

Artículos

Original

Diálogos entre percepción y conocimiento científico en las prácticas estético-artísticas contemporáneas

DIEGO MASSARIOL

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras

Conicet, Buenos Aires, Argentina

dmassariol.uba@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5676-1963>

Resumen

En el siguiente trabajo presento y analizo la obra de Mónica Girón en el contexto de su muestra *Zonas Reflejas* (2018), con el objetivo general de detectar y explicitar, a partir de ella, vínculos posibles entre las prácticas estético-artísticas y las científico-investigativas. Me inscribo en los lineamientos del *Primer y Segundo Programa Semiótico* como teoría unificada de lo social y utilizo las herramientas de análisis definidas por una semiótica visual, para estudiar y fundamentar la potencialidad epistemológica de las producciones estético-artísticas contemporáneas, su capacidad de desnaturalizar los hábitos perceptivos y, desde allí, su co-operación en la reconfiguración de la semiosis. A tal fin, primero presento el *corpus* de trabajo y procedo a actualizarlo interpretativamente con las herramientas teórico-metodológicas asumidas; luego expongo sintéticamente los postulados más relevantes de la epistemología de Charles S. Peirce y, finalmente, integro el análisis realizado con los conceptos teóricos expuestos para discutir el alcance de tal integración en el diálogo arte-ciencia.

Palabras clave: semiótica – epistemología – investigación artística – arte argentino

[Full Paper]

Dialogues between Perception and Scientific Knowledge in Contemporary Aesthetic-artistic Practices

Summary

In the following study I present and analyze the work of Mónica Girón in the context of her exhibition *Zonas Reflejas* (2018) with the general objective of detecting and explaining the possible connections between aesthetic-artistic and scientific-investigative practices. I follow the guidelines of the First and Second Semiotics Program as a unified theory of the social and I use the analytical tools defined by a visual semiotics in order to study and support the epistemological potentiality of contemporary aesthetic-artistic productions, their ability to denaturalize perceptual habits and their co-operation in the reconfiguration of semiosis. For this purpose, I first present the corpus and proceed to interpretively update it with the assumed theoretical-methodological tools; then I synthetically describe the most relevant postulates of the epistemology of Charles S. Peirce, and finally I integrate the developed analysis with the theoretical concepts exposed to discuss the scope of such integration in the dialogue between art and science.

Keywords: Semiotics – Epistemology – Artistic Research – Argentinian Art

Introducción

En el presente trabajo¹ analizo la obra de Mónica Girón² en el contexto de su muestra *Zonas Reflejas* (2018)³ con el objetivo general de detectar y explicitar a partir de ella vínculos posibles entre las prácticas estético-artísticas y las científico-investigativas.

Así planteado, este objetivo se inscribe en una reciente línea de estudios académicos interesada en explorar la existencia de ámbitos compartidos (aunque no necesariamente iguales) entre los modos de hacer artísticos y los científicos. Sobre el tema, en los últimos años la literatura especializada ha fundamentado un valor epistémico *comparable* entre ambas prácticas (Frayling, 1997; Nevnalinna, 2004; Sadr Haghighian, 2010) así como también, su mutua correspondencia (Borgdoff, 2006, 2012; Eisner, 2003; García y Belén, 2011a, 2011b; Pakes, 2003; Parviainen, 2002; Sullivan, 2005), debido a que ambas prácticas constituirían sus propios objetos de estudio al interior de un mismo contexto cultural (Azaretto, 2010; Vicente, 2006). Por nuestra parte, ya hemos sostenido con mayores argumentos la existencia de diálogos epistemológicamente creativos entre los artistas y los investigadores y la natural dimensión epistémica del hecho estético-artístico en tanto unidad significativa. Asimismo, hemos discutido la existencia de vinculaciones procedimentales implícitas entre ambas prácticas, en su común interés en la creación de conocimientos.⁴ Aun así, la dificultad de explorar vínculos *fuertes* entre ellas sigue existiendo en sede académica, debido a la supervivencia de postulados positivistas que abonan a un hábito de pensamiento *mecanicista* y, por ello, a una clausura dogmática de los criterios de científicidad (Heler, 2004); de allí la pertinencia y relevancia de continuar revisando y discutiendo la co-operatividad de ambos espacios de creación.

En este contexto, en lo siguiente utilizo las herramientas de análisis definidas por una semiótica textual visual (Eco, 1975/2005; 1979; 1984/2000, 1997/1999; Niño Amieva y Mancuso, 2016) para estudiar y fundamentar la potencialidad epistemológica de las producciones estético-artísticas contemporáneas, su capacidad de desnaturalizar los hábitos perceptivos y, desde allí, su co-operación en la reconfiguración de la semiosis.

A tal fin, en un primer apartado presento el *corpus* de trabajo y procedo a actualizarlo

1. Este trabajo se enmarca en las actividades del Proyecto de Reconocimiento Institucional para Graduados PRIG 2016-2018 *Herramientas teórico-metodológicas para el análisis semiótico de producciones visuales artístico-estéticas* (Dir: Dra. Alejandra Niño Amieva), en continuidad con el Proyecto FILOCYT 2017-2019 *Problemáticas epistemológicas, metodológicas y de producción de conocimientos en las prácticas artísticas e investigativas contemporáneas en Argentina* (Dir: Dra. Alejandra Niño Amieva) y en paralelo al ciclo de encuentros *Artistas e investigadores en diálogo* realizado en el Instituto de Teoría e Historia del Arte y el Instituto Artes del Espectáculo (ITHA-IAE, FFyL-UBA) en colaboración con la Escuela Superior de Bellas Artes *Regina Pacis* y la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA).

2. Mónica Girón [Bariloche, 1959] es artista visual formada en Suiza con diploma en *Expressionnisme et connaissance de l'art* por el École Supérieure d'Art Visuel. En 1986 obtuvo el Premio Bial ARCHE de pintura y dibujo por el Museo Eduardo Sívori, Centro Cultural San Martín (CCGSM) y desde entonces realiza exposiciones individuales y grupales en Argentina y en el exterior.

3. Curada por Javier Villa y Santiago Villanueva.

4. Cfr. Massariol, D. y Niño Amieva, A. (2020). Metodologías de abordaje y de producción de la estética del fragmento en el arte argentino contemporáneo. *IV Jornadas de investigación, Instituto Artes del Espectáculo* (Epistemología en Ciencias del Arte), 13 de marzo de 2020.

interpretativamente con las herramientas teórico-metodológicas asumidas para detectar los modos de producción signica dominantes, los términos-clave evocados y, a partir de ello, configurar un posible *macrotopic* de la muestra; en seguida, expongo sintéticamente los postulados más relevantes de la epistemología de Charles S. Peirce para explicar la condición semiótica del *percepto* y su intervención en la producción del conocimiento; finalmente integro el análisis realizado con los conceptos teóricos expuestos y discuto el alcance de tal integración en el diálogo arte-ciencia.

Presentación y análisis del corpus

La muestra-instalación *Zonas Reflejas* se presentó entre el 27 de octubre y el 15 de diciembre de 2018 en la galería Barro de arte contemporáneo (Buenos Aires, Argentina). En ella los curadores Javier Villa y Santiago Villanueva reunieron un conjunto de obras estético-artísticas que Mónica Girón fue realizando durante décadas para hacerlas dialogar y, desde allí, producir lecturas novedosas en el conjunto.

La muestra comienza por *Umbrales*,⁵ [figura 2] conformada por un arco de medio punto de hierro negro, de gran tamaño, que en su interior contiene a un cuadrado del mismo material y color, de escala ergonómica, cuya bipartición del ingreso obliga al lector a tomar una primera definición acerca de por dónde ingresar a la sala. Una vez adentro del espacio [figura 1], sobre la pared lateral derecha aparece *Placas tectónicas*: una pintura⁶ *in situ* de 4,5 m de largo y 2,90 m de alto sobre la cual se presenta el *Corredor de nado*⁷ que se inicia en el Delta del Tigre y finaliza en el Parque de la Memoria de la ciudad de Buenos Aires. Inscriptos en este territorio se van intercalando una serie de nadadores (*Nadador-agua, Nadador-tierra-fuego, Nadador-madera, Nadador-tierra, Nadador-metal, Nadador-fuego*),⁸ en los que aparecen representados los meridianos del cuerpo [figura 6]. En contraste, la pared lateral izquierda del recinto permanece intacta en su blancura. En el centro cuelga la *Cadena de sentidos*:⁹ cinco cadenas formadas cada una por doce eslabones de cobre de 10 cm de ancho y 7 mm de espesor, que no hacen contacto directo entre sí por una cinta de fieltro que se interpone como un aislante [figura 9], en los eslabones se han impreso por fotograbado palabras asociadas semánticamente. Distribuidas por la galería, aparecen también tres grandes escaleras móviles de distintas alturas que permiten al lector aproximarse a las obras que están más arriba

5. El nombre completo de la obra es: *Umbrales* (de la Academia Nacional de Bellas Artes y Del Museo Nacional de Arte Decorativo). Hierro policromado, 706 x 357 x 140 cm. 2017-2018.

6. *Placas tectónicas*. Pintura sobre pared. Pintura látex, dibujo digital basado en vectores, 450 x 290 cm. 2013-2018.

7. *Corredor de nado*. Impresión 3D en PLA [ácido poliláctico es un polímero o bioplástico], 500 x 350 cm. 2017-2018.

8. Se trata de seis pinturas al óleo sobre tela, de 110 x 190 cm, pintadas todas en 2018.

9. *Cadena de sentidos*. Instalación de medidas variables; fotograbado sobre cintas de cobre y fieltro. Son 5 cadenas de 12 sentidos cada una, 500 x 70 x 70 cm. cada una; 2017-2018. La *Cadena de sentidos* se realizó por primera vez en 2017 para la exposición *¿Quién está dónde?*, con la colaboración de Gaspar Acebo, Santiago Bengolea, Melina Berkenwald, Monika Dillier, Mariano Ferrante, Julia Geröcs, Chris Hunter, Birgit Kempker, Guido Nussbaum, Antonio Panno, Julim Rosa, Andrea Saemann, Augusto Zanela, Magdalena Z'Graggen y Miriam Wahl. En el año 2018 Gustavo Buntinx, Bárbara Scotto y Federico Curutchet agregaron sentidos a la cadena.

y ver todo el espacio desde la altura. Estas tres plataformas móviles junto a una pequeña guía gráfica que contiene recursos para la lectura de las obras, y que también forma parte de la muestra, conforman lo que Girón llama los *UIOE* (*Útil de Interpretación, Observación y Entendimiento*)¹⁰ [figura 1]. Llegando al final del recorrido aparece *El ciervo de los pantanos*:¹¹ una escultura de metal de color azul-turquesa, [figura 10] cuyo título hace referencia al animal que vive en la cuenca del Río de la Plata, el cual además se alinea con su proyección amplificada¹² sobre la pared del fondo de la galería [figura 11].



Figura 1. Girón, M. (2018) *Zonas Reflejas* (vista general, galería Barro de arte contemporáneo, Buenos Aires, Argentina)

En orden lógico de aparición según el recorrido desde el ingreso a la galería, el primer modo de producción signíca aparece en *Umbrales*, con la reproducción de estilizaciones a escala de las puertas de acceso a Academia Nacional de Bellas Artes y Del Museo Nacional de Arte Decorativo]. La junción de ambos signos interrumpiendo la perspectiva de la visión y la vectorialización lineal del recorrido del lector desde el túnel de ingreso [figura 2], produce un primer efecto compatible con un estímulo programado. Este mismo modo de producción signíca es reforzado por la diferencia de escala y de color en ambos signos, respecto a las paredes que conforman el espacio interior de la galería y en relación con el mismo lector que debe decidir por dónde atravesarlos para ingresar [figura 3]. Por ello, aun no teniendo suficiente definición semiótica como para correlacionarlos convencionalmente a un contenido —razón por la cual este modo de producción signíca siempre se encuentra a medio camino entre la reproducción y la invención— se ha previsto en la producción que la cadena de artificios dispuesta incite una respuesta comportamental asociada, primariamente, a discutir la configuración perceptiva del entorno y de los objetos.

Una vez atravesada esta primera instancia, se presenta como inicio del recorrido de la muestra-instalación la ostensión de la primera escalera móvil, la cual tiene la función

10. *UIOE 1.000.001.1*. Metal policromado, tela y útiles escolares, 300 x 150 x 245 cm. 2017-2018. *UIOE 1.000.001.2*. Metal policromado, tela y útiles escolares, 340 x 150 x 286 cm. 2017-2018. *UIOE 1.000.001.3*. Metal policromado, tela y útiles escolares, 400 x 145 x 340 cm. 2017-2018.

11. *Ciervo de los pantanos*. Placa de hierro carbónico policromado, 200 x 132 x 1 cm. 2017-2018.

12. *Ciervo de los pantanos*. Proyección de sombra de luz sobre pared, medidas variables, 2018.

primaria de invitar al lector a *ascender* a una vista panóptica desde su plataforma en la parte más alta [figura 4]. Con igual propósito, en el ángulo superior de la pared del ingreso se presenta un espejo parabólico de tipo convexo [figura 5] que le permite al lector que todavía no haya utilizado la escalera tener también una vista general del espacio, aunque en este caso, con una distorsión de escala respecto de la real. La alteración sensorial y perceptiva que habilitan estas dos incorporaciones —ya por el cambio operado en el ángulo de visión del lector, ya por la apertura en la incidencia óptica del reflejo— evidencia nuevamente la prefiguración de estímulos programados como modo de producción signíca privilegiado de la muestra. En este sentido, las alteraciones de distancia, profundidad y tamaño producidas en el plano visual, así como la multiplicación de los puntos de vista, derivarán en una constelación de sinestesias en el lector y, con ello, una primera aproximación problemática a la relación sujeto-espacio.

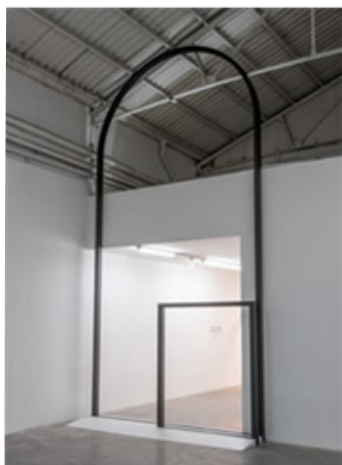


Figura 2. Girón M. (2018) *Zonas Reflejas, Umbrales* (galería Barro de arte contemporáneo, Buenos Aires, Argentina)



Figura 3. Girón M. (2018) *Zonas Reflejas*, pasillo de entrada a la muestra (galería Barro de arte contemporáneo, Buenos Aires, Argentina)

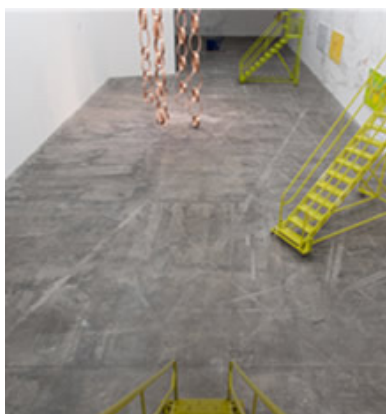


Figura 4. Girón M. (2018) *Zonas Reflejas*, vista desde una escalera móvil (galería Barro de arte contemporáneo, Buenos Aires, Argentina)



Figura 5. Girón M. (2018) *Zonas Reflejas*, detalle de espejo convexo (galería Barro de arte contemporáneo, Buenos Aires, Argentina)

Esta misma relación sujeto-espacio reaparece a lo largo de toda la pared lateral derecha de la exposición en las discusiones abiertas por los nadadores [figura 6] sobre la *Mesa de trabajo* [figura 7]. En los primeros se estiliza una figura humana de cuerpo entero con reproducciones estilizadas de órganos clave del cuerpo (v. gr. hígado, intestino, pulmón) en la que, además, se reproducen vectores. Por la vectorización izquierda/derecha denotada por la disposición horizontal de cada *Nadador* se infiere una idea de movimiento y despliegue que termina por ocupar perceptivamente toda la pared lateral. Pero especialmente, el vector interior del cuerpo da una marca de direccionalidad en cada uno de los cuerpos estilizados, por medio de la cual el lector puede establecer puntos de conexión y relaciones específicas entre las reproducciones estilizadas del cuerpo. Estos vectores, al estar reproducidos como marca sintáctica y no sólo como marca semántica, también operan como huella expresiva que el lector puede recorrer visualmente. De esta forma, el conjunto semiótico compuesto por la estilización del cuerpo humano, los órganos y los vectores derivan en contenidos nucleares propios de una enciclopedia médica. Un lector más especializado que pudiera avanzar más en la lectura haría corresponder a estos vectores por *ratio difficilis* con los meridianos y colaterales del cuerpo, definidos por la medicina oriental, por medio de los cuales se trazan relaciones entre puntos acupunturales con los órganos vitales para activarlos.



Figura 6. Girón M. (2018) *Zonas Reflejas*, dos de las seis pinturas de la serie de nadadores, (galería Barro de arte contemporáneo, Buenos Aires, Argentina)



Figura 7. Girón M. (2018) *Zonas Reflejas*, vista parcial del muro y algunas obras incluidas en *Mesa de trabajo* (galería Barro de arte contemporáneo, Buenos Aires, Argentina)

Sin embargo, la lectura de esta producción no se clausura en los nadadores ya que cada una de estas reproducciones se ordena a su vez sobre una «mapatura» que, a modo de *grafo* o *transformación topológica*, representa inventivamente un espacio similar pero no idéntico a un mapamundi invertido. En este sentido, su condición de *grafo* provoca

que la representación no sea estrictamente toposensible y se abra, en este contexto, a la vectorialización adelante/atrás producida por la coincidencia compositiva entre los nadadores y el mapa; se infiere nuevamente una correlación sintáctica y semántica entre ambas producciones, con la cual se vuelve a habilitar en la lectura una conexión semióticamente productiva entre el cuerpo y el espacio.

Frente a la *Mesa de trabajo*, cada *Cadena de sentidos* [figuras 8 y 9] ostenta 12 aros de cobre entrelazados, en cuyo interior se han reproducido por fotograbado unidades combinatorias que expresan, sintagmáticamente, los diversos mecanismos perceptivos con los que el cuerpo humano se vincula fisiológicamente al entorno: incluye los cinco sentidos tradicionales («vista», «tacto», «oído», «gusto», «olfato») pero también otros no-convencionales vinculados a diversas enciclopedias no-occidentales, asociados además a aspectos éticos (i.e.: «deber», «moral»), psíquico-emocionales (i.e.: «miedo», «felicidad»), temporales (i.e.: «presente», «pasado», «tiempo»), etc. La ostensión en el conjunto de estos aros entrelazados, permite avanzar en la detección por *ratio facillis* de la estilización de una «cadena» mediante la cual se denotan asociaciones novedosas entre estos «sentidos». Este contenido, sumado a la fuerte vectorización vertical que opera en el conjunto, orienta la inferencia final hacia la idea de una «cadena de sensaciones» que se encuentra en permanente e ilimitada expansión y asociación hacia la ordenación de un nuevo código perceptivo.



Figura 8. Girón M. (2018) *Zonas Reflejas, Cadena de sentidos* (galería Barro de arte contemporáneo, Buenos Aires, Argentina)



Figura 9. Girón M. (2018) *Zonas Reflejas, Cadena de sentidos* (galería Barro de arte contemporáneo, Buenos Aires, Argentina)

Esta primera actualización del conjunto derivada de los modos de producción signíca detectados, habilita al lector a definir los términos clave «sentido»/«sensación» y «código» y desde allí, le permite avanzar a una primera aproximación interpretativa

vinculada a la relación problemática entre los procesos perceptivos y los procesos lingüísticos/semióticos. Es decir, el sentido perceptivo y su asociación productiva con otros mecanismos fisiológicos, por los cuales el ser humano se vincula interpretativamente al entorno, presentan aquí las mismas operaciones articulatorias que el lenguaje y con ello, discuten la relación posible entre el sistema de percepciones y el sistema de significados que las nombran.

Finalizando el recorrido, aparece *Ciervo de los pantanos* [figura 10]. En esta producción nuevamente se realiza inventivamente a modo de calco los cursos del agua del Delta del Paraná, cuyo resultado habilita, al mismo tiempo, la posibilidad de ser leído como estilización de un *ciervo* por las formas similares a un cuerno que producen las ramificaciones de los ríos. Asimismo, se proyecta sobre la pared del fondo la imagen expandida del *Ciervo de los pantanos* [figura 11]. Con esto, se configura un diálogo entre el objeto y su proyección en escala mayor.



Figura 10. Girón, M. (2018) *Zonas Reflejas, Ciervo de los pantanos* (galería Barro de arte contemporáneo, Buenos Aires, Argentina)



Figura 11. Girón, M. (2018) *Zonas Reflejas, Ciervo de los pantanos* (galería Barro de arte contemporáneo, Buenos Aires, Argentina)

El modo de producción signica que opera en esta última imagen es la *proyección* en tanto que el espécimen expresivo corresponde toposensiblemente con el objeto metálico: no mantiene las propiedades métricas, pero sí las proporciones proyectivas y topológicas. En una primera aproximación, el lector pudiera entender este juego de imágenes como síntoma si sólo atendiese a las marcas visuales motivadas por su modelo. Sin embargo, la proyección supone una transformación que opera a niveles también perceptivos con lo cual habilita otras derivas interpretativas en la actualización. A partir de estos modos de producción signica se posibilita hacer dos lecturas ya recurrentes, bien la relación semióticamente productiva entre sujeto y espacio (en lo referido a la

doble significación derivada de los modos de producción sígnica invención-estilización/delta-ciervo), o bien a la configuración perceptiva del entorno y de los objetos (en lo referido a la relación entre el *Ciervo de los pantanos* y su proyección a mayor escala).

Atento a lo expuesto, *Zonas Reflejas* evidencia apelar a un lector modelo inscripto en enciclopedias vinculadas al *Feng Shui*, la acupuntura, la reflexología y la medicina no-occidental en general, aunque no por ello necesariamente erudito para una actualización eficaz. Con base en ello, y conforme a los indicadores observacionales y a las palabras clave detectadas, puedo advertir a modo abductivo la postulación de un *macrotopic* del tipo: *de la relación perceptivo-interpretativa del sujeto-objeto-entorno*.

Percepción y fenómeno estético en la epistemología peirceana

Gran parte del legado intelectual de Charles S. Peirce ha insistido en la condición relativa, transitoria e inestable (y, en tanto tal, constantemente redefinible y reconstruible) del conocimiento. Desde sus escritos tempranos, pero especialmente a partir de sus lecciones en Harvard, su propuesta se ha encargado especialmente de discutir con la idea positivista de una *realidad* universal, pasible de ser percibida y conceptualizada objetivamente. Por el contrario, *lo real* es entendido por Peirce como un posicionamiento subjetivo (con mayor o menor grado de arbitrariedad) desde el cual se establece una *lectura* sobre los hechos y se organiza un relato, i.e.: un *modelo explicativo* entre tantos otros, una *modelización*, una *interpretación* y, por todo ello, una *construcción* limitada diacrónica y sincrónicamente por las circunstancias temporales (CP 1.28-34, CP 5.41-65, CP 5.93-119).

Esta idea de una *realidad modelizada* (interpretada, no-natural, no-universal) constituye el eje central desde el cual, para Peirce, todo proceso fenomenológico es a la vez un proceso semiótico (CP 7.158-161). Es decir, todo *percepto* —en tanto *interpretación*— es entendido como una representación y, por ello, como un signo. En otros términos: para Peirce es imposible *percibir* sin *significar*. Por ello, si bien estos postulados apuntan a crear las bases de una teoría ontológica, fenomenológica y, a la vez, epistemológica, todos ellos confluirán finalmente en una teoría semiótica general.

Estos postulados producirán un fuerte distanciamiento respecto a algunos de los supuestos admitidos por la epistemología hegemónica. En principio, mientras el positivismo maneja un esquema de contrastación en el cual se establece una distinción binaria entre lo verdadero o lo falso, según algo corresponda o no con su referente, para Peirce en cambio, la condición de validez de un conocimiento (signo) dependerá del mayor o menor grado de aceptación que logre tener en un contexto socio-cultural específico. En otros términos: el conocimiento (signo) *verdadero* no sería aquel que pueda confirmarse empíricamente —tal la metodología positivista— sino aquel que logre un cierto grado de consenso estable.

Sin embargo, para Peirce la producción epistémica no es libre sino que está siempre condicionada por un horizonte de posibilidad: todo conocimiento está regulado por un *hábito* (CP 6.531, 7.220), que ordena el espesor de modelos explicativos circulantes y que termina legitimando o censurando los conocimientos nuevos. Lo productivo de

esta idea es que aquí el «conocimiento» es entendido como una construcción social. De esto se desprende también que en la investigación científica no existan anomalías ni hipótesis desvinculadas objetivamente de su contexto: las problemáticas científicas y las respuestas posibles son siempre culturales. En otros términos: no existe investigación científica neutra ni desinteresada; toda investigación presupone un contenido ético.¹³

Al interior de esta concepción fuertemente antipositivista del conocimiento, en tanto *producto ideológico legitimado por el hábito cultural*, la expansión del conocimiento (la dinamización de la semiosis) solo parece posible si se extienden los márgenes más allá de lo únicamente contrastado empíricamente. En este sentido, mientras la metodología positivista insiste en la formulación de razonamientos derivados (deducción) o adecuados (inducción) a reglas generales, la lógica científica peirceana se basa en el ejercicio de un tipo específico de razonamiento sentado en inferencias conjeturales y, por ello, explicativamente novedosas (abducción) (CP 2.203-218) que buscarán explicar casos anómalos y expandir el conocimiento. Es en este contexto que los fenómenos estéticos aparecen para Peirce como espacios comprometidos con las prácticas epistemológicas, en tanto que intervienen en la configuración de los *perceptos* y, desde allí, en la desnaturalización y reconfiguración de los hábitos que legitimarán o censurarán la producción del conocimiento.

Reflexión y discusión final

A partir de lo expuesto, la actualización interpretativa de la obra de Mónica Girón al interior de los postulados de C. S. Peirce ha estimulado un diálogo teórico-metodológico, entre las producciones estético-artísticas y estas corrientes epistemológicas antipositivistas. Mientras la propuesta peirceana ha tendido a impulsar sistemáticamente el desplazamiento desde la dominancia epistémica moderna para ampliar el derecho de producción sígnica, las producciones estético-artísticas que conforman la muestra *Zonas Reflejas* han incurrido en modos de producción sígnica orientados a percibir problemáticamente el Mundo. Por ello, en la lectura articulada de ambas, se ha podido advertir un principio teórico-práctico fuertemente productivo: nuevas formas de percibir y sentir implican nuevas formas de entender y, por ello, también de conocer. Esto permite definir al «conocimiento» como una interpretación y, en tanto tal, como un proceso de significación, de representación y de producción sígnica que debe ser puesto en constante tensión y rearticulación siempre que no se pretenda recaer en el *hábito*.

A partir de este planteo se explicita una principal consecuencia: si el conocimiento se presenta como un proceso de interpretación y de simbolización, entonces toda producción de conocimiento termina confundándose con el terreno de lo estético. Esta

13. Al respecto, Peirce no discute con la idea de que en la semiosis siempre existan elementos marginados/silenciados por las creencias del contexto de enunciación. En este sentido, la diferencia respecto a la tradición modernista es que aquí esas creencias, esos *hábitos*, son siempre construibles y re-construibles, nunca naturales. Por ello, el margen de resolución del conocimiento (signo) es siempre una construcción interesada, naturalizada y, por ello, ideológica.

postura también es particularmente radical respecto a una Modernidad que ha concebido y definido a lo estético en general y el *arte* en particular, como instancias autónomas, desinteresadas, no-determinadas por conceptos. Por el contrario, con base en estos lineamientos, el *arte* se presenta como un espacio donde se disputa el principio de verosimilitud de una cultura (Mancuso, 2005) y, por ello, donde se define y reordena la totalidad del conocimiento (*i.e.*: la semiosis). En definitiva, tanto las prácticas científicas como las artísticas se abren a la duda, rompen supuestos, modifican expectativas y a partir de allí —en tanto afirmaciones epistemológicamente creativas— postulan significados de *realidad* no subordinados ni obedientes. ■

Referencias

- Azaretto, C. (2010). *Investigar el arte*. EDULP.
- Borgdoff, H. (2012). The Conflict of the Faculties. In *The Conflict of the Faculties. On Theory. Practice and Research in Professional Arts Academies* (pp. 14-27). Leiden University Press.
- Borgdoff, H. (2006). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon*, 13, 25-46.
- Eco, U. (1979). Perspectivas de una semiótica de las artes visuales. *Revista de Estética*, 2, 5-14.
- Eco, U. (1999). *Lector in fabula*. Lumen. (Trabajo original publicado en 1979).
- Eco, U. (2000). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Lumen. (Trabajo original publicado en 1984).
- Eco, U. (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Lumen. (Trabajo original publicado en 1997).
- Eco, U. (2005). *Tratado de semiótica general*. Lumen (Trabajo original publicado en 1975).
- Eisner, W. (2003). On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research. *Visual Arts Research*, 29 (57), 5-11. <https://www.jstor.org/stable/20716074>
- Frayling, C. (1997). *Research in art and design*. Royal College of Art.
- García, S. S. y Belén P. S. (2011a). Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística. *Paradigmas*, 3 (2), 89-107. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/51571/CONICET_Digital_Nro.be6ca176-7556-43a1-b590-96dd139b-184c_B.pdf?sequence=5&isAllowed=y
- García, S. S. y Belén P. S. (2011b). La investigación del arte como principio organizador y legitimador de un conocimiento cuyo estatuto resulta dudoso. En J. Pimentel Tort y V. González Roblero (Coords.). *Señal y laberinto: Perspectivas académicas en torno al arte y las humanidades* (pp. 13-29). Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Heler, M. (2004). *Ciencia Incierta. La producción social del conocimiento*. Biblos.
- Mancuso, H. R. (2005). *Palabra viva, Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Paidós.
- Nevanlinna, T. (2004). Is Artistic Research a Meaningful Concept? *L&B*, 18, 80-83.
- Niño Amieva, A. y Mancuso, H. R. (2016). Lineamientos de una metodología semiótica de análisis visual. *AdVersus*, 13 (31), 48-86. <http://www.adversus.org/indice/nro-31/articulos/XIII3102.pdf>
- Pakes, A. (2003). Original Embodied Knowledge: The Epistemology of the New in Dance Practice as Research. *Research in Dance Education*, 4 (2), 127-49.
- Parviainen, J. (2002). Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. *Dance Research Journal*, 34 (1), 11-22.
- Peirce, C. S. (1931-1958). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce [CP]* (Vol. 1-8). P. Weiss, C. Hartshorne, y A. W. Burks (Eds.). Harvard University Press.
- Sadr Haghighian, N. (2010). Deshacer lo investigado. En J. Verwoert, N. Sadr Haghighian, G. Echevarría, D. García, D. Lesage y T. Brow. *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica* (pp. 29-44). Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA.
- Sullivan, G. (2005). *Art Practice as Research. Inquiry into the visual arts*. Sage.
- Vicente, S. (2006). Arte y parte: la controvertida cuestión de la investigación artística. En R. Gotthelf (Dir.). *La investigación desde sus protagonistas: senderos y estrategias* (pp. 191-206). EDIUNC Editorial Universidad Nacional de Cuyo.

Fuentes visuales (corpus)

Giron M. (2018). *Zonas Reflejas*. Muestra-instalación. Buenos Aires, Barro arte contemporáneo.

