

La dimensión epistémica de la imagen
Aportes a la enseñanza universitaria de las artes
Paola Sabrina Belén
Arte e Investigación (N.º 17), e051, mayo 2020. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e051>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

LA DIMENSIÓN EPISTÉMICA DE LA IMAGEN APORTES A LA ENSEÑANZA UNIVERSITARIA DE LAS ARTES

EPISTEMIC DIMENSION OF IMAGE
CONTRIBUTIONS TO TEACHING ART AT UNIVERSITY

PAOLA SABRINA BELÉN / pbelen@fba.unlp.edu.ar

Instituto de Investigación en Enseñanza y Producción del Arte Argentino y Latinoamericano.
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 8/2/2020 | Aceptado 19/4/2020

RESUMEN

La investigación propuesta busca dar cuenta de un estudio procesual que permitirá sistematizar la experiencia artística en el marco de una perspectiva acorde a las características propias del proceso artístico y de los paradigmas actuales del concepto de conocimiento. Se pretende, así, alcanzar un análisis de la dimensión epistémica de la imagen a partir de una selección temática de casos que posibilitarán indagar en imágenes de diferentes espacios y momentos históricos, las cuales no serán estudiadas cronológicamente sino a través de un enfoque complejo procesual, relacional y situacional del arte, articulador además de los aportes de diversas disciplinas (Epistemología del arte, Estudios visuales, Historia del arte, Estética y Teoría del arte).

PALABRAS CLAVE

Arte; conocimiento; imagen

ABSTRACT

This research aims to make a processual study that will allow to systematize the artistic experience, in the context of perspective, according to the characteristics of artistic process and current paradigms of knowledge concept. The aim is to achieve an analysis of the epistemic dimension of the image from a thematic selection of cases, which will make it possible to examine images of different spaces and historical moments. These cases will not be studied chronologically but from a complex, processual, relational and situational approach to art, associated with contributions of different disciplines (Epistemology of Art, Visual Studies, History of Art, Aesthetics and Theory of Art).

KEYWORDS

Art; knowledge; image



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

DIRECTORA

Paola Sabrina Belén

INTEGRANTES

Daniel Sánchez

Lía Lagreca

Nicolás Bang

Federico Santarsiero

OBJETIVO DEL PROYECTO

Analizar la dimensión epistémica de la imagen desde una concepción procesual, relacional y situacional del arte que posibilite el abordaje de casos concretos, situados en espacios y en tiempos determinados¹.

MARCO TEÓRICO

Tras haber estudiado la transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo, presentando desde un enfoque historiográfico los aportes teóricos que hicieron posible dar estatuto de conocimiento al arte² y después de haber indagado tanto en la dimensión epistémica de la creatividad³ como en los aspectos relativos a la investigación en artes (García & Belén, 2013), en la investigación aquí propuesta se pretende estudiar el estatuto epistémico de la imagen por medio de un recorte temático de casos,⁴ situados en espacios y en momentos históricos determinados.

Si se dirige la atención a la contemporaneidad, al examinar las discusiones que atraviesan el ámbito de la estética y de la teoría del arte, se observa que la cuestión epistémica se convierte en objeto de un especial y creciente interés (Castro, 2005) propiciado también por las nuevas concepciones que surgen en el ámbito de la teoría del conocimiento.

1 Este Proyecto (código B360) pertenece al Programa de Incentivos a los Docentes Investigadores, Ministerio de Educación de Presidencia de la Nación. El título completo del Proyecto es «La dimensión epistémica de la imagen desde una concepción procesual, relacional y situacional del arte. Aportes a la investigación y a la enseñanza universitaria de las artes». Acreditado desde el 01/01/2019 hasta el 31/12/2020.

2 Labor realizada en el marco de los Proyectos de investigación B246 «Aportes a la construcción epistemológica de las artes como área específica en la currícula académica de la enseñanza artística» y B265 «La dimensión epistémica de la experiencia artística. Aportes teóricos». Director: Daniel Sánchez. Programa de Incentivos.

3 Proyecto de investigación B297 «La dimensión epistémica de la creatividad en el proceso artístico contemporáneo». Director: Daniel Sánchez. Programa de Incentivos.

4 «Lo que trata de reivindicar el pensamiento por medio de casos es el respeto por las singularidades formales y, por tanto, un alejamiento de lo abstracto y las teorías generales previas [...]. El caso, contrariamente al ejemplo, nunca clausura el sentido, procura un acercamiento problemático que permite reconfigurar el pensamiento, siempre está dotado de un valor heurístico» (Fernández Polanco, 2013, p. 113).

Sin embargo, no siempre se ha considerado que el arte puede proporcionar conocimiento. En ese sentido, desde la concepción basada en la ciencia moderna, el conocimiento —igualado a conocimiento objetivo— fue concebido como el tránsito del sujeto concreto al sujeto epistémico, un metasujeto tácito de la cognición que poseía una «visión desde ninguna parte» (Jay, 2009, p. 47); es decir, sin el referente subjetivo del que ve.

La epistemología se origina, así, apoyándose en el supuesto de que el conocimiento es una actividad del sujeto que puede investigarse sin considerarse los procedimientos cognoscitivos particulares; en tanto el otro supuesto sobre el que se asienta consiste en entender el objeto inmediato del conocimiento como una idea o representación que se concibe como entidad mental. Lo fundamental allí sería ver si a esta idea le corresponde una cosa o entidad externa e independiente de la conciencia.

La modernidad concibe, pues, el conocimiento como el reflejo interno en el sujeto, de un mundo externo y objetivo. Esta forma dicotómica, que escinde al sujeto del objeto, implica pensar cada uno de los polos de manera absolutamente independiente del otro. En tal sentido, como señala Denise Najmanovich (2005), la forma canónica del conocimiento en Occidente puede esquematizarse de la siguiente manera: dicotómica, a priori, monológica (lógica clásica), monodimensional, lineal, representacional, mecánico-determinista. En ese marco, se conciben además algunos valores como universales a priori: definición, unidad y uniformidad; exactitud, precisión, claridad y distinción; regularidad y estandarización; previsión, predicción y determinación.

Esto conlleva la ilusión totalizadora de un conocimiento universal —válido para todos los tiempos y lugares—, en el que el sujeto nunca es una presencia corporal, afectiva, socializada, interactiva y múltiple, y la búsqueda de la claridad y la distinción descarta todo lo borroso, difuso, irregular y ambiguo del mundo (Najmanovich, 2005). De ese modo, la experiencia para ser tomada en serio tiene que ser pública, reproducible y verificable mediante instrumentos objetivos. El conocimiento resulta, entonces, solamente lo que puede repetirse y lo real es, en definitiva, lo que se puede experimentar de manera repetible. De acuerdo a esta tradición gnoseológica, el contenido no conceptual de los hechos artísticos se traduce así en su supuesta forma no cognitiva (Castro, 2005).

Mientras que hay un método racional capaz de poner a la ciencia en la senda segura de un camino acumulativo —que hace obligatoria la adopción de ciertas verdades que solo ella puede proporcionar—, se ha esgrimido que el arte no tiene método o reglas que garanticen el logro de una legalidad universal. Asimismo, como el conocimiento es asunto de verdades que requieren la experiencia del mundo real para ser justificadas, el arte queda relegado de su ámbito por ser producción ficcional que suspende tal referencia (Gaut, 2003).

Ahora bien, las concepciones modernas no solo han modelado la noción de conocimiento, sino, además, las reflexiones en torno al arte y lo estético. Algunas nociones habituales relacionadas con la producción artística han puesto un énfasis excesivo en la creación, la emoción y la inmediatez; lo que ha alimentado, de este modo, la idea de que el arte es una cuestión de pura inspiración y que la obra de arte aflora de repente en la conciencia del artista genial y solo necesita tomar cuerpo en algo.

De la caracterización que ofrecen Immanuel Kant (1992) y la tradición que culmina en él, se desprende que el sujeto de la experiencia estética es un sujeto intrínsecamente espectral, contemplativo y desinteresado.

Sin embargo, tales supuestos han sido discutidos por ciertos intérpretes de la experiencia estética que han cuestionado la autonomía de la esfera estética, en cuanto ámbito separado de la dimensión epistémica. En el marco de esta situación ligada a una confluencia de factores ha surgido la posibilidad de dar estatuto epistémico al proceso artístico, lo que permite dimensionar la construcción de conocimiento diverso y situacional, desde un paradigma complejo y relacional.

En tal sentido, cuando la concepción moderna comenzó a declinar se hizo evidente que constituye solo una perspectiva posible entre otras y no la forma natural del mundo (Rorty, 1989; Foucault, 1980; Deleuze & Guattari, 1976; Morin, 1981; Maturana & Varela, 1990; Goodman, 1990; Gadamer, 1991; Heidegger, 2003).

De esta forma, los instrumentos conceptuales de la modernidad hoy resultan insuficientes para pensar nuestro mundo en acelerada mutación y, por ello, es necesario construir otros. Si en lugar de la perspectiva moderna de la simplicidad, se admite que la relación de conocimiento se inscribe dentro de una dinámica vincular —no dualista—, situada, dinámica e interactiva de un sujeto social en intercambio con un mundo en permanente transformación, no es posible sostener la existencia de un mundo independiente, pasible de ser descrito completa y objetivamente. En este nuevo marco, la emergencia, el devenir, el azar, lo multidimensional y relacional, lo polifónico y dialógico, y la interacción de redes complejas constituyen algunos de los rasgos centrales.

No se trata, entonces, de una ampliación de la simplicidad ni de una complicación, sino que el pensamiento complejo implica «una transformación global de nuestra forma de experimentar el mundo, de co-construirlo en las interacciones, de concebir y vivir nuestra participación en él, de producir, compartir y validar el conocimiento» (Najmanovich, 2005, p. 36). Esto supone, además, dar lugar a nuevos interrogantes y miradas sobre el mundo, de manera que resulte posible

legitimar otras experiencias de conocimiento —configuradoras de mundo y productoras de sentido—, que habían sido desvalorizadas o negadas, insertándose allí la posibilidad de considerar la dimensión epistémica del arte.⁵

La tarea de análisis de tal estatuto epistémico requiere del redimensionamiento del concepto de arte, lo que además implica su abordaje interdisciplinar y procesual. El arte entonces no se ve como cosa o concepto definible y atemporal a partir de una acción de reducción y simplificación, sino que se interpreta aquí como proceso. Esto es un concepto relacional y situacional (Catalá, 2005; Bourriaud, 2006; Claramonte Arrufat, 2008), que se construye a partir de una red de sentido, en la cual intervienen tres elementos básicos: el denominado artista-hacedor-realizador-productor, la obra-objeto-acontecimiento, con o sin dispositivo-plataforma que lo contenga y el público-espectador-interactor-usuario. De esta interrelación, que es situacional y que forma parte de un valor social que le da sentido, emerge la situación de arte. En cada entorno ese valor de situación de arte, actúa como *verdad*, del mismo modo que actúan los valores de verdad científicos en cada entorno paradigmático y situacional. Así mismo, la situacionalidad implica el análisis de la dimensión epistémica del arte través de casos concretos, situados en espacios y tiempos determinados. Desde tal consideración, esta investigación posibilitaría el estudio de la dimensión epistémica tanto de la imagen medieval cristiana (Baschet, 1999) como de las imágenes de otros tiempos y espacios, incluida nuestra contemporaneidad.

La estimulación de experiencias cada vez más intensas en sujetos que reaccionan con todos sus sentidos y sus facultades, pasa a ser la meta de buena parte del arte contemporáneo y la obra —como proceso abierto, incompleto y dinámico— se concibe como una propuesta para la interacción e intervención múltiple, un proyecto que da posibilidades de acción y de transformación a los sujetos, desde un nuevo papel que se concede al azar, la indeterminación, la inestabilidad.⁶ En definitiva, si la relación tradicional entre el espectador y la obra de arte se basaba en la existencia independiente de ambos y en el posicionamiento contemplativo del sujeto frente al objeto artístico, el proceso artístico contemporáneo nos remite más bien a una ontología y a una epistemología complejas, relacionales y dialógicas.

5 Entre los autores que, desde marcos de pensamiento diferentes, se han ocupado del carácter distintivo del conocimiento artístico, pueden mencionarse: Maurice Merleau-Ponty (1977), el pragmatista John Dewey (2008), el filósofo analítico Nelson Goodman (1976), Martin Heidegger (2003) y Hans-Georg Gadamer (1991) desde la ontología estética, y Howard Gardner (2005) en la psicología cognitiva.

6 En la contemporaneidad, no son pocas las obras que lanzan al espectador la pregunta acerca de su propio estatuto artístico. Goodman (1990) advierte sobre las limitaciones y las frustraciones que acarrearán los intentos por responder a «¿Qué es el arte?» y propone su desplazamiento a la pregunta «¿Cuándo hay arte?», en qué situacionalidad algo funciona como obra de arte.

El artista, por su parte, se enfrenta a esta nueva situación desde una individualidad que ya no es la del héroe ni la del genio, sino solo la de una persona creativa que realiza proyectos. Es «un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia y un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública» (Brea, 2003, p. 128). Es ahora un «productor que fabrica herramientas que luego el público puede utilizar para desarrollar sus propias creaciones artísticas. El artista deja de ser creador para convertirse en médium» (Casacuberta, 2003, p. 34).

En este contexto, la creación subjetiva es reemplazada por el concepto de heurística, esto es, la ciencia de la investigación, por tanto, del descubrimiento y la invención (Maldonado, 2005, p. 123).

En efecto, para reflexionar acerca de la cuestión de la producción esta investigación indagará en una de las publicaciones autogestionadas de Edgardo Antonio Vigo, *Hexágono 71* (1971-1975). Así pues, el estudio de su proceso creativo y proyectivo, propicia la reflexión sobre las definiciones y alcances del concepto de creatividad —en tanto acción de resolución de problemas en un entorno situacional de complejidad— permitiendo dimensionar su valor de conocimiento.

Por otra parte, un aspecto posible desde el cual se puede pensar también la dimensión epistémica del proceso artístico contemporáneo tiene que ver, desde lo receptivo, con las exhibiciones. Valga por caso aquí, aquellas que se realizan tomando a los archivos de imágenes como material poético, propiciando desde la propuesta curatorial una experiencia de conocimiento.

REFERENCIAS

Baschet, J. (1999). Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica ampliada. *Relaciones*, 20(77), 51-103. Recuperado de <https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/077/JeromeBaschet.pdf>

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Brea, J. L. (2003). *El tercer umbral - Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia, España: Cendeac.

Casacuberta, D. (2003). *Creación colectiva. En internet el creador es el público*. Barcelona, España: Gedisa.

Castro, S. (2005). En defensa del cognitivismo en el arte. *Revista de Filosofía*, 30(1), 147-164. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/RESF0505120147A>

Catalá, J. (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona, España: Universidad de Barcelona.

- Claramonte Arrufat, J. (22 de noviembre de 2008). Del arte de concepto al arte de contexto. *Estética y Teoría del arte* [Entrada de blog]. Recuperado de <https://jordiclaromonte.blogspot.com/search?q=concepto>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1976). *Rizoma*. Valencia, España: Pre-textos.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Fernández Polanco, A. (2013). Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer. En S. Blasco (Ed.), *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (pp. 105-115). Madrid, España: Asimétricas.
- Foucault, M. (1980). *Las palabras y las cosas*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Gadamer, H. G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, España: Sígueme.
- García, S. y Belén, P. (2013). *Aportes epistemológicos y metodológicos de la investigación artística. Fundamentos, conceptos y diseño de proyectos*. Saarbrücken, Alemania: Editorial académica española.
- Gardner, H. (2005). *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Gaut, B. (2003). Art and Knowledge. En J. Levinson (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (pp. 439-441). Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Goodman, N. (1976). *Los lenguajes del arte*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid, España: Visor.
- Heidegger, M. (2003). *Caminos de bosque*. Madrid, España: Alianza.
- Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- Maldonado, C. (2005). Heurística y producción de conocimiento nuevo en la perspectiva CTS. En I. Hernández García (Comp.), *Estética, Ciencia y Tecnología. Creaciones electrónicas y numéricas* (pp. 47-70). Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Maturana, H. y Varela, F. (1990). *El árbol del conocimiento*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Merleau-Ponty, M. (1977). *El ojo y el espíritu*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Morin, E. (1981). *El Método. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid, España: Cátedra.
- Najmanovich, D. (2005). Estética del pensamiento complejo. *Andamios*, 1(2), 19-42. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v1n2/v1n2a2.pdf>
- Rorty, R. (1989). *La filosofía como espejo de la naturaleza*. Madrid, España: Cátedra.
- Vigo, E. A. (1971-1975). *Hexágono '71*. Recuperado de <http://caevediciones.blogspot.com/p/hexagono-71.html>