

APROXIMACIÓN FILOSÓFICA A LA PREGUNTA POR EL CONOCIMIENTO ARTÍSTICO-CINEMATOGRAFICO

A PHILOSOPHICAL APPROACH TO THE QUESTION OF ARTISTIC-CINEMATOGRAPHIC KNOWLEDGE

GUSTAVO CELEDÓN BÓRQUEZ

Universidad de Valparaíso

gustavo.celedon@uv.cl

<https://orcid.org/0000-0003-1784-4536>

*Artículo recibido el 1 de noviembre de 2024;
aceptado el 27 de enero de 2026.*

Cómo citar este artículo:

Celedón Borquez, G. (2026). Aproximación filosófica a la pregunta por el conocimiento artístico-cinematográfico. *Revista Palabra y Razón*, 28, pp. 125-147. <https://doi.org/10.29035/pyr.28.125>

**El presente artículo se enmarca dentro del Fondecyt Regular 1231324*



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Reconocimiento-No-Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

RESUMEN

Afirmar la existencia de un conocimiento artístico —y, en especial, cinematográfico— abre problemáticas no menores. Por un lado, si la autoría del conocimiento pertenece a las ciencias, a sus métodos, definiciones y prácticas, nos encontramos con una resistencia por parte de las artes en tanto una profundización de la imagen nos enseña que, bajo las proyecciones de los mundos científicos, existe un *a priori* imaginario que los hace funcionar. Por otro lado, el actual recurso científico a la imagen —altamente expandido— apunta, sin embargo, a la continua afirmación de su propio lugar en la cultura, reafirmando su carácter ideológico e imaginario, yendo en contra de cualquier intención de conocimiento artístico en la medida en que la condición imaginaria a la base de las ciencias no debe ser, por éstas, visibilizada.

Palabras claves: arte – cine – ciencia – imagen – conocimiento

ABSTRACT

Affirming the existence of artistic knowledge —especially cinematic knowledge— raises significant issues. On the one hand, if the authorship of knowledge belongs to the sciences, to their methods, definitions, and practices, we encounter resistance from the arts, since a deeper examination of the image reveals that, beneath the projections of scientific worlds, there exists an imaginary *a priori* that makes them function. On the other hand, the current scientific reliance on the image —highly widespread— points, however, to the continuous affirmation of its own place in culture, reaffirming its ideological and imaginary character, thus running counter to any intention of artistic knowledge insofar as the imaginary condition underlying the sciences must not be made visible by them.

Keywords: art – cinema – science – image – knowledge

En último término, me enseñáis que este universo prestigioso y abigarrado se reduce al átomo y que el átomo mismo se reduce al electrón. Todo esto está bien y espero que continuéis. Pero me habláis de un invisible sistema planetario en el que los electrones gravitan alrededor de un núcleo. Me explicáis este mundo con una imagen. Reconozco entonces que habéis ido a parar a la poesía: no conoceré nunca. ¿Tengo tiempo para indignarme por ello? Ya habéis cambiado de teoría. Así, esta ciencia que debía enseñármelo todo termina en la hipótesis, esta lucidez naufraga en la metáfora, esta incertidumbre se resuelve en obra de arte.

Albert Camus, *El mito de Sísifo*

La ciencia normal, la actividad en que la mayoría de los científicos emplean inevitablemente casi todo su tiempo, se asienta en el supuesto de que la comunidad científica sabe cómo es el mundo

Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*

1. Preliminar

El presente escrito se propone dos cosas:

1. Poner en cuestión la posición de la imagen en las labores del conocimiento, reducidas, por lo general, a una situación gráfica, ilustrativa y representativa.
2. Llevar más allá de sus límites al marco teórico e hipotético desde el cual trabaja este texto: la afirmación de una condición visual e, *in extenso*, sensible del conocimiento.

Estos dos puntos se juegan en el doble efecto de la impronta kantiana que define nuestra modernidad. Por un lado, en su herencia aristotélica, Kant asume que todo conocimiento comienza por los sentidos (Kant, 2007, p. 59). Por otro, no obstante, la dimensión sensible pasa prontamente a segundo plano pues debe ser superada en vistas a la producción de conocimientos, esto es, a la producción de *juicios sintéticos a priori*, de enunciados que agreguen nuevos datos a lo ya contenido de suyo en las cosas (juicios analíticos) y cuya procedencia no se encuentra ya en la experiencia, en los sentidos (juicios sintéticos) (p. 69).

De este modo, lo sensible, que supone intuiciones puras (espacio y tiempo), es a la vez una forma inmediata y mediata de la presentación o aparición de las cosas. Inmediata en tanto la aparición se da en una forma determinada, en un marco ontológico *a priori* o en una estructura también *a priori* de la sensibilidad; mediata porque lo que aparece lo hace de modo parcial y se requerirá de la experiencia, de la experimentación espacio-temporal (es decir, de la puesta en movimiento de las posibilidades del marco puro que

es la sensibilidad) para sumar conocimiento, una suerte de acumulación y puesta en organización de los juicios sintéticos. Pero el conocimiento real, en Kant, tiene que ver con discernir las formas de lo *a priori*, conocimiento que si bien se da en un marco sensible no requiere de lo sensible. De ahí un doble juego de amor y odio: para conocer (de verdad) será preciso una mejora, cierta superación, pasar al campo de lo inteligible y de lo que sí puede ser certero. Lo sensible es la base, la condición y la materia de una ciencia que, para generar certezas, debe ir más allá de la presentación por los sentidos.

Por consiguiente, en lo que sigue no entenderemos por conocimientos *a priori* aquellos que tienen lugar independientemente de esta o aquella experiencia, sino los que tienen lugar independientemente de toda experiencia en absoluto. A ellos se oponen los conocimientos empíricos, o sea aquellos que sólo son posibles *a posteriori*, es decir, por experiencia. Entre los conocimientos *a priori* llámense puros aquellos en los que no está mezclado nada empírico. Así, p. ej., la proposición: toda mudanza tiene su causa, es una proposición *a priori*, pero no pura, porque mudanza es un concepto que sólo puede ser extraído de la experiencia (Kant, 2007, p. 60-61).

En esta línea, y en el entendido de que la metafísica kantiana define aún la estructura del conocimiento, la operación del arte en el mundo de los saberes queda relegada a un segundo, tercer plano. Será no sólo un conocimiento de la experiencia, sino un conocimiento que *se da* en la experiencia, como si él mismo fuese, en su totalidad “disciplinar”, un juicio sintético, materia de conocimiento.

Que Kant todavía es el modelo lo confirma una teoría tan contemporánea y dominante como la de Gilles Deleuze. Su noción de empirismo trascendental no es sino una indagación constante sobre una sensibilidad fija que nunca es más ni menos, pero sí diferencial sobre sí misma y, sobre todo, que no comporta una condición sensible del conocimiento. Dice en sus estudios sobre Hume (máxima que describe su propio pensamiento):

Cierto es que Hume repite constantemente que la idea está en la imaginación. Pero la preposición no marca aquí la inherencia a un sujeto cualquiera; al contrario, se la emplea metafóricamente, para excluir del espíritu como tal una actividad distinta del movimiento de la idea, para asegurar la identidad del espíritu y la idea en el espíritu. Significa que la imaginación no es un factor, un agente, una determinación determinante; es un lugar, y a éste hay que

localizarlo —es decir, fijar—: es un determinable. Nada se hace *por* la imaginación; todo se hace *en* la imaginación. Esta no es siquiera una facultad de formar ideas: la producción de la idea por la imaginación no es más que una reproducción de la impresión en la imaginación (Deleuze, 2007, p.13).

¿Se puede concebir un modelo diferente a la estructura kantiana y su actualización contemporánea, la de Gilles Deleuze?

El itinerario del presente escrito será el siguiente: afirmaremos, junto a Thomas Kuhn (2004), que las ciencias se circunscriben al rendimiento de una forma determinada de entender el mundo, el paradigma. Contraponremos, siguiendo en esto a Agamben (2009), la idea foucaultiana de un orden del discurso en donde un reparto enunciativo es lo que constituye la validación de los métodos y producciones de una ciencia determinada. Pondremos en relación, de este modo, dos teorías que tienen la virtud de afirmar que las ciencias están condicionadas por estructuras previas que determinan sus validaciones y valores de verdad. Condiciones que nos llevan a la pregunta por la sensibilidad, la cual, más allá de la posición otorgada por la metafísica kantiana, retorna para condicionar, de manera más profunda aún, los conocimientos, como si toda ciencia, antes del paradigma o el discurso, fuese ante todo una forma de ver, de la sensibilidad. En este caso, exploraciones sensibles o artísticas serían las que moverían los conocimientos. Indagar sobre formas de encuadre, trazos, proyecciones, producción de imágenes, sonidos, distribuciones relativas al olfato, pero también indagaciones referidas a las formas en que los sentidos están distribuidos y jerarquizados, todo ello, constituiría un trabajo que antecede a los conocimientos válidos o validados por las ciencias.

Encontramos este tipo de posiciones: Nietzsche (2004) y, sobre todo, Jacques Rancière, quien, lejos de involucrarse en la discusión epistemológica y ontológica, ubica lo sensible en lo político. Dice Rancière (citado en Palmieri, 2002, p. 34): “Mi perspectiva no es por tanto rehabilitar el afecto contra el discurso. Es más bien poner en cuestión la separación que hay entre ambos como marca de cierto reparto de lo sensible”¹. Perspectiva política que, llevada al plano del conocimiento, hace reposar su lugar lejos de la totalidad aprehensiva que se propone, ubicándolo en un espacio determinado otorgado por una visibilidad que atraviesa y determina, primero, el lugar del conocimiento en el campo social y, segundo, lo que es y lo que no es considerado conocimiento. De este modo la discusión

¹ Traducción del autor. Texto original en francés: *Ma perspective n'est donc pas de réhabiliter l'affect contre le discours. Elle est plutôt de remettre en cause leur séparation comme marque d'un certain partage du sensible.*

sobre la naturaleza lógica o afectiva-sensible de las ideas, de los saberes, no encuentra ningún sentido en sí misma si no se lleva la indagación al plano político, plano en donde lo sensible no es ni primero ni segundo, sino determinante y condicionante.

Abraham Moles afirma: “Al igual que el Arte, la Ciencia es creación esencial” (Moles, 1957, p. 226); “las leyes de la creación científica no son sustancialmente diferentes a las de la creación artística” (p. 226). Esta condición creadora de la ciencia se opone a “la experiencia fenomenológica corriente” (p. 226) en tanto el propósito es construir artificialmente reestructuraciones de un campo ideal fenomenal (p. 226-227) (una *époxé* activa, diríamos, que reinventa constantemente la conciencia para dinamizar la aparición y recepción de los fenómenos). Tal condición creadora se basa en mitos dinámicos que alimentan al hombre ordinario que hay en el hombre de ciencias (p. 228), haciendo que las fantasías, las creencias y las imágenes que circulan y constituyen un inconsciente colectivo, tengan una dinámica creadora en las mentes científicas. El mito de Prometeo recorre el texto de Moles, de principio a fin: “lo que enciende a los pioneros de la energía atómica era [...] el espíritu prometeico de robar el fuego al cielo, de igual manera que el espíritu de Rabbi Loew de Praga, creador del Golem, inspira siempre a los creadores de autómatas” (p. 228). Y a diferencia de los trágicos finales de los mitos, la ciencia tendría la capacidad de revertirlos, de reciclarlos para la construcción del “bello jardín del mundo de las ideas” (p. 229), transformándolos en tecnología que se devuelve a la humanidad con el propósito de hacer valer la potencia positiva de los mitos y los sueños. La “ficción científica” (p. 229) es fundamental, concluye (traducción del autor de todas las citas incorporadas a este párrafo) ².

Pero, decimos, ante la catástrofe ambiental y la guerra permanente, ¿no es acaso la ciencia un nuevo mito, moderno, pero siempre trágico?

Por lo mismo, si es posible afirmar que toda la estructura del conocimiento reposa en lo sensible, ¿no estamos también en condiciones de salir de esta estructura, de dejar de pensar en lo sensible como algo trascendental? ¿no es acaso el trabajo de indagación sensible la posibilidad de un desarme del mito científico sin que por ello se produzca un abismo, un vacío de sabiduría? ¿pero qué significa entender la sensibilidad fuera del

2 Los siguientes son los textos originales en francés, según orden de aparición: Au même titre que l'Art, la Science est création essentielle (226) / Les lois de la création scientifique ne sont donc pas substantiellement différentes de celles de la création artistique (226) / l'expérience phénoménologique courante (226) / Ce qui enflamma les pionniers de l'énergie atomique c'était, au cours d'un jeu merveilleux et gratuit, l'esprit prométhéen de dérober le feu du ciel, de même que l'esprit du Rabbi Loew de Prague, créateur du Golem, enflamme toujours les créateurs d'automates (228) / le beau jardin du monde des idées (229) / la fiction scientifique (229).

paradigma clásico aristotélico-kantiano? ¿por qué un estudio sobre el encuadre cinematográfico, por ejemplo, junto con darnos materiales para afirmar que toda ciencia es de algún modo un encuadre o un conjunto de encuadres puede también sugerirnos que el conocimiento no basta? ¿y no es esa imagen de un afuera de la estructura trascendental, la imagen de otro mundo o la imagen, como sugieren Jameson (2010, 11), Fisher (2016, p. 22) y Žižek (2011, p. 344), de un mundo sin capitalismo, una tarea sensible? ¿Por qué la imaginación, en los discursos del saber y la política, es ampliamente solicitada, pero en contra de ella misma?

2. Distancias entre arte y ciencia

El año 2019 el Telescopio de Horizonte de Eventos nos brindó la primera imagen de un agujero negro. Desde entonces, otro telescopio, el James Webb (JWST), ha venido proporcionando interesantes y nítidas imágenes del universo. Todas ellas han sido muy comentadas por los medios internacionales y por las redes sociales. En el intertanto, el 31 de julio de 2022, Etienne Klein, físico francés, divulgador, publicaba en Twitter (hoy X) lo que él dijo ser la foto de la Estrella Próxima Centauri, imagen que en verdad era una rebanada de chorizo sobre un fondo negro: “Foto de Próxima Centauri, la estrella más próxima al sol, situada a 4,2 millones de años luz de nosotros. Ha sido tomada por el JWST. Qué nivel de detalles...Un nuevo mundo se revela día a día” (Klein, 2022).

Implícito en este gesto hay muchas cosas: una burla, una crítica a una farandularización de la ciencia; la puesta en cuestión del recurso a la nitidez digital como postulado del avance tecnológico; el impulso colonial como conquista del tiempo y el espacio; la banalización de la imagen, carente de inquietud, destinada a asombrar por su brillo digital.

Un rápido análisis a la historia de la astronomía nos pone inmediatamente en su condición visual: “Durante milenios, el hombre no dispone sino de sus ojos para observar el cielo, la Luna y el Sol, las estrellas del cielo que organiza en constelaciones, astros brillantes y móviles que llama planetas...” (Léna, 2009, p. 9)³. Esta condición es fundamental, pues finalmente en la astronomía se juega una imagen del mundo (Simaan, 1999), una suerte de geometrización (coordinación, planificación, fijación, armonización, etc.) visible del universo, una figuración del espacio y del tiempo, una representación que ‘nos’ posiciona como especie y sobre la cual inevitablemente se abre una cosmología que no deja de confirmarse a través de la imagen que actúa como evidencia y origen. La precisión digital

³ Traducción del autor. Texto original en francés: *Pendant des millénaires, l’homme ne disposa que de ses yeux pour observer le ciel, la Lune et le Soleil, les étoiles du ciel qu’il organisa en constellations, les astres brillants et mobiles qu’il appela planètes...*

de las actuales fotografías del cielo no borra la potencia imaginaria, como si la observación directa de las antiguas civilizaciones, vinculadas a los mitos, hubiese sido superada del todo por medio de la racionalización e instrumentalización de la astronomía. Muy por el contrario, los procesos actuales de fineza y precisión de las tecnologías de observación, si bien optimizan la actividad científica y la comprensión de los astros, su morfología y su agenciamiento en el espacio (Lagrange, 2009), no sólo producen un conjunto de imágenes nítidas acordes a una observación racionalizada, sino, también, esculpen un imaginario. Klein, quien debió finalmente disculparse, no sin antes haber defendido su gesto (en Twitter, hoy X), argumentó que durante el Covid-19 muchos científicos publicaron falsedades sin ser contradecidos (Bonte, 2022). Ahora bien, lo fundamental de su tuit es, primero, afirmar que la astronomía actual es dependiente de su imaginario y, segundo, describirlo y ponerlo en cuestión: se trata de una idea irreal de cercanía que nos otorgan las imágenes actuales de la astronomía mundial, haciendo de la divulgación no otra cosa que un espectáculo en función de la actual promesa del capitalismo, la colonización del espacio. De este modo, esta visualidad científica está tejida de promesa, de un ‘jamás visto’ intensificado por la nitidez brillante de la imagen digital.

Para Quentin Meillassoux la ciencia ficción (la ficción sin más) está regulada por las realidades posibles que los recursos de la ciencia pueden proyectar. No hay ciencia ficción sin que sus mundos imaginados escapen a las posibilidades y proyecciones de la ciencia: “Toda ciencia ficción sostiene, implícitamente, este axioma: en el futuro previsto todavía existirá la posibilidad de someter el mundo a un conocimiento científico. La ciencia será metamorfoseada por su nueva potencia, pero siempre habrá ciencia” (Meillassoux, 2020, p. 39). Meillassoux recuerda el problema de la necesidad causal de David Hume: si observo una partida de billar, nada garantiza que, ante el inminente contacto de dos bolas, lo que vaya a suceder esté prescrito. Pueden seguirse acontecimientos diferentes, las bolas pueden quedar totalmente quietas, o volver una a su punto de arranque o rebotar sobre la segunda en cualquier línea o dirección, etc. “La mente nunca puede encontrar el efecto en la supuesta causa por el escrutinio o examen más riguroso, pues el efecto es totalmente distinto a la causa y, en consecuencia, no puede ser descubierto en él” (Hume, 1988, p. 51). Es decir, no hay garantía científica de que las leyes físicas vayan a seguir siendo las mismas. Sólo hay hábito.

Meillassoux comenta y critica las respuestas de Popper y Kant a las elucubraciones de Hume. Nos interesará Popper. Para él la ciencia no procede inductivamente, su verdad definitiva no se establece multiplicando sus verificaciones empíricas, sino refutando en la experiencia sus postulados

(Popper, 1980, p. 40). De ahí que Popper no asuma las afirmaciones de Hume como una crítica a los límites experienciales de la ciencia, sino como postulados refutables por la experiencia: a las observaciones de Hume, Popper dice que Piteas de Marsella comprobó que en las regiones polares el sol se estanca en la medianoche; que se ha comprobado que las bacterias no están destinadas a morir o que el pan, en vez de nutrir, puede matar, etc. (Meillassoux, 2020, p. 48). La ciencia, con Popper, puede diseñar las condiciones materiales de una sala, por ejemplo, para permitir que dos bolas de billar se detengan cuando chocan.

Es decir, la ciencia, en un estado actual, dice tener los medios para aprehender a corto, mediano o largo plazo todo acontecimiento por extraño que parezca. Y he ahí, por ejemplo, que habitar otros planetas, viajar en el tiempo, a la velocidad de la luz, etc., si bien son imposibilidades actuales, son refutables y, por tanto, posibilidades futuras. Meillassoux concluye:

Pues bien, mediante el falsacionismo [refutación], Popper no se ocupa de este problema ontológico. Nos dice, en efecto, que nuevos experimentos pueden refutar nuestras teorías, pero no duda jamás del hecho que los experimentos antiguos y documentados proporcionarán siempre los mismos resultados en el futuro (Meillassoux, 2020, p. 50).

Es decir, el poder de la ciencia radica en su tradición de laboratorio, en una suerte de paradigma experimental. La ciencia ficción es la imaginación activa de este paradigma y es quien dicta, al resto de las disciplinas, incluidas la política y la ética, lo que puede y no puede ser imaginado.

Frente a esto, el propósito de este escrito es pensar la posición de la imagen desde otra perspectiva. Diremos que no se trata de una dicotomía entre ontología y epistemología, sino de una dicotomía entre estética y epistemología o entre arte y epistemología. En el fondo, con Popper se afirma que toda imagen es refutable y que la única imagen válida es aquella que se valida en el laboratorio. Si la imagen científica hoy es también artística, lo es sólo a condición de que el arte, de antemano, asuma un esqueleto epistemológico; que sus imágenes, en el fondo, refuten la imaginación excesiva, la ficción no lógica, el imaginario potente a cambio de una imagen transida por la posibilidad de acción de los laboratorios científicos. La imagen de la ciencia es una promoción de sí misma basada en la promesa de que todo puede ser racionalizado y descrito por una lógica. En este sentido, es una promesa, decora, sofistica un acto de fe.

3. Esqueleto epistemológico de las artes: el orden del discurso

La epistemología se transforma en una suerte de apología. En efecto, cierta tendencia en artes pareciera pedir disculpas imaginando y justificando propósitos epistemológicos. Una lectura de un buen número de textos sobre investigación artística nos ubica en esa posición, la de la adaptación de la práctica artística a las metodologías científicas. Cuando esta adaptación es ‘creativa’, entonces parece que sí, tenemos investigación artística. A este respecto, confróntese *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas* (Pérez Arroyo, 2012), donde ya en el comienzo se explicita la definición de la investigación científica y sus procedimientos como modelo para las artes. Ahora bien, el punto preciso de esta disculpa es el lenguaje: cuando un trabajo artístico posibilita ser decodificado, permite ser evaluado y ser así considerado (o no) un conocimiento. Algo se pierde cuando la actividad artística se equipara al lenguaje.

De inmediato es necesaria una aclaración, pues no se trata de que en arte no han de decirse cosas. Si la estética, como piensa Rancière (2011), es aquella disciplina que trata lo que en la obra hay de pensamiento —y si por pensamiento entendemos la puesta en cuestión de los lenguajes disponibles, al modo de las teorías de Alain Badiou (2004) (“Se llama ‘pensamiento’ al Sujeto en tanto está constituido por un proceso transversal a la totalidad de los saberes disponibles o, como dice Lacan, en tanto perfora los saberes”⁴)— lo que hay de dicho o decible en las artes, lo que hay de enunciado o enunciable, es aquello que, en primera instancia, rompe el orden del discurso. Dicho de otro modo, cuando la propuesta artística no se deja someter fácilmente a un reconocimiento por parte de los lenguajes y discursos que gobiernan el sentido de una época determinada, incluso cuando estos discursos se posicionan críticamente, empuja entonces a hablar de otra forma, a identificar cosas no dichas, a ‘inventar’ palabras. Se trata de un decir que va a contrapelo, si no derechamente en contra, de lo que se dice.

Ahora bien, no se trata tampoco de la capacidad inventiva de las palabras, sino de palabras que surgen por un trabajo de inventiva o, sin reducir las actividades artísticas al mero inventar, de palabras que emergen por inquietudes sensibles en trabajo. La problemática se localiza, de este modo, en el terreno impreciso en donde la actividad artística rompe dependencias con estructuras discursivas para situarse en un lugar no dominado por el lenguaje.

4 Traducción del autor: On appelle ‘pensée’ le Sujet, en tant qu’il est constitué dans un processus transversal à la totalité des savoirs disponibles. Ou, comme le dit Lacan, en trouée des savoirs.

Al respecto, Agamben extrae algunas conclusiones de la relación teórica, prácticamente no evidenciable, entre Michel Foucault y Thomas Kuhn. En rigor, si este último establece que los cambios de paradigmas son los que revolucionan la ciencia y, por lo tanto, sus prácticas, fundamentos, métodos, instrumentos, etc., Foucault dirá que hay algo aún más profundo: el orden del discurso (Agamben, 2009).

Thomas Kuhn comprende las ciencias no como un proceso acumulativo (Kuhn, 2004, pp. 25-26) sino como la actividad de ciertas teorías, postulados y metodologías que ofrecen un rendimiento estable y duradero a las cuestiones de la época. Llama a esto paradigma. No es la refutación, es el rendimiento interno de las estructuras de una metodología científica quien dispone lo que en ciencia se investiga, lo que las instituciones financian. Esto hasta que otro paradigma se muestre más efectivo y con mayor promesa de rendimiento. Su advenimiento será llamado una revolución en ciencias (pp. 30-31).

Kuhn agrega un punto clave: que todo paradigma científico sabe de antemano qué es el universo, cuáles son los elementos a observar y estudiar, cuáles las relaciones a experimentar. En el fondo, el paradigma es deductivo, es una forma de anticiparse a los acontecimientos, es una garantía de pre-saber que despliega sus posibilidades. Una revolución en ciencias sería entonces el advenimiento de un nuevo saber anticipante.

La investigación efectiva difícilmente comienza antes de que la comunidad científica considere haber obtenido respuestas firmes a preguntas como las siguientes: ¿Cuáles son las entidades fundamentales de que se compone el universo? ¿Cómo interactúan éstas entre sí y con los sentidos? ¿Qué preguntas se pueden plantear legítimamente acerca de tales entidades y qué técnicas se pueden emplear para buscar soluciones? [...] La ciencia normal, la actividad en que la mayoría de los científicos emplean inevitablemente casi todo su tiempo, se asienta en el supuesto de que la comunidad científica sabe cómo es el mundo (pp. 29-30).

Consciente de la existencia de la teoría khuniana, Foucault, nos cuenta Giorgio Agamben (2009, p. 20), se alejará de ella. Si bien coincide con la idea de una discontinuidad histórica de las ciencias, al menos con la idea de interrupción (Foucault, 1969, pp. 10-11), para él no se trata del paradigma, sino del discurso, de la producción de enunciados que emergen de un orden que tiene por función reproducirse a sí mismo. Cuando una ciencia es capaz de formalizar sus axiomas, sus útiles, sus métodos, sus estructuras proposicionales, es porque, antes incluso de pensar en – o atreverse a

– ser ciencia, ha debido ser primero una práctica discursiva capaz de individualizarse, esto es, haber franqueado un umbral de positividad para luego, recién, franquear un umbral de epistemologización, a los que le siguen un umbral de cientificidad y un umbral de formalización (Foucault, 1969, pp. 244-245). A este respecto, Agamben (2009, p. 23) subraya la idea de figura en Foucault, a diferencia de la noción de paradigma en Kuhn, dejando medianamente claro que la teoría del paradigma sería producto de un determinado orden del discurso. Pues, en definitiva, Foucault piensa que la validación de los enunciados científicos es la complejización de una forma de hablar, de un contexto discursivo que se reconoce a sí mismo antes de la verdad o falsedad de los enunciados:

En el interior de sus límites, cada disciplina reconoce proposiciones verdaderas y falsas; pero reconoce, del otro lado de sus márgenes, toda una teratología del saber. El exterior de una ciencia está más y menos poblado de lo que se cree: seguro, está la experiencia inmediata, los temas imaginarios que sostienen y reconducen sin cesar creencias sin memoria; pero quizás no hay errores en sentido estricto, pues el error no puede surgir y ser decidido sino al interior de una práctica definida; por el contrario, rondan monstruos cuya forma cambia con la historia del saber. Para resumir, una proposición debe colmar complejas y pesadas exigencias para poder pertenecer al conjunto de una disciplina; antes de poder ser llamada verdadera o falsa, debe estar, como diría M. Canguilhem, “en la verdad” (Foucault, 1971, pp. 35-36) (Traducción del autor)⁵.

A este discurso, a esta ‘verdad’ que antecede los métodos para definir lo que es verdadero y falso, se corresponde una comunidad que debe sostenerlo y actuar, en cierto modo, como policía, en tanto comunidad evaluadora y comunidad productiva. “Puede que siempre se diga la verdad en el espacio de una exterioridad salvaje; pero no se está en la verdad más que obedeciendo las reglas de una ‘policía’ discursiva que se debe reactivar en cada uno de sus discursos” (p. 37) (Traducción del autor)⁶.

5 A l'intérieur de ses limites, chaque discipline reconnaît des propositions vraies et fausses ; mais elle repousse, de l'autre côté de ses marges, toute une tératologie du savoir. L'extérieur d'une science est plus et moins peuplé qu'on ne croit : bien sûr, il y a l'expérience immédiate, les thèmes imaginaires qui portent et reconduisent sans cesse des croyances sans mémoire ; mais peut-être n'y a-t-il pas d'erreurs au sens strict, car l'erreur ne peut surgir et être décidée qu'à l'intérieur d'une pratique définie; en revanche, des monstres rôdent dont la forme change avec l'histoire du savoir. Bref, une proposition doit remplir de complexes et Lourdes exigences pour pouvoir appartenir à l'ensemble d'une discipline; Avant de pouvoir être dite vraie ou fausse, elle doit être, comme dirait M. Canguilhem, ‘dans le vrai’.

6 Il se peut toujours qu'on se dise le vrai dans l'espace d'une extériorité sauvage; mais on est dans le vrai qu'en obéissant aux règles d'un ‘police’ discursive qu'on doit réactiver en chacun de ses discours.

La validez científica está supeditada a la consideración positiva por parte de la comunidad discursiva, siendo Popper, agregamos, y desde este punto de vista, un ‘arreglo’ de la discursividad histórica de la ciencia, una teoría sobre el discurso, sobre sus leyes, sobre la optimización de su producción. De este modo, la idea de refutación es una forma óptima de validación por el discurso, pues soporta un tipo de interacción de enunciados que se consideran científicos sin ser, la teoría popperiana, refutable, pues no se presenta públicamente como un enunciado, sino como una verdad sobre el comportamiento y las relaciones de los enunciados. Se trata de una lógica y de una metafísica.

Pues, ¿no es la epistemología popperiana una forma de sostener la verdad en el discurso? ¿no es la refutabilidad una forma de fijar la ciencia al lenguaje? ¿no es, finalmente, la lógica, desde Aristóteles, la que garantiza la verdad en las coordenadas del buen discurso?

Mientras Popper se inscribe en una tradición donde la verdad sí habita en el lenguaje, donde es la forma *ideal* del lenguaje, el *logos*, Kuhn y Foucault desmienten esa verdad, despojan al lenguaje de tal privilegio, lo desnudan como una realidad material cuyas conexiones internas proyectan, entre otras cosas, una verdad y su correspondiente imaginario (o al revés). De ahí que, proponemos, la verdad es una imagen; la ciencia, un imaginario. Popper no cuestiona la verdad científica, sino que la reincorpora a una relación incuestionable de enunciados y partículas gramaticales del lenguaje: la verdad depende de un comportamiento lógico, como lo ha sido, en todo caso, desde Aristóteles. El problema es que esa verdad que se desenvuelve en la lógica del lenguaje, si seguimos a Kuhn y Foucault, no es sino una proyección de lenguaje sobre sí mismo, es decir, una imagen.

Ahora bien, tanto en Foucault como en Kuhn está presente la visualidad. Kuhn, de hecho, habla de una *Gestalt* visual que antecede y comanda el trabajo científico:

Es preciso pasar por algunas de esas transformaciones de la visión antes de que el estudiante se convierta en un habitante del mundo del científico, capaz de ver lo que ve el científico y capaz de responder como él. Con todo, el mundo al que tiene entonces acceso el estudiante no está fijado de una vez por todas ni por la naturaleza del medio, por una parte, ni por la naturaleza de la ciencia, por la otra. Más bien está determinado conjuntamente por el medio y por la particular tradición de ciencia normal en la que el estudiante ha sido entrenado. Por consiguiente, en tiempos revolucionados, cuando cambia la tradición de la ciencia normal, la percepción que tiene el científico de su medio ha de reeducarse; en algunas situaciones familiares, ha de aprender a ver una nueva Gestalt. (Kuhn, 2004, p. 194)

Para Foucault, la reestructuración de las ciencias en el siglo XIX tiene por punto base la observación. En *El nacimiento de la clínica*, por ejemplo, realiza toda una genealogía de la ciencia médica como movimiento operacional de la mirada en paralelo a lo que hace en *Vigilar y Castigar*, donde es precisamente una disposición aguda de la mirada lo que abre una construcción securitaria, por decir lo menos, de la sociedad. Ahora bien, esta mirada no es precisamente una apertura de la sensibilidad, como tampoco lo es la Gestalt (la forma, representativa, que ya constituye un reparto de lo sensible, de lo que se debe ver y no ver). Foucault, de algún modo, piensa esta predominancia de lo visible como una censura a los demás sentidos, a la sensibilidad en general, como si el contrato de las ciencias con lo visible, con el acto de ver y observar, fuese a condición de reprimir la sensibilidad en general. En la historia natural “la visibilidad del animal o de la planta pasa enteramente en el discurso que la acoge [...] Sería deseable que el orden de la descripción, su repartición en párrafos y hasta sus módulos tipográficos reproduzcan la figura de la planta tal cual” (Foucault, 1966, p. 147) (Traducción del autor)⁷. El discurso tiene por tarea anular la imaginación de la imagen, capturar la esencia figurativa de lo descrito en venganza contra la condición observable que dicta su propia estructura.

La historia natural no se ha vuelto posible porque se ve mejor y de más cerca. En estricto rigor, se puede decir que la edad clásica se las ingenió, si no a ver lo menos posible, al menos a restringir voluntariamente el campo de experiencia. La observación, a partir del siglo XVII, es un conocimiento sensible combinado con condiciones sistemáticamente negativas (Foucault, 1966, p. 144) (Traducción del autor)⁸.

Dos puntos:

A. Se genera una reposición de la metafísica. La verdad queda reubicada en un lugar inalcanzable y lo que puede hacer la ciencia es sustentar las condiciones para la verosimilitud, para la producción de enunciados que respondan y fortalezcan esas mismas condiciones. La refutabilidad popperiana es un ejemplo de ello. Y en este mismo sentido, paradójicamente, tanto las posiciones de Foucault como las de Kuhn son útiles porque, al desnudar la intención productivista de la ciencia, paradigma y discurso son asimilados como teorías que optimizan la producción en la medida en

7 ...la visibilité de l'animal ou de la plante passe tout entière dans le discours qui la recueille. [...] Il voulait que l'ordre de la description, sa répartition en paragraphes, et jusqu'à ses modules typographiques reproduisent la figure de la plante elle-même.

8 L'histoire naturelle n'est pas devenue possible parce qu'on a regardé mieux et de plus près. Au sens strict, on peut dire que l'âge classique s'est ingénié, sinon à voir le moins possible, au moins à restreindre volontairement le champ de son expérience. L'observation, à partir du XVII^e siècle est une connaissance sensible assortie de conditions systématiquement négatives.

que esta nueva metafísica académico-científica ya ha logrado desplazar, nuevamente, la verdad hacia un lugar inaccesible (que puede perfectamente ser la nada) para dedicarse exclusivamente a la regulación y vigilancia constante de su lógica (métodos y prácticas). Ingeniería del paradigma, ingeniería del discurso.

Si bien Foucault distingue tipos de exclusión discursiva que tienen que ver con una regulación de los procedimientos internos, con las formalidades de una disciplina que se constituye tanto con errores y verdades, dejando fuera lo monstruoso, es decir, lo que no cabe en esas formalidades, la voluntad de verdad sigue ahí, para él, intacta. Diremos, no obstante, en condición de observadores directos de la actualidad académica, que esa voluntad de verdad trae consigo una desvalorización de la propia verdad, un nihilismo poderoso, al modo en que Nietzsche desnuda la verdad occidental: “La ‘verdad’, la búsqueda de la verdad, son cosas difíciles; y si el hombre se comporta aquí de un modo demasiado humano – *il ne cherche le vrai que pour faire de bien* [no busca la verdad más que para hacer el bien], — ¡puesto a que no encuentra nada!” (Nietzsche, 2005, p. 65). Esa nada es la condición final para las actualidades del conocimiento, pues la única verdad parece ser el mercado; todo lo demás se distribuye entre lo que sirve o no sirve a su existencia, a su dinámica.

B. El punto es la cuestión de la imagen. No es nuestra intención acá desplegar, como lo hace Agamben, las causas y consecuencias de las relaciones entre paradigma y discurso, Kuhn y Foucault. Nos interesa más bien la potencia de ambas teorías para establecer el fondo imaginario sobre el cual se inscriben las ciencias. Si bien, hemos dicho, la ciencia tradicional lidia con esto en tanto dicha condición puede permitirle confirmar la útil inaccesibilidad de la verdad y, con ella, la regulación vengativa contra la imagen a través del imperio de la lógica, podemos, no obstante, pensar una relación afirmativa entre imagen y verdad. Si para la tradición metafísica la imagen oscurece la verdad que ella misma es, sería conveniente pensar inversamente las posibilidades de una relación entre imagen y verdad y, por tanto, indagar en el porvenir no epistemológico del conocimiento cuando se reconoce, de manera afirmativa (por tanto, *no* negativa) que su condición es visual, sensible.

Cuando hablamos entonces de un esqueleto epistemológico del arte, decimos que la condición para su participación en el mundo del conocimiento es dictada por la incorporación de la lógica que rige, a su vez, al lenguaje científico. Esto implica que el arte es exigido por la *lógica* del enunciado (claridad, comunicación, expresión, forma, etc.), pero lo que a continuación esbozaremos, es lo contrario, la posibilidad de indagar en el conocimiento a partir de las artes, sin consideración de la lógica regulativa que es, en esencia, contra la imagen, contra lo sensible.

4. El conocimiento como encuadre

Todo paradigma científico es un encuadre, una relación de encuadres. Se habla incluso de encuadres industriales para la producción de conocimientos (Raimbault, 2022), diferenciándolos según diversas aplicaciones para la optimización de la productividad, de acuerdo con una repartición eficiente. Observamos que la ideología productivista es propensa a una autodefinición por medio de caracteres sensibles sin que por ello, no obstante, dé alguna mínima importancia a la actividad artística en la construcción y en la imaginación de su propio mundo. Esto muy al modo en que Foucault, hemos visto, define la historia natural desde el siglo XVII, reconociendo la importancia de la experiencia sensible, pero a condición de reducirla al máximo, lo que para el mundo productivo se traduce en ciencias y no en arte (bien si el arte cumple con labores para su autopercepción).

Ahora bien, todo orden del discurso es, finalmente, en términos cinematográficos, un montaje, la conformación de un imaginario. Es decir, todo paradigma científico es una forma de ver y, por tanto, a las artes audiovisuales, entre ellas el cine, no les correspondería en sus aventuras investigativas simplemente graficar resultados obtenidos vía método científico o prótesis discursiva. Al establecer el carácter imaginario de las formas y experiencias científicas, el arte puede poner en cuestión y transformar los imaginarios ligados al conocimiento en general. Y no se trata sólo de reestablecer un nuevo paradigma o un nuevo enjambre discursivo, no se trata simplemente de una revolución científica ni tampoco de una nueva imagen del mundo o del universo.

Retomamos a Quentin Meillassoux, quien hace una crítica al estatuto filosófico del conocimiento, a su estructura correlacional que da por existente sólo a lo que es representado, pensado, puesto ante la razón (Meillassoux, 2012). Su crítica es una suerte de operación interna a la filosofía y las ciencias. Busca reparar tanto sus fundamentos como sus operaciones, renovar sus métodos y, en última instancia, re-invertir el dualismo del conocimiento, pasar de una época-sujeto a una época-objeto, al modo de su recepción anglosajona, principalmente la de Graham Harman (2015).

Pero su teoría funciona como un buen diagnóstico de lo que actualmente ocurre a la época en materia de fundamentos filosóficos y científicos. Pues el paradigma moderno parece no funcionar más, el modelo científico global no calza ya con los acontecimientos, estos superan las unidades de medida y comprensión de la razón humana. De ahí que resuciten todos los paradigmas objetivistas reaccionarios. Y de ahí que, podemos afirmar, la imagen pueda volver a ser interesante a la ciencia en la medida en que le

permite resolver problemas de representación. La promesa de la imagen digital de alguna manera responde a eso: imaginar cantidades que superan la medida humana, la medida de la representación, acontecimientos infra y supra humanos procesados, además, por inteligencia artificial.

En principio, esto contrasta con la idea de una imagen que ha sido siempre, para la ciencia, no más que un elemento divulgativo. Y la divulgación, que contiene la palabra vulgo, es una adecuación a lenguajes menores de los conocimientos científicos.

Los propios libros de texto tienen por misión comunicar el vocabulario y la sintaxis de un lenguaje científico contemporáneo; las obras de divulgación tratan de describir esas mismas aplicaciones en un lenguaje más próximo al de la vida diaria, y finalmente la filosofía de la ciencia, en particular la del mundo de habla inglesa, analiza la estructura lógica de ese mismo cuerpo acabado de conocimientos científicos (Kuhn, 2004, p. 232).

En el mejor de los casos, la divulgación permite a las ciencias reencontrarse con el sentido común en la medida en que no serían diferentes. Este reencuentro estaría determinado por el carácter mítico de este sentido común, el cual, a fin de cuentas, es esencial a la ciencia (Baudouin, 2009, p. 133). No obstante, este simpático reencuentro se sustenta en una separación de los lenguajes, en la medida en que el lenguaje científico sería no natural (p. 137) y el sentido común sí. El mensaje es claro: la ciencia es una salida necesaria del carácter mítico del sentido común, pero no puede sino volver a él —la naturaleza pesa.

Ahora bien, a pesar de esta tradición de una visualidad degradada, la imagen viene a ocupar un centro fundamental. Si las imágenes “inauditas” de los telescopios (y otras) son hoy importantes para la empresa científica, todo indica que estamos en un momento extremo del mismo paradigma y del mismo discurso, el representativo. Por representación entendemos el movimiento kantiano en donde la realidad no cognoscible sólo puede ser puesta ante el entendimiento según sus propios modos. Para Kant (2007, p. 169) conocer es una síntesis triple de las representaciones: aprehensión, reproducción, reconocimiento. Es decir, se trata de distinguir la estructura representativa y mantenerla siempre a punto para delimitar y vigilar los contornos de lo real. Pero si hoy la representación cede a la imagen, si la vanguardia científica recurre a ella, es porque tal real desborda los contornos y pone en crisis radical la estructura representativa legada de la modernidad, un poco como la idea de correlacionismo que pone en cuestión Meillassoux (2012). La imagen viene al rescate. La pregunta es: ¿cuál imagen?

Se trata de la imagen con la cual el paradigma científico figura el cosmos *de antemano* o con la cual el discurso impone una evidencia *a priori*. Es esto lo que hemos dicho hasta ahora. La ciencia, ante el desgaste representativo, busca reconstruir su imagen-mundo. Pero es necesario agregar algo más. Sólo para tomar un ejemplo: en un estudio sobre la percepción pública de la ciencia en Argentina, Brasil, España y Uruguay, hace ya 20 años, se afirma que “en el imaginario social de los países estudiados prevalece una triple imagen de la ciencia: como epopeya de ‘grandes descubrimientos’, como condición para el ‘avance técnico’ y como fuente de ‘mejora de la vida humana’” (Izique y Moura, 2004). Esto significa que un porcentaje importante de la inversión en imagen tiene que ver con los índices públicos de aprobación y con sostener su estructura ideológica.

Es así como las ciencias realizan hoy un diseño, una estética del enfoque, un ejercicio de nitidez de su propia imagen organizadora atravesado por dos fuerzas diferentes que en este escrito mencionamos, pero que trabajaremos a futuro: la potencia de la tecnología digital y un sentido del espectáculo inherente a la ciencia actual. La modernidad científica apuesta por la mitificación del conocimiento a fin de fortalecer los procesos por los cuales estas imágenes multiplican y mantienen funcional y prometedora la visión primordial de un universo ya imaginado. Hablamos del rendimiento de la imagen. Y el arte es así solicitado, pero a condición de una estructura epistemológica.

El problema adviene cuando el arte reclama su lugar en el mundo de los conocimientos sin poner en cuestión la posición ideológica de la ciencia, autoridad al respecto. Cuando esto pasa – y esto es lo que pasa –, se impone lo dicho en estas páginas: la imagen es absorbida por el discurso, el cual, con Foucault, abandona todo potencial imaginativo (sensible) para tratar de capturar, en imagen y semejanza, el ser de la cosa en la palabra. Es decir, el trabajo del arte en el mundo de los conocimientos está condicionado a volverse discurso, a tener un esqueleto discursivo, a ser palabra; en el mejor de los casos, a inyectar imagen a una palabra literal. Precisamente ese es el punto: el trabajo de las artes en el mundo académico, cuando busca generar conocimientos, es condenado a trabajar una *imagen literal* —un sonido literal, un gusto literal, una disposición sensible literal en todas sus salidas. No obstante, el arte puede proponer algo distinto a la epistemología. Su labor no es la reproducción de una representación primigenia y funcional; tampoco la labor de la descripción literal del mundo.

Ahora bien, entre paréntesis, dejamos a un lado la definición de arte, la usual discusión sobre qué es y qué no es. Sirve aquí la reciente propuesta rancièrana de un arte que actúa fuera de sus fronteras disciplinares, pero a partir de una inquietud que le es propia:

La existencia del arte como esfera de experiencia particular tiene por correlato la indeterminación de sus fronteras [...] Pero la misma inestabilidad de sus fronteras permite también que el arte del régimen estético se vea empujado no por demandas exteriores, sino por su lógica interna, a salir de sí mismo, a abandonar no solamente sus lugares propios para explorar el mundo que lo rodea, sino a poner en cuestión su identidad y su perfección propia para transformarse en otra cosa o más que él mismo (Rancière, 2023, p. 8) (Traducción del autor)⁹.

De lo anterior sabe cierto cine, cierta fotografía, cierta pintura, etc. Jean Painlevé, biólogo cineasta francés de principios y mediados del siglo pasado, creyó en el cine científico, en un cine de divulgación en donde la imagen sería, no obstante, un departamento importante dentro de toda la investigación y producción científica. Pero sus imágenes eran tan potentes que no sólo divulgaba el comportamiento de un pulpo o de un vampiro, sino que mostraba cómo la imagen científica era ante todo una escena representativa, un poco al modo de Velásquez, según la descripción que Foucault hace de *Las meninas* al comienzo de *Las palabras y las cosas* (1966).

Painlevé ponía en escena las condiciones representativas y materiales de la representación científica y, por lo tanto, hacía ver más, mirar alrededor del objetivo científico. Si la imagen para la ciencia es un servicio externo, él la trataba como un procedimiento interno. El proceso cinematográfico era asumido como un acto científico y, por lo tanto, en sus filmes la ciencia era arte, inquietud, curiosidad sensible, alucinación incluso. Que el ojo científico se transforme en ojo cinematográfico pasó a ser, sin embargo, algo insoportable para la ciencia, la experimentación de una mirada y de una visibilidad no es algo que le interese cuando para ella la escena del observador debe desaparecer, ser neutra, blanca, inmune, invisible.

Demasiada evidencia acerca de una posición que mira. Pronto, con la llegada del cine sonoro, Painlevé comenzó a utilizar jazz y otras músicas modernas en sus trabajos. El mundo científico no lo quiso del todo, su voluntad expansiva (y no inmersiva) no lo hizo ser precisamente querido por los científicos, pero sí respetado por surrealistas y dadaístas. “Esta atracción por la aproximación provocativa de realidades que pertenecen a distintos dominios llega a su máxima expresión en la forma lapidaria ‘la

⁹ L'existence de l'art comme sphère d'expérience particulière a pour corrélat l'indétermination de ses frontières [...] Mais la même instabilité des frontières fait aussi que l'art du régime esthétique se trouve poussé non par des sollicitations extérieures, mais par sa logique interne, à sortir de lui-même, non seulement à quitter ses lieux propres pour explorer le monde qui l'entoure, mais à remettre son identité et sa perfection propre en question pour devenir plus ou autre chose que lui-même.

ciencia es ficción', que Jean Painlevé pronuncia en su entrevista con Esnault en 1979" (Berne, 2022, p. 152) (Traducción del autor)¹⁰.

El asunto consiste quizás en trabajar las imágenes para interrogar los imaginarios que componen lo sabido. La literalidad de la imagen científica que se impone a la imagen en general es algo que impide no una relación imaginaria con la realidad, pero que reduce el trabajo de imagen (entendiendo siempre que la imagen no agota el campo abierto de la sensibilidad) a la analítica, a la coincidencia de cada letra o de cada código (y parte de código) con cada movimiento natural. Por el contrario, lo que aquí se propone tiene que ver con la a-literalidad de la experiencia, con la confianza de dar al trabajo sensible (que, insistimos, no coincide necesariamente con el arte) misiones encargadas de resistir, con la inteligencia que a la sensibilidad le es propia, a la imposición continua de una experiencia que se quiere totalmente contenida en el lenguaje (en cada letra, en cada signo, en cada código, hashtag, etc.).

Hoy por hoy, luego de que Frederic Jameson (2000, p. 11) señalara que es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo, muchas iniciativas científicas, sociales, políticas y filosóficas están colocando la acción imaginativa por delante. Pero no se trata sólo de imaginar, pues imaginar puede ser la eterna repetición de la misma imagen, del mismo sueño en la medida en que el capitalismo se sustenta a sí mismo como un proceso imaginativo, no sólo en el sentido de Guy Debord (2008), sino en el sentido de la especulación financiera: los acontecimientos figurados constituyen una especulación continua de imágenes, un flujo móvil de capitales imaginativos iguales a sí mismos.

Por lo tanto, si el mundo del conocimiento arriba a una época en donde el paradigma representativo se ve empujado a recurrir a su condición imaginativa, pensar otro mundo, como suele decirse, tendrá que ver con desprender el paradigma representativo de la imagen, de romper la mediación, de hacer de la imagen un elemento real, tan real como aquello que la ciencia busca defender y promulgar, en cada artículo, en cada output. Un estudio atento a lo que, por ejemplo, ha hecho el cine al respecto, puede dar lecciones importantes. El proyecto del cual es parte este escrito seguirá en esta línea.

¹⁰ L'attrait pour le rapprochement provocateur des réalités appartenant à des domaines distincts s'épanouit enfin dans la formule lapidaire 'la science est fiction' que Jean Painlevé prononce lors de son entretien avec Esnault en 1979.

Conclusión

Para concluir, se dirá algo breve para resumir concisamente lo que este escrito propone: si la imagen no es un suplemento o un apoyo gráfico del conocimiento, sino que, muy por el contrario, teje profundamente su constitución, entonces las actividades que trabajan y piensan la imagen deben tomar conciencia e incorporar esta dimensión singular del conocimiento en la propia percepción que tienen de sí mismas, posicionándose frente a otros quehaceres —como la ciencia— y recuperando un lugar desde el cual, en tanto artes, han sido siempre relegadas. En este sentido, el cine no es una ciencia de la imagen, sino un lugar por el cual la constitución propia de la imagen, como fondo y posibilidad de todo conocimiento, se desarrolla. Trabajar desde esa perspectiva la materia audiovisual es, sin duda, una importante necesidad de nuestros tiempos en donde el factor audiovisual es totalmente determinante para las vidas de nuestras sociedades y las nuestras propias.

Referencias

- Agamben, G. (2009). *Signatura rerum: sobre el método*. Adriana Hidalgo editora.
- Badiou, A. (2004). *Huit thèses sur l'universel*. Lacan.com. <https://www.lacan.com/baduniversel.htm>
- Badouin, J. (2009). *Les problèmes théoriques de la vulgarisation scientifique*. Éditions des archives contemporaines.
- Berne, M. (2013). Autoportrait du scientifique en artiste: Jean Painlevé et la rhétorique de l'entre-deux. *Mnemozyne o la costruzione del senso*, 6, 143-157.
- Bonte, B. (2022). *Espace et chorizo : la "tranche" de rigolade et de lucidité offerte par le philosophe des sciences Etienne Klein*. France info. https://www.francetvinfo.fr/replay-radio/le-billet-vert/espace-et-chorizo-la-tranche-de-rigolade-et-de-lucidite-offerte-par-le-philosophe-des-sciences-etienne-klein_5233378.html
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.
- Deleuze, G. (2007). *Empirismo y subjetividades*. Barcelona, España: Gedisa.
- Fisher, M. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra, 2016.

- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Gallimard.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.
- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*. Gallimard.
- Harman, G. (2015). *Quentin Meillassoux. Philosophy in the making*. Edinburgh University Press.
- Hume, D. (1988). *Investigación sobre el conocimiento humano* (trad. J. de Suelas Ortueta). Alianza Editorial.
- Izique, C.; Moura, M. (2004). *Las imágenes de la ciencia*. Revista Pesquisa Fapesp. <https://revistapesquisa.fapesp.br/es/las-imagenes-de-la-ciencia-2/>
- Jameson F. (2000). *Las semillas del tiempo*. Trotta.
- Kant, I. (2007). *Crítica de la razón pura* (trad. M. Caimi). Ediciones Cohnhne.
- Kuhn, T. (2004). *La estructura de las revoluciones científicas* (trad. C. Solís Santos). Fondo de Cultura Económica.
- Klein, E. [@Etienneklein]. (31 de julio de 2022). *Photo de Proxima du Centaure, l'étoile la plus proche du Soleil, située à 4,2 année-lumière de nous* [Tweet] [imagen adjunta]. X: <https://x.com/EtienneKlein/status/1553765864553472003>
- Lagrange, A-M. (2009). Des images riches en détails. En Pierre Léna et al. (Eds.) *L'observation en astronomie*. Ellipses.
- Léna, P. (2009). Comment l'information astronomique nous parvient-elle? En Pierre Léna et al. (Eds.) *L'observation en astronomie*. Ellipses.
- Meillassoux, Q. (2012). *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Seuil.
- Meillassoux, Q. (2020). *Metafísica y ficción extracientífica*. Editorial Roneo.
- Moles, A (1957). Mythes dynamiques de la création scientifique. *Les Études philosophiques*, 3, 226-230. Presses Universitaires de France.
- Nietzsche, F. (2004). *El nacimiento de la Tragedia* (trad. A. Sánchez Pascual). Alianza Editorial.

- Nietzsche, F. (2005). *Más allá del bien y del mal* (trad. A. Sánchez Pascual). Alianza Editorial.
- Palmieri, Chr. (2002). Le partage du sensible (entrevista a J. Rancière). *Revue d'art contemporain ETC*, 59, 34-40. <https://id.erudit.org/iderudit/9703ac>
- Pérez Arroyo, R. (2012). *La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas*. Alpuerto.
- Popper, K. (1980). *La lógica de la investigación científica* (trad. V. Sánchez de Zavala). Tecnos.
- Raimbault, B. (2022). Cadrage industriel et production de connaissances. Le cas de la biologie synthétique en France. *Sociologie du Travail*, 64 (4), <https://doi.org/10.4000/sdt.42384>
- Rancière, J. (2011). *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Galilée.
- Rancière, J. (2023). *Les voyages de l'art*. Paris: Seuil.
- Simaan, A. (1999). *L'image du monde. Des Babyloniens à Newton*. París: ADAPT Éditions.
- Žižek, S. (2012). *Viviendo en el final de los tiempos*. Madrid: Akal.