago Chile. Ed. Catalonia,
- Peirce, C. S., & Criado, P. C. (1988). *Escritos lógicos*. España. Ed. Alianza.
- Peninou G. (1976). *Semiótica de la Publicidad*. Madrid, España. Ed. G.Gili.

Souriau E. (1990). Diccionario de Estética. Madrid, España. Akal Ed.
Walther, E. (1979). Teoría de los Signos. Santiago de Chile. Dolmen.

Abstract: This article explores the aesthetic and semiotic dimension of urban habitation and its link to design from a theoretical perspective. Epistemic reflection is based on methodical observation, which in turn requires a procedural method for the observation of a given phenomenon. In this article this method is provided by the union of analytical semiotics and phenomenological aesthetics, both semiotics and aesthetics, mentioned here, correspond to those of philosophical tradition.

The exploration of the nature and existence of urban signs and their way of affecting the aesthetic and semiotic experience of the inhabiting subject gives rise to the aspects that characterise the social territory.

Keywords: Philosophical semiotics - Phenomenological aesthetics - Epistemic reflection

Resumo: Este artigo explora a dimensão estética e semiótica da habitação urbana e sua ligação com o design a partir de uma perspectiva teórica. A reflexão epistêmica baseia-se na observação metódica, que, por sua vez, exige um método processual para a observação de um determinado fenômeno. Neste artigo, esse método é fornecido pela união da semiótica analítica e da estética fenomenológica. Tanto a semiótica quanto a estética, aqui mencionadas, correspondem àquelas da tradição filosófica.

A exploração da natureza e da existência dos signos urbanos e sua maneira de afetar a experiência estética e semiótica do sujeito que os habita dá origem aos aspectos que caracterizam o território social.

Palavras-chave: Semiótica filosófica - Estética fenomenológica - Reflexão epistêmica
