

CONTENIDOS EPISTEMOLÓGICOS DE LAS TEORÍAS ESTÉTICAS: SU PROYECCIÓN EN EL ARTE

Margarita Schultz

Propuesta

Intentaré relacionar, en este trabajo, la estética con la epistemología, teoría crítica del conocimiento del orden del metalenguaje. ¿Qué aporta la articulación interdisciplinaria entre epistemología y estética? Ante todo, una visión de los problemas estéticos, como conjunto de opciones epistemológicas. ¿Pero qué necesidad hay de crear un nuevo orden de visiones para problemas cuya *dificultad* intrínseca está suficientemente establecida en su dominio originario?

La relación buscada entre epistemología, estética y arte debería proporcionar nuevos fundamentos para la interpretación de la realidad artística y mostrar sus interconexiones. Con ese instrumento de conocimiento es posible replantear, desde otra perspectiva, aquellos problemas advertidos reiteradamente y enriquecer su ambiente teórico, en lugar de dar vueltas en redondo. Dicha correlación puede contribuir, asimismo, con nuevas motivaciones para la creación, lo cual no sería magro resultado.

La complejidad de la experiencia estética, algo sobre lo que no es necesario insistir, permite interpretar sus situaciones y fenómenos, a la vez, como *estéticos* [en el doble sentido de la sensibilidad, *aisthesis*, y de la esteticidad, en tanto valor estético-cultural], *éticos*, *epistemológicos*. A lo largo de la historia de esas reflexiones se ha manifestado una serie de problemas estéticos espe-

cíficos. Sólo para dibujar un horizonte, recuerdo uno de ellos, rebelde como pocos, porque cada nueva manifestación del arte lo renueva: *¿cómo se puede caracterizar la naturaleza de una obra de arte?* El desenvolvimiento histórico del arte de Occidente ha ido modificando sucesivamente no sólo el contenido de esta pregunta; también la denominación misma —la que a menudo y según los círculos intelectuales, cae en desgracia—. Asimismo, han ido cambiando sus posibles respuestas, siempre precarias. Esas modificaciones de las cuestiones estéticas, a lo largo del tiempo, corresponden a diferentes posturas epistemológicas, como trataré de mostrar. La vida histórica del arte va generando, además, sucesivos y numerosos problemas que son propios de las distintas áreas de lo artístico.

Los problemas estéticos contienen problemas epistemológicos, a mi modo de ver, porque sus contenidos funcionan como pautas para caracterizar la realidad artística. El descubrimiento de esa trama puede llegar a ser un acto de autorreferencia de la estética, sólo que al hacerlo se adentra en terrenos epistemológicos. En verdad, las epistemologías regionales, vale decir específicas, desarrollan una mirada especializada, la que debería nacer desde el dominio en cuestión (en este caso, la estética como discurso sobre el arte).

La intención es mostrar con un *ejemplo testigo* que ese tejido funciona. Un enunciado tentativo del mismo puede ser: *¿existe lo verdaderamente específico en las artes?* La finalidad del análisis del ejemplo es lograr que se destaque la existencia de una epistemología implícita. Aquí es necesario apelar a una relación interdisciplinaria entre estética y epistemología (como gnoseología crítica); cada una de ellas ha de contribuir con instrumentos de análisis. La autorreflexión (interpretada como autoconocimiento crítico) no sobreviene de la simple mirada teórica de la estética hacia el arte y sus problemas conexos. La epistemología implícita no es una epistemología espontánea, aun cuando la estética pueda abordar críticamente los problemas del arte. Esa mirada *primera* correspondería a lo que se denomina *lenguaje 1 o lenguaje-objeto* (B. Russell). La actitud epistemológica es realizable en el nivel del

metalinguaje (lenguaje 2). Se trata de una suerte de desdoblamiento, hacia los fundamentos del discurso estético. Pero desdoblamiento no significa aquí desconexión, escisión o fractura. Al contrario, ese desdoblamiento es positivo, imprescindible para la concientización de los procesos de dicho discurso, a través de un acto reflexivo que integre las dos miradas. ¿Pero... qué sucede con *lo mirado* por esa doble mira telescópica, el arte? La suposición de base es que el arte podría encontrar allí una fuente más para el desarrollo de los procesos creadores.

1 Exposición general del problema

La Estética como disciplina filosófica se ha ocupado de la complejidad de la experiencia estética del arte (creación, percepción, juicio) y sus aspectos concomitantes. Aun cuando se la ha caracterizado como “ciencia del conocimiento sensible o gnoseología inferior” (Baumgarten S.XVIII), sus modos de conocimiento no han sido explorados sistemáticamente en las direcciones epistemológicas contenidas. La Estética ha indagado, por cierto, en la vasta problemática originada en los fenómenos artísticos. Sin embargo, preguntas históricas tales como “qué es lo estético, qué es el arte, qué es la creación” y otras más específicas como “qué es el tiempo musical, cómo funciona el espacio en la escultura”, a mi modo de ver, son *proyectivas*. Señalo con este concepto, que se proyectan sobre los fenómenos en cuestión, al modo como el lenguaje 1 se proyecta sobre los fenómenos que enuncia [es el caso de la proposición *el gato camina sobre el tejado*]. Las propuestas de la estética —en este campo escogido— han sido más bien referenciales antes que *autorreferentes*. Quiero decir, se han referido a otra cosa, los fenómenos artísticos. Pero autorreferencia significa aquí autognosis.

En las ciencias de la naturaleza, la relación *epistemología-ciencia-realidad* provoca cambios positivos en el incremento de conocimiento y en la interpretación de dicha realidad. Y un ejemplo interesante, precedente del ámbito de las ciencias formales, es el de la diversificación de las interpretaciones acerca de los sistemas

matemáticos. La aceptación de coexistencia de sistemas diversos, revela una epistemología que privilegia lo complementario heterogéneo, antes que una epistemología de lo homogéneo. El efecto es notorio: la imaginación matemática encuentra respaldo para orientarse tanto en la dirección de los sistemas *descubiertos* como en la de los sistemas *construidos* (ver aquí 3: Hipótesis de acceso).

Es claro, por otra parte, que las nuevas teorías científicas envuelven nuevos conceptos acerca de la realidad y por ende nuevos modos de conocerla. Por ejemplo, las nuevas teorías cosmológicas incorporaron la temporalidad como elemento constitutivo del universo. Nociones tales como *historia*, *antes*, *después* (de acuerdo con las teorías de Ilya Prigogine, Hubert Reeves, Stephen Hawking) representan significados nuevos que implican leyes nuevas. No porque se trate de leyes recientemente descubiertas por los científicos, sino porque, en muchos casos, como los fenómenos biológicos, no existían antes los fenómenos físicos que estas leyes describen.

Ello conduce a realizar distinciones cada vez más finas acerca de la manera como se examina la naturaleza de los fenómenos y por tanto a elaborar pautas más finas de medición. ¿Es posible trazar una analogía entre esas interacciones y las relativas a la estética? ¿Se pueden suscitar cambios en la consideración del arte a raíz de la relación epistemología-estética-arte?

2. El rostro en el espejo

La Estética (como disciplina), desde los escritos de Platón y Aristóteles hasta las proposiciones más recientes, ha tomado caminos muy diversos. Es cuestión de pensar en el de la filosofía crítica (Kant), la metafísica (Hegel, Nietzsche), la ética (Ruskin), la vinculación "ciencia y tecnología" (Peirce, Bense), la metodología culturalista (Eco), la ontología del reflejo (Vattimo). Otras actitudes están expresadas, asimismo, en obras de Heidegger, Adorno, Garroni, Octavio Paz, entre otros. En cada posición varían los llamados *núcleos centrales* (noción que tomo de Imre

Lakatos), es decir, los fundamentos teóricos basales. En cada uno de estos ejemplos, en la enunciación estética se instalan afirmaciones de orden epistemológico acerca de la realidad artística en particular. Actualmente esas diferencias son discutidas, se revalorizan las ideas de Kant, Nietzsche, Peirce, pero no se abordan deliberadamente en sus implicaciones epistemológicas.

La actividad epistemológica es autorreflexiva para las diferentes ciencias: este término, según lo anticipado, designa un *mirarse* del conocimiento con sentido crítico (Popper *La Lógica de la Investigación Científica*). Piaget (*Tendencias de la Investigación en las Ciencias Sociales*) ha destacado la importancia del análisis epistemológico para el crecimiento de la ciencia y el retraso comparativo de las ciencias del hombre, en ese rumbo, respecto de otras disciplinas de conocimiento; las distancias descritas en aquel trabajo, no se acortan todavía. Revisemos un ejemplo. Las fuertes polémicas sostenidas por la Estética contemporánea, a propósito del valor o disvalor de la sensibilidad posmoderna y sus productos, son una muestra de esa diversidad epistemológica. Discusiones se han cruzado entre defensores del Estilo arquitectónico Internacional (el grupo de los modernistas actuales) y los defensores del posmodernismo revivalista. El espacio teórico de discusión ha tenido repercusiones empíricas. Viviendas unifamiliares tanto como barrios enteros de una y otra tendencia son la concreción viviente de esa polémica.

¿Han llevado a cabo, los polemistas, una mirada autorreferente? ¿Valor, disvalor? ¿Hay una dirección 'ortogenética' en el desarrollo arquitectónico, como parecen defender los modernistas militantes enfáticos? ¿caben, en cambio, en el desarrollo de la arquitectura procesos similares a las *bifurcaciones* que describe Prigogine para los fenómenos físicos? ¿o se debe aceptar la equivalencia de los sistemas constructivos (más de 400 según estiman los teóricos de la arquitectura) como quieren los militantes posmodernistas? La palabra *militante* que empleo aquí nace del sesgo polémico de esta confrontación estética.

Cada ángulo de la cuestión contiene sus criterios de conocimiento e interpretación del objeto, es decir criterios epistemológicos explicitables. La ortogénesis (noción que he tomado en préstamo a la discusión sobre la teoría evolucionista) destaca un *esencialismo* del cambio, un reemplazo continuo de la novedad por otra novedad. La aceptación de la equivalencia de los sistemas constructivos se puede asociar, más bien, a una posición epistemológica como el *instrumentalismo*, defensor de la validez funcional, no ontológica, de las estructuras. Conviene recordar que la apuesta al valor del cambio es una elección cultural de Occidente, no responde a razones supuestas de *necesidad* natural.

3. Hipótesis de acceso

La hipótesis principal de este planteo es que la estética implica *epistemología*, en su función de caracterizar y conocer los fenómenos artísticos, además de otros aspectos que le son pertinentes. Más precisamente, debería formularse la cuestión de este modo: las estéticas implican epistemologías. Mi propósito es mostrar esa correlación entre estética y epistemología, aclarar en qué sentido la estética envuelve *en cada caso* una tendencia epistemológica y qué consecuencias puede tener esta correlación para los modos de creación artística. Este propósito parece vasto en la enunciación, pero ha de circunscribirse a la selección de problemas concretos [tratados por la estética] a fin de mostrar que la idea central se *rescata* en ellos. En la base de esta hipótesis se encuentra la idea de que las interdisciplinas reflejan la *complejidad del comportamiento de la realidad*.

Pero ¿se trata del comportamiento de la realidad o más bien del *comportamiento del conocimiento* de la realidad? Estas ideas contienen, a su vez, posturas epistemológicas¹. Esto no debe sorprender. Casi podría caracterizarse el comportamiento humano

¹ Baste recordar la controversia entre estructuralismo ontológico (Lévi-Strauss) y estructuralismo metodológico (U. Eco) expresada por este último en LA ESTRUCTURA AUSENTE 1968.

—en sus diferentes variaciones— como un complejo fenómeno de conocimiento. Al describir la referida alternativa (comportamiento de la realidad o comportamiento del conocimiento de la realidad) no enfrentamos solamente una cooperación gnoseológica, una mera reunión de disciplinas; se trata de una prueba: encontrar herramientas de acceso más apropiadas para comprender los hechos en su complejidad ontológica. El desarrollo de la ciencia muestra de modo permanente que esa complejidad es ontológica.² La estética no agota sus posibilidades reflexivas como discurso sobre el fenómeno artístico. Contiene, además, una teoría del conocimiento, *variable* según las actitudes asumidas.

Trataré de exponer entonces que:

- a) existe una correlación entre estética y epistemología,
- b) las formulaciones estéticas envuelven argumentaciones epistemológicas,
- c) las opciones escogidas pueden tener consecuencias fácticas en la producción artística.

Un ejemplo testigo, anunciado antes, será útil en este punto, para apoyar esas hipótesis de carácter complementario, aun cuando sólo sea esbozado aquí. El tema podría denominarse en términos generales: “problema de la especificidad de los lenguajes artísticos”.

Veamos. Al investigar la individualidad de los sistemas comunicativos de las diversas artes, se presentan, en principio, dos opciones de carácter opuesto³:

- 1) admitir la existencia de lo *rigurosamente* específico de cada una de ellas.

² Moisés J. Sametband: ENTRE EL ORDEN Y EL CAOS. LA COMPLEJIDAD. Edit. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1994.

³ En lo que sigue me referiré a los matices que moderan esta oposición.

Pero, admitido eso no podría plantearse con nitidez, por ejemplo, el concepto de *ritmo* en la pintura o en el dibujo, por tratarse [la idea de ritmo] de una noción de origen temporal [el concepto de ritmo contiene la idea de un flujo controlado u ordenado de *movimiento*, no aplicable literalmente a una forma espacial].

2) no admitir la existencia de lo *rigurosamente* específico en las artes.

Esta opción, acoge y también motiva la transferencia de recursos de lenguaje. Puede aceptarse, entonces, la idea del ritmo en la pintura o en la arquitectura, donde no hay movimiento fáctico, o la idea de funciones espaciales en la música y en poesía, donde no hay estrictamente espacio⁴.

Sólo como simple enumeración rememoro aquí los ejemplos de creación artística plástica que se han desarrollado bajo la afirmación (y como propuesta fértil) de lo *inespectfivo del ritmo* y de la amplitud de la noción de temporalidad en arte. Me refiero a creadores como Kandinsky [cuyo pensamiento, en *Punto y Línea Sobre el Plano*, está vinculado a la música⁵], Robert Delaunay, los integrantes del movimiento futurista⁶ [Giacomo Balla, Umberto

⁴ El fenómeno estético conocido *caligrama* articula, precisamente, las ideas de temporalidad y espacialidad.

⁵ Recordemos estos textos de Kandinsky, pertenecen a PUNTO Y LÍNEA SOBRE EL PLANO: "La separación aparentemente clara y correcta: pintura-espacio (plano) / música-tiempo se vuelve en un examen más minucioso (aunque hasta hoy insuficiente) súbitamente dudosa. (...) *El punto es la mínima forma temporal.*" Y, en el capítulo sobre La Línea: define la recta como *la forma más simple de la infinita posibilidad de movimiento.*" Aun más claro es el siguiente texto: "...el curso de una curva se diferencia temporalmente del de una recta, aun cuando las longitudes sean idénticas, y cuanto más se mueva la curva más se extiende temporalmente." Ver indicación bibliográfica.

⁶ Sin tomar en cuenta, en este trabajo, los aspectos discutibles en el rango de lo ético de su exaltación de la guerra: *única bigtene del mundo* (!); algo muy distinto de su proclamación de la importancia del *carácter agresivo* que debe poseer una obra para ser obra de arte. (Ver: Manifiesto del Futurismo. En LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XX. Mario de Micheli. Alianza Forma. Madrid. 1985.

Boccioni...]. El ritmo puede aparecer, de este modo, como tiempo formal (Kandinsky) o como tiempo representado (los futuristas), pero, en todo caso, admitido como indicio visual, como posibilidad temporal traducida visualmente.

Como se ve, son cuestiones ancestrales de la estética y del arte, las cuales han sido propuestas, replanteadas, superadas, reiniciadas, en múltiples ocasiones. Preguntas como las que siguen se alzan de inmediato: ¿estamos ante una cuestión de decisión? ¿se trata verdaderamente de opciones?

¿Qué orden de conocimiento se expresa en cada caso? ¿Qué orden de realidad, por otra parte? ¿No se recuperan aquí las posiciones encontradas del esencialismo (al afirmar la especificidad) y del constructivismo (al apoyar la idea de lo inespecífico)?

Estimo que las reflexiones epistemológicas que están desarrollando las ciencias pueden aportar criterios también apropiados para esclarecer el destino de estas alternativas estéticas.

Se ha dicho que cada *poética* (como ideología creativa de un artista) conlleva una estética (Eco); que la producción artística implica un concepto de arte, una selección de criterios de creatividad, entre otros factores. El siguiente paso es mostrar que cada estética conlleva una epistemología. Las relaciones interdisciplinarias no son simples yuxtaposiciones de las regiones cognitivas; reflejan, más bien, la intención de hacerse cargo de la complejidad de la realidad, en cada caso. Descubrir esas relaciones pertinentes es un acto de incremento de conocimiento, es un acto de creación gnoseológica.

La estética, hay que aceptarlo, es un modo de conocimiento acerca del arte; pero la demarcación de cómo opera ese conocimiento es tarea de la epistemología. La autorreflexión crítica de la estética, si se aspira a una *superación cognitiva* del subjetivismo que apuesta a lo inefable, debería producir conocimientos más seguros. Puede producir, a la vez, un ensanchamiento de la imaginación creativa artística. En el ejemplo dado, la opción 2), según lo expuesto, trata de la ampliación de la noción de ritmo a siste-

mas artísticos que no implican flujo o movimiento 'fácticos'. Por lo tanto, es *exportable* a formas artísticas en constante advenimiento.

El problema está implícito en toda la historia del pensamiento estético acerca del arte. Recordemos la opción 1)

¿Existe lo [rigurosamente] específico en las artes?

¿Cada uno de los rasgos de lenguaje es exclusivo de cada una de las artes?

Para la actitud teórica de una especificidad estricta, cada arte tendría sus propios recursos, y ellos serían intransferibles. Las artes que existen ópticamente en la *sucesión de la temporalidad*⁷ (por ejemplo, música, poesía) no admitirían, entonces, la interpretación de rasgos relativos a lo espacial; sería una transferencia conceptual inadmisibles⁸. Inversamente, las artes cuya existencia óptica es espacial (como la pintura o la arquitectura), en el sentido de la *coexistencia temporal* de sus elementos, no admitirían la conceptualización relativa a lo temporal.

La actitud epistemológica en esta situación ¿estimula repercusiones estéticas? ¿O todo sucede en la dirección inversa? ¿Qué papel juega el arte en todo esto? La historia del arte muestra una marcha hacia lo *inespecífico*, entendido como no-insular, hacia las interacciones, las formas mixtas. Buscar lo específico puede desembocar en la defensa de lo esquemático.

Esta alternativa [de especificidad estricta] implica la adherencia de forma y materia. *Adherencia*, con el siguiente alcance: que no es imaginable una forma que no pertenezca intrínsecamente a una materia. Si las formas no son aislables como conceptos, un fijismo nocional separa entonces a las disciplinas artísticas: las artes temporales y las artes espaciales cada una por su lado, vivirían

⁷ Me refiero a que su ser se desarrolla en el tiempo.

⁸ En el mismo texto de Kandinsky (PUNTO Y LÍNEA SOBRE EL PLANO) se lee: "Es posible afirmar que en el campo de la música la línea proporciona la gama más amplia de recursos expresivos. Se comporta aquí, del mismo modo que en la pintura, temporal y espacialmente." (Ob. Cit)

en sus propios nichos (más de cementerio que ecológico), cada una en su reducto.

Abordemos ahora la opción 2) [reconozco que es mi propio punto de vista]

¿No existe lo [estrictamente] específico en las artes?

Si no se admite lo rigurosamente específico puede pensarse, entonces, en la transferencia de recursos de lenguaje. No habría, en ese caso, tal *adherencia* entre forma y materia, al menos no en sentido fuerte. Pero este tema de la adherencia acarrea consigo otros problemas vigorosos, que sólo enunciare aquí. Uno de ellos es el de la construcción de la significación artística en una interacción entre materia y sentido, los que aparecerían, así, como no separables.

Otro asunto, propio precisamente del mencionado concepto de adherencia es éste: ¿puede encontrarse variaciones sobre este tema en las distintas artes? Por ejemplo, un contenido-significado literario puede ser comunicado por diferentes narradores más fácilmente que un contenido-significado musical por diferentes compositores musicales?⁹ ¿Qué rasgos respectivos entran, a su vez, narrativa y poesía? Como se ve, es posible analizar las diferencias de distancias entre factores estructurantes forma/contenido en las diferentes artes y en el interior de cada una de ellas. El tema está permeado por la presencia de la noción de *clase*, desde un punto de vista lógico.

Emilio Garroni escribía en *Semiótica y Estética*¹⁰, acerca de la colaboración entre Eisenstein y Prokofiev para su filme *Alexander Nevski* (1938). Se trataba allí de esquemas rítmicos comunes a una serie musical y una serie visual. Por cierto, dos disciplinas

⁹ He tratado este tema en EL PODER DE LA PALABRA (Sobre denominación y creación) (en trámite de edición) y en ¿QUÉ SIGNIFICA LA MÚSICA? Del sonido al sentido musical Dolmen Ediciones - Santiago de Chile - 1994

¹⁰ Emilio Garroni SEMIOTICA ED ESTETICA (L'eterogeneità del linguaggio e il linguaggio cinematografico) Bari, Laterza, 1968 referido por Christian Metz LENGUAJE Y CINE - Edit Planeta - Barcelona, 1973

cuya materia prima es diferente, sonido (en la música), imagen (en el cine), admiten el desplazamiento del tiempo mismo —para usar una cómoda metáfora—. Ello facilita la comunidad de música y cine, en lo que respecta a las analogías rítmicas. Podemos imaginar secuencias de imágenes fílmicas de duración análoga a una secuencia rítmico-musical, como si se tratara en verdad de una percusión visual.

En uno de los videos [dentro del marco del video arte] realizados por el artista chileno Eugenio Dittborn (titulado *Sobre historia de la física*¹¹), hay un ritmo de intercalación de imágenes que se puede reproducir con un timbal u otro instrumento de percusión. Se trata de duraciones diferenciadas según una progresión numérica que se suceden en una especie de collage temporalizado. Esta interpretación reposa sobre la opción 2) antes tratada.

La estética del cine se ha ocupado, igualmente, de “la especificidad” del *lenguaje* cinematográfico. Se han destacado las dificultades para determinar la **especificidad del cine porque comparte códigos** (Christian Metz: 1973, entre otros). Por ser una estructura de notable complejidad, se da allí la imbricación de códigos bajo diferentes conceptos: relaciones de inclusión, exclusión, intersección, identidad, etc. Esto conduce, entre otras determinaciones, a distinguir entre filmes y cine: un filme contiene un texto que puede ser muy específico —Shakespeare—. Ese texto no es cine. El referido teórico Christian Metz hace la siguiente reflexión:

¿para qué ‘aferrarse’ a la idea de especificidad, cuando se ve uno obligado a matizarla y a circunstanciarla tanto, y por qué no admitir (como hace, por ejemplo Emilio Garroni) que los propios códigos no son nunca específicos, y que sólo las combinaciones de los códigos pueden serlo?¹².

¹¹ Schultz, Margarita y R. León: “Sobre *Historia de la Física*, video de Eugenio Dittborn. Ediciones Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Col. Monografías. Santiago de Chile, 1991.

¹² Metz, Christian (Ob. Cit.

Se puede advertir que subyace a esa reflexión una actitud epistemológica no explícita.

Un ejemplo apropiado para analizar este tipo de diferencias entre códigos, lenguajes, especificidad y no especificidad cinematográficas, es la reciente película dirigida por Al Pacino (1996) : *Looking for Richard*, exhibida en estas latitudes (Santiago de Chile) bajo el título de *En busca de Ricardo III*. Se da allí una interesante superposición de códigos: cine, texto teatral, producción cinematográfica, confrontación cultural, confrontación histórica, por mencionar sólo algunos.

4 Herramientas epistemológicas

Forma parte de aquella hipótesis inicial la conjetura de que no todas las posturas epistemológicas son apropiadas para vincularse con la estética y el arte.

Descarto personalmente, aquí, las epistemologías positivistas y conductistas. Me refiero a las posturas de filósofos como Schlick, Carnap, Ayer, Quine, el *primer* Wittgenstein¹³. Creo que existe para ello una razón de peso: la actitud de la epistemología positivista, como es conocido, se expresa en una negación radical del valor del arte y del hecho estético por ser inverificables, entonces, carentes de sentido.

Veamos. Alfred Ayer, por ejemplo, declara *Hemos de sostener que ningún enunciado relativo a una realidad que trascienda los límites de toda posible experiencia sensorial puede tener significado literal alguno*. (*Lenguaje, Verdad y Lógica*. Londres 1958.). Williard v. O. Quine, en un libro dedicado a su *maestro y amigo Carnap (Palabra y Objeto*. Cambridge 1959), niega valor veritativo a las sentencias que contienen aseveraciones sobre objetos inexistentes (ej. Pegaso).

¹³ Cabe formular la pregunta acerca de si es pertinente abordar sus críticas al uso de imágenes como reemplazantes de descripciones lógicas sobre la realidad. En las INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS, reflexiones de su segunda etapa filosófica, su tan comentada teoría de los *juegos de lenguaje* lo sitúa en la intimidad del arte.

Adopto, en cambio, criterios sugeridos por epistemologías que:

a) aceptan la existencia del hecho imaginario;

b) no niegan sentido a las proposiciones del arte;

c) reconocen y examinan el papel del sujeto constructor del sentido de la realidad (las más recientes actitudes del llamado *constructivismo*).

Presento como concepciones epistemológicas *válidas para este tema* que me ocupa las de pensadores como Piaget, Popper, Feyerabend, Lakatos, Lorenz. Pero también Frege y Meinong, en tanto legitiman el tipo existencia de los objetos imaginarios, por lo tanto, la existencia del arte.

La posición del *constructivismo* me parece muy próxima al área de esta propuesta. Por ejemplo, en el terreno de las matemáticas desarrolla como nueva base interpretativa la aceptación de la construcción de sistemas por parte del sujeto (*Materia de Reflexión*. Jean-Pierre Changeux - Alain Connes. 1989). Grandes zonas de las matemáticas son consideradas, entonces, no como *descubiertas*, sino como *construidas*, vale decir, creadas. La conceptualización *imaginación creadora*, entre otras nociones, aproxima las matemáticas a la estética y los objetos matemáticos a los objetos artísticos. De hecho, la creación de la geometría de fractales (Benoit Mandelbrot, 1970) se originó en motivaciones estético-gráficas de los laboratorios informáticos de IBM.

La mencionada oposición epistemológica —en matemáticas— se sitúa entre esencialismo y constructivismo, lo que conduce a diferenciar las actividades gnoseológicas. Popper, por su parte, articula los términos de esa oposición (descubrimiento / creación) en un conjunto más abarcador (*En Busca de un Mundo Mejor*. 1984).

La estética ha estado asociada con otras disciplinas: psicología, sociología, ética, antropología... Puesto que la epistemología se encuentra a la base de las ciencias, esa relación propuesta (la de las *bases epistemológicas de la estética*), en tanto objeto abierto de

investigación, debería preceder lógicamente a las otras en lo que se refiere a la constitución de los conocimientos, aun cuando no lo haya hecho históricamente.

Bibliografía

- Ayer, Alfred: *Lenguaje, Verdad y Lógica*. Londres 1958. Buenos Aires 1965.
- Changeux Jean-Pierre - Alain Connes: *Materia de reflexión*. París 1989.
- de Micheli, Mario: *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX.* Alianza Forma. Madrid. 1985.
- Garroni, Emilio: *Estética. Uno sguardo attraverso*. Edit. Garzanti. Milano 1992.
- Kandinsky, Vasili: *Punto y Línea sobre el Plano*. Contribución al análisis de los elementos pictóricos. München 1926. Edit. Paidós. Barcelona 1996. Trad. R. Echavarren.
- Metz Christian: *Lenguaje y cine*. Edit. Planeta. Barcelona, 1973.
- Piaget, Jean: *Tendencias de la Investigación en las Ciencias Sociales*. Edit. Alianza. Madrid 1973. Trad. P. Castrillo.
- Popper, Karl: *En Busca de un Mundo Mejor*. Routledge 1984, Barcelona 1994.
- “ “ : *La Lógica de la Investigación Científica*. Edit. Tecnos. Madrid. 1967 Trad. V. Sánchez de Zavala.
- Prigogine, Ilia e I. Stengers: *Entre el Tiempo y la Eternidad*. Edit. Alianza. Buenos Aires 1991.
- Quine, W. Van Orman: *Palabra y Objeto*. Cambridge 1959. Barcelona 1968).
- Reeves, Hubert: *L'heure de s'énivrer. L'univers a-t-il un sens?* Editions du Seuil. Paris 1992.
- Russell, Bertrand: *Lógica y Conocimiento*. Edit. Taurus. Madrid 1966. Trad. J. Muguerza.
- Sametband, Moisés J.: *Entre el orden y el Caos: La Complejidad*. Edit. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1994.

- Schultz, Margarita : «Metáfora plástica y aproximación a la realidad.» Revista de Filosofía. Universidad de Chile. (c.c.e) n° XVI. Santiago de Chile. 1978.
- Schultz, Margarita y R. León: "Sobre *Historia de la Física*, video de Eugenio Dittborn. Ediciones Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Col. Monografías. Santiago de Chile, 1991.
- Schultz, Margarita: *¿Qué Significa la Música?* Del sonido al sentido musical. Dolmen Ediciones. Santiago de Chile. 1994.
- Schultz, Margarita: *El Poder de la Palabra*. (En trámite de edición).