



Calle14: revista de investigación en el campo del arte
ISSN: 2011-3757
ISSN: 2145-0706
calle14@udistrital.edu.co
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Colombia

Iconología, cultura visual e investigación-creación

Madroñero Morillo, Mario; Campozano Aviles, Enma

Iconología, cultura visual e investigación-creación

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 18, núm. 33, 2023

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279073778011>

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.19947>



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

Iconología, cultura visual e investigación-creación

Iconology, visual culture and research-creation

Iconologie, culture visuelle et recherche-création

Iconologia, cultura visual e pesquisa-cria  o

Mario Madroñero Morillo
Universidad Nacional de Educación, Ecuador
mariomadronero27@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.19947>
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279073778011>

Enma Campoza  o Aviles
Universidad Nacional de Educación, Ecuador
enma.campoza  o@unae.edu.ec

Recepción: 05 Marzo 2022

Aprobación: 02 Julio 2022

RESUMEN:

La ciencia de la imagen, propuesta como iconología, ofrece una perspectiva crítica sobre las relaciones que, a través de la imagen, se presentan entre las artes y las ciencias. La iconología conlleva la puesta en límite de la historia de las artes y las ciencias, y de sus dimensiones epistemológicas, est  ticas y políticas en tanto sustentos de sus sistemas de representación. Ella cuestiona la descripción a partir de la experiencia de la alteridad que, a través de la mediación de la creatividad, provoca una remoción de paradigmas sobre el saber, los conocimientos y las técnicas, que expone la dimensión pre y postparadigmática de las artes y las ciencias y hace posible considerar la investigación-creación como una dimensión de transición de teorías en imágenes y de exposición de una cultura visual de alteridad.

PALABRAS CLAVE: creación, educación, iconología, investigación, imagen/texto.

ABSTRACT:

The science of the image, proposed here as an iconology, offers a critical perspective on the connections that, through the image, appear between the arts and the sciences. Iconology entails taking the history of the arts and sciences to the limits of their epistemological, aesthetic and political dimensions as support for its representation systems. This science questions any description from the experience of alterity itself, which, through the mediation of creativity, causes a removal of paradigms around knowledge and techniques, which exposes the pre and post-paradigmatic dimension of the arts and sciences, and allows us to consider research-creation as a dimension of transition of theories into images and an exposure to a visual culture of alterity.

KEYWORDS: creation, education, iconology, research, image/text.

RÉSUMÉ:

La science de l'image, proposée ici comme une iconologie, offre un regard critique sur les liens qui, à travers l'image, surgissent entre les arts et les sciences. L'iconologie consiste à porter l'histoire des arts et des sciences aux limites de leurs dimensions épistémologiques, esthétiques et politiques comme support de ses systèmes de représentation. Cette science interroge toute descriptions à partir de l'expérience de l'altérité, laquelle, par la médiation de la créativité, provoque un effacement des paradigmes autour des savoirs et des techniques, qui expose la dimension pré et post-paradigmatique des arts et des sciences, et permet de considérer la recherche-création comme dimension de passage des théories en images et d'exposition à une culture visuelle de l'altérité.

MOTS CLÉS: création, éducation, iconologie, recherche, image/texte.

RESUMO:

A ci  ncia da imagem, aqui proposta como iconologia, oferece uma perspectiva crítica sobre os vínculos que, por meio da imagem, surgem entre as artes e as ciências. A iconologia implicalevar a história das artes e das ciências aos limites de suas dimensões epistemológica, estética e política como suporte para seus sistemas de representa  o. Essa ciência questiona todas as descri  es com a própria experiência da alteridade, que, pela media  o da criatividade, provoca um apagamento dos paradigmas em torno do conhecimento e das técnicas, o que expõe a dimensão pr   e p  s-paradigmática das artes e das ciências, e nos permite considerar a pesquisa-cria  o como uma dimensão de passagem de teorias para imagens e exposi  o a uma cultura visual de alteridade.

PALAVRAS-CHAVE: criação, educação, iconologia, pesquisar, imagem/texto.

CIENCIA DE LA IMAGEN: ICONOLOGÍA, ARTES Y ETORÍA

La concepción sobre “la ciencia de la imagen”, o iconología, que propone William Jhon Thomas Mitchell (2019) problematiza la relación entre la imagen y el texto y las concepciones y prácticas de representación entre las artes y las ciencias. Mitchell (2019) remite la concepción sobre la iconología a los primeros textos sobre arte propuestos por Filostrato el viejo y Filostrato el joven en el tercer siglo de nuestra era; a Cesare Ripa en el siglo XVI; a los manuales renacentistas de iconología simbólica y a las perspectivas de los estudios críticos de los íconos de principios del siglo XX, presentes en las obras de Aby Warburg, Alois Riegl y Erwin Panofsky, (Mitchell, 2019, pp. 22-23).

Al estudiar el papel de la representación durante el medioevo, Caroline Jones y Peter Galison (1998) refieren el problema a la concepción, tratamiento y clasificación de los objetos considerados naturales y las obras de arte que se organizan en las “cámaras de tesoros de las catedrales” (Hernández, 2014) y en el Renacimiento tardío en los “gabinetes de maravillas” (Daston, 1998). Por esta particularidad se preguntan si su “clasificación científica es parte de la historia o de la estética” (Jones y Galison, 1998, p. 1), debido a las características de los objetos e imágenes y sus descripciones, consideradas sustento de la concepción moderna de la ciencia natural (Hernández, 2014).

de arte que se organizan en las “cámaras de tesoros de las catedrales” (Hernández, 2014) y en el Renacimiento tardío en los “gabinetes de maravillas” (Daston, 1998). Por esta particularidad se preguntan si su “clasificación científica es parte de la historia o de la estética” (Jones y Galison, 1998, p. 1), debido a las características de los objetos e imágenes y sus descripciones, consideradas sustento de la concepción moderna de la ciencia natu- ral (Hernández, 2014).

La pregunta sobre la imagen y el texto, implica indagar por las condiciones bajo las que los objetos se hacen visibles en una cultura, y de qué manera tales visibilidades son caracterizadas como ‘ciencia’ o ‘arte’ para percibir “los límites de esas condiciones” (Jones, Galison, 1998, p. 1), que se “delimitan” en la perspectiva de la “ciencia de la imagen” propuesta por Mitchell (2019) a través de los siguientes conceptos:

1) la iconología, el estudio transmediático de las imágenes, y especialmente la interfaz entre el lenguaje y la representación visual; 2) la cultura visual, el estudio de la percepción y la representación visual, especialmente la construcción social del campo de visibilidad (e igualmente importante) la construcción visual del contexto social, y 3) las ciencias de la información, en concreto el emergente campo conocido como “estética de los medios”, cuyo objetivo es establecer puentes entre las tendencias técnicas, sociales y artísticas de los medios de comunicación. (Mitchell, 2019, p. 18)

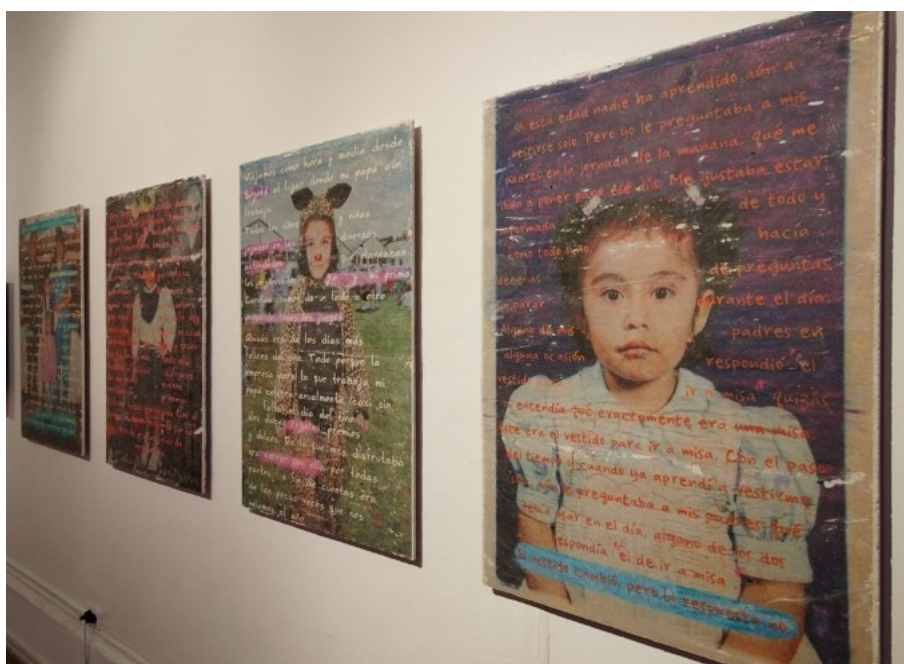


Imagen 1.

Imagen 1. Andrea Vanessa Muñoz Vega. *Autoficciones de memoria y olvido una reconstrucción de mi pasado*. Muestra de Proyectos de Grado, Artes Plásticas y Visuales 2022. Fotografía: Jesús Holmes Muñoz



Imagen 2.

Imagen 2. Andrea Vanessa Muñoz Vega. *Autoficciones de memoria y olvido una reconstrucción de mi pasado*. Muestra de Proyectos de Grado, Artes Plásticas y Visuales 2022. Fotografía: Jesús Holmes Muñoz

La propuesta de una “ciencia de la imagen” o iconología, considera “la historia del arte al límite”, en tanto se propone como “una disciplina liminal capaz de virar entre la hostilidad y la hospitalidad hasta traspasar las fronteras de campos adyacentes como la literatura, el cine y los estudios culturales” (Mitchell, 2019, p, 18). Sobrepasa, entonces, la frontera que refiere la imagen como un complemento del texto, o que propone

el texto como su descripción, para exponerlos como escrituras que se relacionan y provocan fisuras en las estructuras verbales, visuales y sonoras que las componen.

La iconología abre la frontera de la imagen, la unidad fundamental de afecto y significado de la historia del arte. La cultura visual abre la frontera del canal sensorial concreto a través del cual operan necesariamente las “artes visuales” (en este sentido, es análoga a la relación de la lingüística con la poética, de la lengua con la literatura; lo que Ernst Gombrich llamó “lingüística del campo visual”). Y la estética de los medios abre la frontera a la relación entre las artes y los medios de comunicación de masas, entre lo vanguardista y lo kitsch, lo elevado y las artes populares, el arte y el día a día. (Mitchell, 2019, pp. 18-19).

La apertura de la unidad entre los afectos y significados hace posible cuestionar no solo la historia del arte, sino los diferentes sistemas de representación y conocimientos que constituyen las imágenes y textos sobre un saber, sus técnicas de producción y reproducción, las epistemologías que propone, las políticas de conservación, administración y difusión de esos conocimientos, en sobre y a través de la imagen y el texto. Por esta razón, la ciencia de la imagen comprende para Mitchell (2019):

un campo de estudio que cuestiona la propia idea de imagen en el discurso filosófico y rastrea la migración de las imágenes atravesando las fronteras entre la literatura, la música y las artes visuales (los tres grandes órdenes de *lexis*, *melos* y *opsis*, esbozados en la Poética de Aristóteles). Desde el punto de vista de la iconología, la noción de imagen visual no es una redundancia sino un reconocimiento tácito de que también hay imágenes verbales y acústicas. La iconología, por tanto, se interesa tanto por los tropos, las figuras y las metáforas como por los motivos visuales y gráficos, los gestos formales en el tiempo auditivo y en el espacio escultórico-arquitectónico, las pinturas en una pared o las imágenes en una pantalla. (Mitchell, 2019, p. 19).

Las perspectivas de una “iconología crítica” componen una teoría inter y transdisciplinaria de la imagen que se caracteriza, en la propuesta de Mitchell (2019), por la relación entre los siguientes conceptos:

1. El giro pictorial
2. La distinción entre imagen e imagen material
3. La metaimagen
4. La bioimagen (Mitchell, 2019, p. 24-30)

Los conceptos cuestionan la descripción de la “imagen natural” en las ciencias referidas: por ejemplo, al “fósil, el espécimen, la especiación y la morfología evolutiva” y al “rol de las imágenes en la investigación científica” (Mitchell, 2019, p. 20); y en las artes en cuanto a la dimensión estética y política de la representación y la participación. El corpus inter y transdisciplinario de la “iconología crítica” considera la relación entre la imagen y el texto de forma transversal e interseccional, por lo que amplía las perspectivas de la semiótica, la estética y la epistemología para su comprensión, interpretación y práctica que deconstruye la concepción de la escritura como una expresión alejada de la imagen.

El distanciamiento entre texto e imagen remite a una polémica que Mitchell (2019) refiere al concepto de paragoné, propuesto por da Vinci, cuando recuérdala “competición y enfrentamiento entre la pintura y la poesía” (Mitchell, 2019, p.49) alrededor de la representación y descripción de la naturaleza o una realidad, que al no limitarse a los conceptos, formas, figuras y materiales de un “objeto natural” o de una obra de arte, hace de la iconología “no solamente la ciencia de los íconos, sino también la psicología política de los íconos, el estudio de la iconofobia, la iconofilia y la lucha entre iconoclastia e idolatría” (p. 24), que destaca las dimensiones subjetivas y sociales de la puesta en público de las imágenes y los textos y las formas de relación que se establece directa o indirectamente con ellos.

El meta-lenguaje de la retórica renacentista y el “cubismo” de la retórica modernista ofrecen perspectivas críticas sobre las concepciones de creación, conocimiento y técnicas entre las artes y las ciencias, presentes en la dimensión estética de las imágenes y los textos que describen; de igual manera dan indicios de la concepción de una “lingüística del campo visual” (Mitchell, 2019), que a través de la crítica abre esas descripciones por la puesta en límite que propone a sus sentidos.

Destrucción creativa y mimesis

El problema de la relación de aproximación o distancia entre imagen y texto se remite al sentido de la descripción o *ekphrasis* que implica “la representación verbal de la representación visual” (Mitchell, 1994, p. 152) que se propone por “la interacción entre los tres “momentos” de la fascinación por la descripción, el miedo, la esperanza y la indiferencia, que producen un profundo sentido de ambivalencia” (Mitchell, 1994, p. 156) sobre el sentido de la representación.

La descripción a través del discurso pretende una superación de lo ajeno (the overcoming of otherness) que intenta racionalizar la sobrevenida de lo otro entre el miedo, la esperanza y la indiferencia ante lo inimaginable. En este sentido Mitchell (1994) propone que la *ekphrasis* en las ciencias construye una semiótica propia sobre los otros modos de representación presentes en las “artes visuales, gráficas, plásticas o ‘espaciales’” –consideradas– “rivales, alienígenas, alteradas” (Mitchell, 1994, p. 156) por la apertura continua que provoca la alteridad sobre los sentidos del texto y la imagen, que fisuran la representación al acontecer el devenir de la imagen/texto.

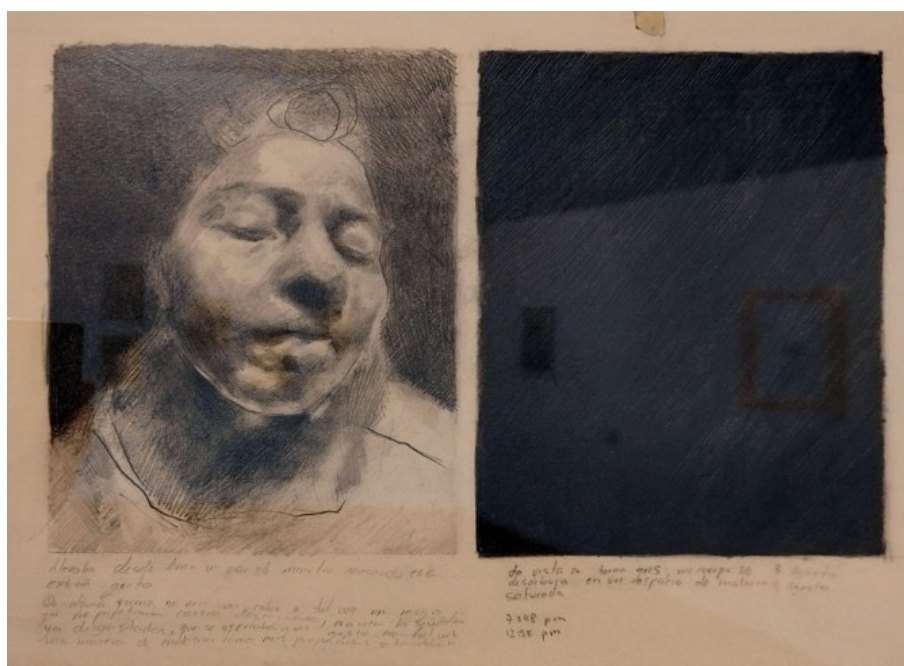


IMAGEN 3

Michelle Rodríguez Díaz Conversaciones personales entre una línea y el espacio gris

La imagen/texto revela la moción de la relación y expone la multidimensión iconológica que la compone, la pluralidad de la iconología se relaciona con los espacios y tiempos de la imagen/texto que rebasan los afectos y significados, por lo que pretende “estudiar las propias imágenes como formas de teorización (...) convertir en imagen la teoría, no importar una teoría de las imágenes de cualquier otro sitio” (Mitchell, 2019, p. 28).

La iconología confronta entonces el concepto de paradigma en tanto imagen ejemplar, pues el tropo del giro pictorial remueve la estructura del paradigma; la diferencia entre la imagen y la imagen material

cuestiona la demostración sustentada en la “fascinación por la descripción” de la teoría; la metaimagen expone la repetición continua de conceptos en su estructura; la bioimagen cuestiona las formas paradigmáticas de concepción y representación de la vida.

La propuesta de “convertir en imagen la teoría” posibilita considerar la iconología como una ciencia pre y postparadigmática, por lo que su relación con las artes implica la puesta en límite no solo de su historia, sino de la historia de las ciencias, de esta manera:

En tanto institución, la ciencia tiene un talento especial para presentarse a sí misma en los medios de comunicación de masas, en los textos populares y en los medios visuales. Desde las reconstrucciones de los paleontólogos de formas extintas de vida como los dinosaurios hasta el modelo del átomo, pasando por las imágenes especulativas que circulan más allá de las fronteras entre ciencia y filosofía, ciencia y ciencia ficción, ciencia y poesía, y realidad y matemáticas, la ciencia está repleta de imágenes que la convierten en lo que es: un discurso multimedia, verbal-visual, que se abre camino entre la invención y el descubrimiento. (Mitchell, 2019, p. 31)

La apertura de paradigmas que se propone a través de esta concepción de ciencia, al corresponder a los motivos de la invención y el descubrimiento, expone la praxis de investigación creación, en tanto dimensión en la que acontece la conversión “en imagen de la teoría”, que implica el tropo y la moción de una iconología que, a través de la puesta en límite de un paradigma se abre a través de una diseminación de lo inédito, lo no visto, lo no dicho, en donde es indiscernible la aproximación y la distancia entre texto e imagen. La imagen/texto expone entonces la dimensión crítica de la iconología, manifiesta en la conversión de la teoría en imagen pre y postparadigmática.

La cualidad pre y postparadigmática de la iconología crítica hace posible la relación con la investigación creación que hace indiscernible la distancia entre las ciencias y las artes, provoca una diseminación de sentidos que rebasan los discursos de la epistemología, la semiótica y la estética al poner en límite las perspectivas teóricas y metodológicas de los sistemas de representación. De esta manera la ciencia puede concebirse como “un discurso multimedia, verbal-visual” (Mitchell, 2019, p. 31) y la iconología como una perspectiva crítica debido a la razón plural de las imágenes/texto que la componen.

El tiempo plural de la creatividad, la heterocronía y atopia de su dimensión, provoca los espacios de intersección entre la invención y el descubrimiento que ponen en límite la concepción sobre un origen y sus particularidades ontológicas, teológicas, psicológicas, estéticas, políticas, epistemológicas, económicas, sociales, que constituyen su representación. La heterocronía y atopia de la creatividad implica entonces la errancia entre la invención, el descubrimiento y la destrucción.



IMAGEN 4

Michelle Rodríguez Díaz Conversaciones personales entre una línea y el espacio gris

Destrucción creativa y mimesis

En relación con la imagen/texto sobre un origen, la heterocronía y atopia de la creatividad hacen posible la representación del proceso de su invención, la concepción de su descubrimiento se referencia en la delimitación de sus causas, la posibilidad o imposibilidad de su destrucción, implica el cuestionamiento de sus finalidades, motivado por la heterocronía y atopia de la creatividad en cuanto al valor de su historia y permanencia, en este sentido, la destrucción, para Mitchell (2017), conlleva comprender que:

“La creación de una imagen puede simplemente ser una abominación más profunda que su destrucción, y en cada caso hay una especie de paradójica ‘destrucción creativa’ en marcha (...) más que la mera destrucción de las imágenes; es una “destrucción creativa”, en la cual una imagen secundaria de desfiguración o aniquilación se crea en el mismo momento en el que la imagen “objetivo” es atacada (Mitchell, 2017, pp. 39-42).

La simultaneidad de la “destrucción creativa”, considerada como el componente del concepto sobre un origen, cuya imagen se propone como reemplazo de otra de la que se conservan sus ruinas, remite a la economía y “guerra de las imágenes”, las formas de extirpación de la idolatría y la destrucción de los íconos de una cultura. La idolatría no se considera una consecuencia de “supersticiones antiguas sobre las imágenes –que cobran ‘vida por su cuenta’, que hacen a la gente hacer cosas irracionales, que son fuerzas potencialmente destructivas que seducen y nos conducen al mal camino–” (Mitchell, 2017, p. 43) pues:

Han adoptado formas radicalmente nuevas en el contexto de las nuevas posibilidades científicas y técnicas, de las nuevas formaciones sociales y de los nuevos movimientos religiosos, pero su estructura profunda sigue siendo la misma. Esa estructura no es simplemente alguna fobia psicológica a las imágenes, ni es reducible a doctrinas religiosas, leyes y prohibiciones directas que la gente puede seguir o violar. Es, en cambio, una estructura social basada en la experiencia de la alteridad y, especialmente, en la representación colectiva de los otros como idólatras. (Mitchell, 2017, p. 43)

La paradoja de la “destrucción creativa” de la iconoclasia corresponde entonces a una disposición a la negación de la “experiencia de la alteridad”, pues expone lo que viene de allende, de otra parte, de un lugar diferente al punto de referencia que representa el concepto de origen e implica cuestionar la historia de sus sistemas de representación a partir de una iconología crítica sobre la mimesis, la cual, como propone Michael

Taussig (1993), surge de la confluencia entre tres consideraciones; alteridad, primitivismo y resurgimiento de la mimesis en la modernidad. Benjamin afirma sin vacilar que la facultad mimética es el rudimento de una antigua compulsión de las personas por “convertirse y comportarse como algo más”. La habilidad de imitar y de imitar bien, en otras palabras, es la capacidad de ser Otro. (Taussig, 1993, p. 19).

La mimesis fisura la disposición a la negación de la experiencia de la alteridad, “dislocando cadenas de concordancia” al promover diferencia y transformación y “reconstelando de acuerdo con un chasquidomimético” (Taussig, 1993, p. 19) la relación con la experiencia de la alteridad. La paradoja de la mimesis crítica confronta la paradoja de la “destrucción creativa” al afirmar la relación del disenso indiscernible de las imágenes/texto de las artes y las ciencias de alteridad.

La mimesis crítica de esta manera provoca una moción que deconstruye la destrucción pura a través de la transversalidad e intersección de la creatividad, del tiempo de la creación y la fisura que abre en las estructuras sociales del juego entre la idolatría y la iconoclasia y la política y estética de la negación de las experiencias de la alteridad; expone así la remoción ontológica, epistémica, estética, económica, política, teológica, que representa la imagen/texto.

La mimesis te motiva, arrastra, empuja entre una vía y otra, juega, truquea, baila entre lo mismo y lo muy diferente, un imposible, pero de hecho, necesario asunto cotidiano, la mimesis registra tanto la igualdad como la diferencia, ser como y ser Otro. Crea estabilidad en la inestabilidad, que no es una labor mínima, pues toda la formación de la identidad está comprometida en esta habitual y vital actividad en la que el problema no es tanto quedarse en lo mismo, sino mantener la equidad a través de la alteridad. (Taussig, 1993, p. 129).

La paradoja de la estabilidad-inestabilidad de la mimesis expone la equivalencia crítica de una equidad entre distancias relacionada con una reciprocidad inacabada entre alteridades, por lo que no se trata de corresponder con lo mismo sino de responder diferente, “a través de la alteridad”, en la cotidianidad, su “estructura social”, y ante “la representación colectiva de los otros como idólatras.” (Mitchell, 2017, p. 43), a través de una política de la alteridad que desestabiliza tales representaciones colectivas por la moción de lo social y la creación de imágenes/texto diferentes, que se promueve entre la diversidad epistémica y las estéticas de alteridad de las artes y las ciencias.

La equivalencia crítica entre lo mismo y lo otro, entre las artes y las ciencias, implica la apertura de la “economía binaria”, de su representación y valor sustentado en la diferencia de registro de sus finalidades, pues de acuerdo con Jones y Galison (1998), por ejemplo, para “Kuhn (...) el artista es considerado como un agente activo que registra una naturaleza pasiva, y el científico un registrador pasivo del flujo natural.” (Jones, Galison, 1998, p. 5). La diferencia entre las formas del registro indica la temporalidad inestable de la dimensión pre y postparadigmática que implica la imagen/texto, pues:

La evidente variedad y profundidad de estas pre-ocupaciones sobre los enlaces, interfaces o áreas grises entre “arte” y “ciencia” (vagamente interpretadas), enfatiza la intensidad de los debates actuales sobre sus relaciones. Pero en lugar de buscar corchetes para unirlos o cuñas para dividir la problemática diada, o minar un poco de terra incógnita entre sus dos mitades (siempre desiguales), queremos dejar de lado esta economía binaria. (Jones, Galison, 1989, p. 6).

La forma del registro remite, por un lado, a la ambigüedad de la “fascinación por la descripción”, por otro, a la praxis de la mimesis crítica en la medida en que la mimesis de alteridad que expone conlleva la relación con una naturaleza de alteridad no pasiva, inflexiva, que deviene a través de la emergencia de diferencias. La temporalidad de la relación de la imagen/texto abre la “economía binaria” a través de una economía inflexiva de alteridad y reciprocidad que remueve la forma en la que se construye el valor paradigmático o de obra entre las artes y las ciencias.

La economía inflexiva de reciprocidad de una naturaleza de alteridad hace posible una relación entre otros “siempre desiguales”, no provoca una equidad aparente para producir un consenso, pues expone el disenso de la naturaleza de alteridad que artes y ciencias confrontan y experimentan a través de la puesta en límite de la historia de sus sistemas de representación.

La concepción de una naturaleza de alteridad permite considerar el lugar de las técnicas y tecnologías en las artes y las ciencias y las formas de concepción de sus historias, pues como destaca Daston (1998), durante “el transcurso del primer período moderno, la naturaleza se transformaba de artesanía en arte, pasando por la historia natural y la filosofía natural.” (Daston, 1998, p. 237), transformación que se refleja en la descripción de una naturaleza híbrida en la que artes y ciencias se confunden. En este sentido: “Los híbridos socavaron la oposición arte/naturaleza no solo por la transformación de materiales naturales por parte de artesanos humanos”, sino que evidencian la integración, de “los polos del arte y la naturaleza a través de la mimesis” (Daston, 1998, p. 239).

La economía inflexiva de reciprocidad de una naturaleza de alteridad hace posible una relación entre otros “siempre desiguales”, no provoca una equidad aparente para producir un consenso, pues expone el disenso de la naturaleza de alteridad que artes y ciencias confrontan y experimentan a través de la puesta en límite de la historia de sus sistemas de representación.

El problema de la representación de la naturaleza en las imágenes/texto de las ciencias y las artes híbridas remite a la historia de las ciencias naturales y la filosofía de la naturaleza, en las que las concepciones de naturaleza combinan perspectivas teológicas y antropocéntricas sobre la creación considerada natural o artificial, de esta manera “Si arte y naturaleza fueron cercanos en la filosofía natural, esto fue posible porque la naturaleza se volvió artificial, ‘el Arte de Dios’, se volvió natural.” (Daston, 1998, p. 248).

La naturalización y espiritualización de la creatividad durante el siglo XVIII, caracterizado por Daston (1998) como “físico-teológico”, es el contexto en el que emerge el concepto de diseño a través del que la paradoja de la estabilidad-inestabilidad de la mimesis de alteridad pretende ser neutralizada. En esta perspectiva:

el arte Humano (y, antropomórficamente, divino) es únicamente un caso particular de una forma diseñada, anómala por su relación con la conciencia y la deliberación. En el corazón del debate sobre la naturaleza de las formas acecha un nuevo antropocentrismo, que tomó un tipo de inteligencia particularmente humana y la hizo la medida de la distancia entre el diseño y el caos. (Daston, 1998, p. 248)

La conciencia y la deliberación representarían la reflexión y proyección de una acción, que, en el contexto de las artes y las ciencias, implicaría el cuestionamiento de su intencionalidad, deseo y finalidad a partir del nivel de ‘inteligencia’ que represente para la reproducción y conservación de sus propias medidas. El diseño sintetizaría la conciencia y la deliberación a través de la utilidad y representación estética de la acción artística y científica, consideradas caóticas sin su inter-mediación y por tanto susceptibles de provocar errores y ambigüedades en las descripciones de los textos, o monstruos, híbridos, alienaciones, alteraciones, en las representaciones sobre la naturaleza y el saber.

Diseño, artes y ciencias

La filosofía natural integra el arte y la naturaleza en la medida en la que “la naturaleza se volvió artificial” (Daston, 1998, p. 248). La transición entre “naturaleza-artesanía-artes-historia natural-filosofía natural” implica comprender que la “estética mimética del asombro era simétrica: si las maravillas del arte imitan la naturaleza, entonces las maravillas de la naturaleza también imitan el arte” (Daston, 1998, p. 240).

La simetría mimética se propone en perspectiva de una estructura técnica común relacionada con la hechura de los objetos que implica una reflexión sobre la artesanía y el concepto de creación y creador, que, como propone Daston (1998) se presenta cuando tiene lugar “la redistribución de la inteligencia y el asombro, entre tres hacedores de forma: la naturaleza, Dios y el arte humano.” (Daston, 1998, p. 237).

El concepto sobre la creatividad en correspondencia con un creador o hacedor se propone, por un lado, entre las perspectivas de la teología que concibe la naturaleza como parte de la manifestación de una divinidad, de un principio que no puede reducirse a las formas naturales susceptibles de imitación y reproducción a través de las técnicas de las artes o de su comprensión y descripción por parte de las ciencias naturales; por otro, en el caso de la física, se propone considerar como ‘principio’ de creación, la dinámica entre las leyes mecánicas del movimiento, que a pesar de sustentarse en la materialidad para la interpretación de los

fenómenos naturales, en una causa y una determinación, se relaciona con los principios teológicos, en cuanto a la finalidad de la creación o de la acción creadora.

El problema de la finalidad de una creación o de una acción creadora, en el contexto físico teológico, implica el cuestionamiento sobre su utilidad. En este sentido: “La respuesta a esta pregunta dependía de una división del trabajo cósmico entre Dios y naturaleza, y en el grado de inteligencia deliberativa que implica el diseño”. (Daston, 1998, p. 243). La posibilidad de su imitación por parte del artista y el científico dependería de la concepción sobre la “naturaleza animada” que se describe “en términos de ‘poderes plásticos’, ‘espíritu de la naturaleza’ o ‘principios activos internos’” (Daston, 1998, p. 246), en tanto manifestaciones de Dios.

Las representaciones a través de esta forma de comprensión se diferencian por su finalidad y utilidad, por lo cual se consideran como artificiales debido a que no alcanzan a describir totalmente lo que pretenden interpretar, a pesar de estar relacionadas con formas de la inteligencia ligadas a la revelación, la inspiración y la reflexión, pues dependen de la imaginación, por lo que se clasifican de nuevo por su utilidad y eficacia.

La conceptualización y materialización, a través del diseño, neutraliza la mimesis crítica de la imagen/texto de forma sutil, provoca una estética funcional que pretende resolver el problema de la representación de las artes y las ciencias a través de imágenes que, al menos relacionadas con la difusión masiva de conocimientos, provocan una saturación de imágenes/texto que pueden provocar relación y distancia a partir del vaciamiento de posibles sentidos por imposición de un único sentido. En relación con las propuestas de obra en las artes y de paradigma en las ciencias, el diseño propone una reflexión que mezcla las artes y las ciencias desde una perspectiva tecnológica, con el propósito de crear objetos funcionales de uso inmediato.

En una perspectiva diferente, que propone replantear la concepción de diseño, Ezio Manzini (1994) pregunta: “qué aprendizaje puede hoy obtener de la naturaleza el diseñador”, al relacionarlo con dos aspectos: “1. La evolución del pensamiento científico y la transformación de la idea de naturaleza que se deriva de ella. 2. La crisis ambiental y la transición en curso hacia una sociedad sostenible.” La propuesta se sustenta en una crítica a la funcionalidad de la “economía binaria” inmanente en el mecanicismo del diseño a partir de la mención sobre la “transición hacia la sociedad sostenible” que, para Manzini (1994) implica el reclamo de “una gran creatividad social” (Manzini, 1994, p. 107) que cuestiona la hegemonía del diseño como sustituto de la creatividad

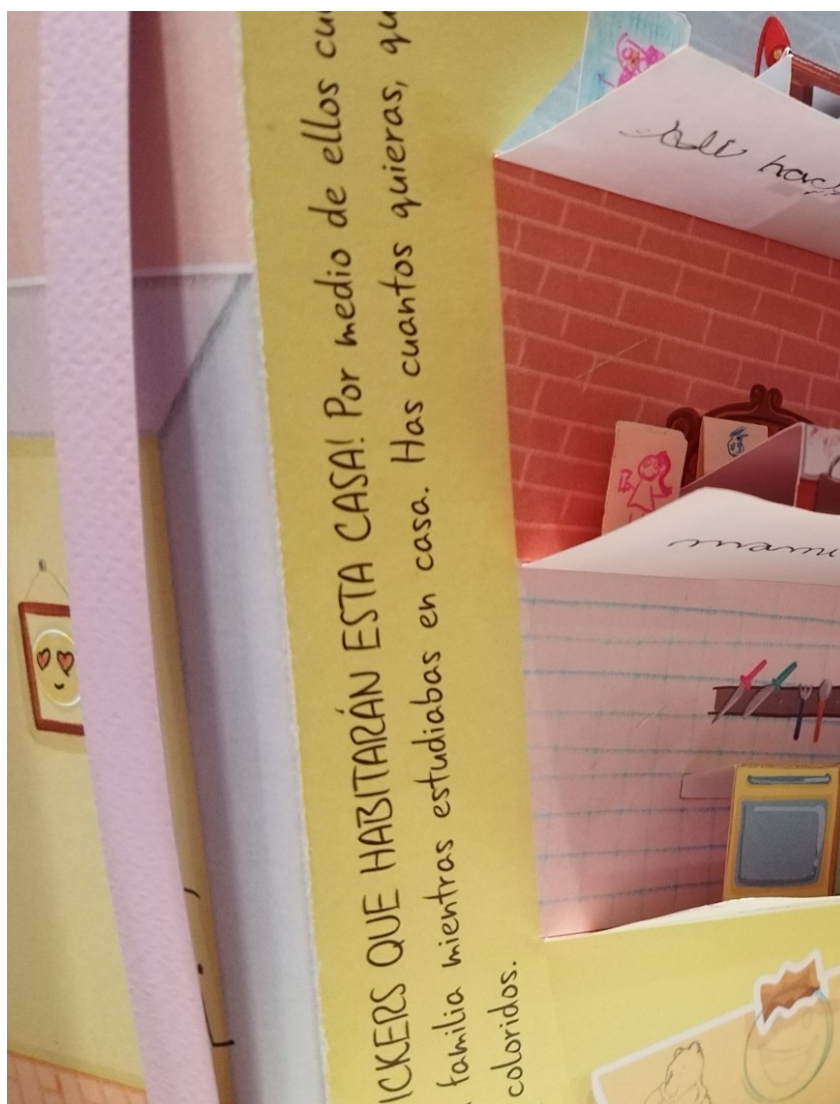


Imagen 5

Imagen 5. Michel Rocío Arévalo Vargas. Viaje de utopías escolares. Muestra de Proyectos de Grado, Artes Plásticas y Visuales 2022. Fotografía: Jesús Holmes Muñoz



IMAGEN 6

Imagen 6. Michel Rocío Arévalo Vargas. Viaje de utopías escolares. Muestra de Proyectos de Grado, Artes Plásticas y Visuales 2022. Fotografía: Jesús Holmes Muñoz

La perspectiva se dirige como una crítica al “paradigma mecánico” del diseño a través de un “retorno de la physis” que comprende la naturaleza como “un con- junto de fenómenos caracterizados por la emergencia de lo imprevisible, de lo singular, del azar, del caos; y de aquí, de la autoorganización, de la autorregulación, de la evolución creadora de nuevas formas de orden (...) Una naturaleza en que el azar y la necesidad se combinan en las formas más imprevistas” (Manzini, 1994,p. 108), pues están en correspondencia a la dimensión pre y postparadigmática de la imagen/texto del “multi- naturalismo” (Viveiros de Castro, 2010) de un diseño de alteridad, que no se ocupa de representar lo otro, lo de allende, para reducirlo a objeto, pues rebasa la finalidad de su función.

El rebasamiento se propone a partir de la transición hacia la sostenibilidad y genera una crítica a la “especialización” en tanto límite epistémico y tecno- lógico de las artes, las ciencias y el diseño. Acontece a través de la “admisibilidad del error”, pues es indicio de la “capacidad de transformación (...) flexibilidad y renovación” (Manzini, 1994, p. 111) que tiene lugar en la relación interactiva entre artes y ciencias.

La heterocronía y atopia de la creatividad afectan el diseño que, al devenir imagen/texto, representa un “proyecto cuasi-reversible” (Manzini, 1994), caracte- rizado por “la propiedad evolutiva por la que,

aparentemente, la historia puede volver sobre sus pasos” sin regresar al mismo punto de referencia o de partida (Manzini, 1994, pp. 112-113), debido a la apertura y ruptura de los referentes que lo constituyen.

La imagen/texto del diseño expone la pluralidad de su icono/lógica con la intención de promover “interacciones ecosistemáticas, hacia otros significados y otras condiciones de existencia” (Manzini, 1994, p. 116), en perspectiva de la emergencia de la “innovación social” (Manzini, 2015, p. 101).

Ciencias e investigación-creación: Cultura visual de alteridad y educación

Las perspectivas de la iconología crítica conllevan la puesta en límite de las concepciones sobre el paradigma y la obra entre las artes y las ciencias, su historia y sistemas. En este sentido, Bruno Latour (1998), considera que:

El locus activo de la ciencia, retratado en el pasado destacando sus dos extremidades, la Mente y el Mundo, se ha desplazado hacia el medio, hacia los humildes instrumentos, herramientas, habilidades de visualización, prácticas de escritura, técnicas de enfoque y lo que se ha llamado “re-representación”. A través de todos estos esfuerzos, la mediación ha devorado a las dos extremidades: la Mente que representa y el Mundo representado. (Latour, 1998, p. 422).

El desplazamiento del locus de la ciencia “tiene la enorme ventaja de multiplicar los puntos de conexión entre la historia del arte y la historia de la ciencia” (Latour, 1998, p. 422). Sin embargo, se relacionan con la mediación en cuanto a técnicas e instrumentos de observación, pero no se ocupan de la “mente que representa y el mundo representado”. Este problema implica indagar sobre “la conexión entre la visualización en la ciencia y las artes visuales” (Latour, 1998, p. 422) y la comprensión, interpretación y representación que proponen sobre el problema de la belleza y la verdad, la creación, el constructivismo y el realismo.

La representación, de esta manera, es una mediación que expone la diferencia entre las imágenes/texto de las artes y las ciencias. La “visualización” se propone como perspectiva crítica de la “fascinación por la descripción” y las respuestas que propone al problema de la creación, y lo ubica de acuerdo a Latour (1998) en el “constructivismo”, debido a que: “La belleza se ve más fácilmente como una construcción que la Verdad.” (Latour, 1998, p. 423).

La facilidad de visualización de la forma de “construcción” de la belleza diferenciaría también los “tipos de mediadores” que se proponen y utilizan en las artes y las ciencias, que se distinguen por la validez de los datos que se ven en y a través de sus representaciones. En este contexto habría “mediadores artísticos” y “mediadores científicos” (Latour, 1998) que diferencian a la vez, el constructivismo y el realismo.



Imagen 7.

Imagen 7. Michel Rocío Arévalo Vargas. Viaje de utopías escolares. Muestra de Proyectos de Grado, Artes Plásticas y Visuales 2022. Fotografía: Jesús Holmes Muñoz

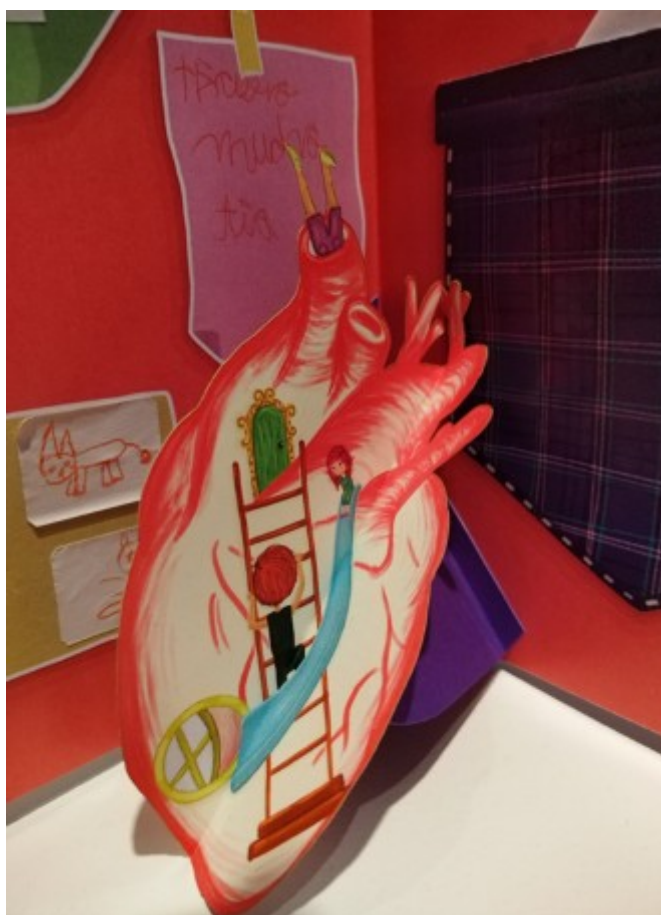


Imagen 8

Imagen 8. Justino Velandia Aguirre. The sewin machines are a girl's best friends. Muestra de Proyectos de Grado, Artes Plásticas y Visuales 2022. Fotografía: Jesús Holmes Muñoz

El constructivismo implica interacción y participación, comprender la naturaleza del conocimiento en tanto proceso de reafirmación singular y social, por lo que corresponde a la “mente que representa”. El realismo, a nivel general, corresponde a una forma de ver los hechos como tal y a la verosimilitud del “mundo representado”. Por este motivo, según Latour (1998), “En el arte sigue siendo un poco más fácil que en la ciencia ser constructivista y realista al mismo tiempo.” (Latour, 1998, p. 423).

La diferencia entre las imágenes/texto de las artes y las ciencias se encuentra al confrontar la verosimilitud y la mimesis. Mientras el realismo de las ciencias pretende ser como la naturaleza y describir la veracidad de su finalidad, la mimesis propone alterarla. La mediación entre las artes y las ciencias promueve un cuestionamiento sobre la verosimilitud a través de la iconología crítica, con miras a no reproducir la “economía binaria” de una representación que neutraliza la relación y la mediación a través de la conservación de los paradigmas de la verdad y la belleza.

La iconología crítica de la mimesis de alteridad implica una visualización constructivista/realista en las imágenes/texto de las artes y las ciencias que motiva sus diferencias y provoca una crítica a los paradigmas de la verdad y la belleza a través de la alteridad que cuestiona la “mente representativa” y el “mundo representado”, por la dislocación del “locus activo de la ciencia” y de la remoción estructural de la “física teológica” sobre la naturaleza, de esta manera:

El constructivismo, como perspectiva crítica sobre las concepciones de creación y creador, promueve una relación con el realismo fuera del esencialismo, que hace posible considerar “la conexión entre la visualización en la ciencia y las artes visuales” (Latour, 1998, p. 422), en correlación con lo visible y lo invisible. De esta manera, “Un mundo invisible de creencias se construye erróneamente más allá del mundo visible de la ciencia, sin embargo, es casi lo contrario: la ciencia da acceso a una forma de invisibilidad y la religión a una forma de visibilidad.” (Latour, 1998, p. 433).

La visibilidad sustentada en la creencia de “intermediarios inmateriales” esencializa las imágenes/texto de las artes y las ciencias propuestas como reproducciones de un sentido único de la creación y el creador, que se conserva paradigmas y obras, mientras el “acceso a una forma de invisibilidad” que da la ciencia, expone su cualidad pre y post paradigmática. La “estetización de la ciencia” (Latour, 1998, p. 424) no corresponde entonces a sensibilizar la epistemología, sino a la ruptura de sus sistemas de representación por el levantamiento de una cultura visual que Mitchell (2017) caracteriza de acuerdo a los siguientes aspectos:

1. La cultura visual alienta la reflexión sobre las diferencias entre lo que es arte y lo que no, entre los signos visuales y verbales, y sobre las ratios entre los diferentes modos semióticos y sensoriales.

2. La cultura visual conlleva una meditación sobre la ceguera, lo invisible, lo oculto, lo imposible de ver y lo desapercibido; también sobre la sordera y el lenguaje visible del gesto; también reclama atención hacia lo táctil, lo auditivo, lo háptico y el fenómeno de la sinestesia.

3. La cultura visual no está limitada al estudio de las imágenes o de los medios, sino que se extiende a las prácticas diarias del ver y del mostrar, especialmente a aquellas que solemos considerar como inmediatas o no mediadas. Está menos preocupada por el significado de las imágenes que por sus vidas y amores.

4. No existen los medios visuales. Todos los medios son medios mixtos, con ratios variables de sentidos y de tipos de signos.

5. La imagen incorpórea y el artefacto corporeizado son elementos constantes en la dialéctica de la cultura visual. Las imágenes son a las pictures y a las obras de arte lo que las especies son a los especímenes en biología.

6. No vivimos en una era exclusivamente visual. Lo “visual” o el “giro pictorial” son un tropo recurrente que desplaza el pánico moral y político hacia las imágenes y hacia los denominados medios visuales. Las imágenes son chivos expiatorios convenientes y la crítica implacable depila ritualmente el ojo ofensivo.

7. La cultura visual es la construcción visual de lo social, no únicamente la construcción social de la visión. La cuestión de la naturaleza visual es, por tanto, un asunto central e inevitable, junto con el papel de los animales como imágenes y como espectadores.⁸ La tarea política de la cultura visual es ejercer la crítica sin el confort de la iconoclasia. (Mitchell, 2017, pp. 425-426).

8. La tarea política de la cultura visual es ejercer la crítica sin el confort de la iconoclasia. (Mitchell, 2017, pp. 425-426).

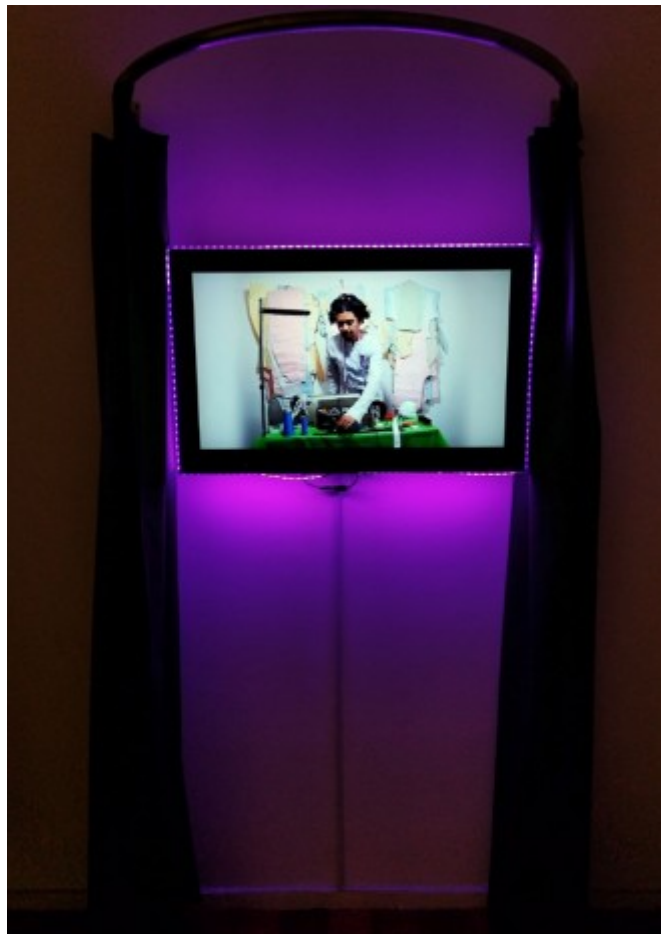


IMAGEN 9

Imagen 9. Justino Velandia Aguirre. The sewin machines are a girl's best friends. Muestra de Proyectos de Grado, Artes Plásticas y Visuales 2022. Fotografía: Jesús Holmes Muñoz

Las “contratesis sobre la cultura visual” exponen la experiencia de alteridad que implica un “ver” que altera la representación, que hace posible la apertura a relaciones impredecibles a nivel individual, social, epistémico, estético, científico, artístico, mediadas por la transversalidad e interseccionalidad de la creatividad. De esta manera:

Esta aproximación trataría a la cultura visual y a las formas visuales como “mediadores” en las transacciones sociales, como un repertorio de imágenes pantalla o patrones que estructuran nuestros encuentros con otros seres humanos. (Mitchell, 2017, p. 435).

La creatividad como mediación crítica del encuentro posibilita la transición de la reciprocidad crítica entre seres y saberes diferentes sin reducirlos a la “falacia democrática” (Mitchell, 2017) del consenso que sustenta una igualdad que neutraliza la alteridad al clasificarla. La mediación corresponde entonces a una forma de mimesis crítica que hace posible la relación con otros al no reducirlos a lo mismo al considerarlos idolatras, pues la experiencia de la alteridad conlleva aprender a ser otro, experiencia que expone una concepción de educación diferente, pues como propone Mitchell (2017):

la cultura visual reside precisamente en los puntos de transición del proceso educativo -en el nivel introductorio (lo que solíamos llamar “apreciación del arte”), en el paso del instituto a la universidad y en la frontera de la investigación. Los estudios visuales pertenecen, entonces, tanto al primer año de universidad, a la introducción a los grados en humanidades, como a los posgrados y seminarios. (Mitchell, 2017, p. 437).

La dimensión educativa de la iconología crítica y su relación con la cultura visual de alteridad conlleva una reflexión sobre la pedagogía de las imágenes/texto y la apertura de los sistemas de representación de los saberes en las artes y las ciencias, en este sentido Mitchell (2017) refiere lo siguiente:

he encontrado útil volver a uno de los más antiguos rituales pedagógicos de la educación primaria americana: el ejercicio de show-and-tell (mostrar y contar). Sin embargo, en este caso, el objetivo de la puesta en práctica del show-and-tell es el proceso mismo de ver, y el ejercicio podría llamarse “mostrar el ver”. (Mitchell, 2017, p. 437).

El ejercicio implica proponer a los estudiantes asumir que son “etnógrafos que provienen de una sociedad que no tiene un concepto de cultura visual y a la cual tienen que informar de ello” (Mitchell, 2017, p. 437). La situación paradójica problematiza el sistema de representación singular y social de los estudiantes y las estructuras epistemológicas y estéticas en su concepción de realidad, lo que genera un cuestionamiento de la “mente representativa” y el “mundo representado” y las imágenes que reproduce a través de las imágenes/texto de las artes y las ciencias.

El cuestionamiento de estructuras y sistemas de representación, a través de la dimensión educativa de la iconología, promueve una pedagogía de alteridad de las imágenes/texto de las artes y las ciencias y las formas de representación de lo humano, la naturaleza, el mundo, lo social, y las formas de transmisión y difusión de la información que organizan al distribuir los saberes, conocimientos y técnicas desde la “economía binaria” y la iconoclastia, en perspectiva de una apertura a una cultura visual de alteridad.

REFERENCIAS

- Daston, L. (1998) *Nature by Design*. En: *Picturing Science Producing Art*. Jones, C, Galison, P. Eds. Routledge. London and New York: Taylor and Francis Group. P. 232 – 253.
- Hernández, F. (2014) De los antiguos gabinetes de maravillas a los museos de ciencias naturales en vanguardia. El MNH de Tenerife. Conferencia pronunciada en la inauguración del curso de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, con motivo de la festividad de San Carlos Borromeo. La Laguna, 6 de noviembre de 2014. Disponible en: <http://www.rseapt.es/es/publicaciones/boletines-y-memorias/item/455-de-los-antiguos-gabinetes-de-maravillas-a-los-museos-de-ciencias-naturales-en-vanguardia-el-mnh-de-tenerife>
- Jones, C. Galison, P. Eds. (1998) *Picturing Science Producing Art*. Routledge. London and New York: Taylor and Francis Group.
- Latour, B. (1998) How to be Iconophilic in Art, Science, and Religion? En: *Picturing Science Producing Art*. Jones, C, Galison, P. Eds. Routledge. London and New York: Taylor and Francis Group. p. 418-440.
- Manzini, E. (1994) Physis y diseño. Interacciones entre naturaleza y cultura. En: *Temas de Disseny*. Dedicado a: Naturaleza, Diseño e Innovación. No 10. A DesignResearch Journal by Elisava Barcelona School of Design and Engineering. P. 107 – 117.
- . (2015) *Cuando todos diseñan. Una introducción al diseño para la innovación social*. Madrid: Experimenta Editorial.
- Mitchell, W.J.T. (1994) *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- . (2016) *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- . (2017) *¿Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- . (2019) *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. España: Akal/Estudios visuales.
- Taussig, M. (1993) *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. Routledge. New York and London: Taylor and Francis Group.
- Viveiros de Castro, E. (2010) *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Madrid: Katz Editores.