

PERCEPCIÓN PLÁSTICA Y PARADIGMAS

Luis Sagasti*

U.N.S.

¿Por qué tomar un concepto epistemológico, el concepto de paradigma, que Thomas Kuhn (1991) empleara con el fin de explicar el comportamiento de la comunidad científica, para reflexionar sobre problemas de articulación plástica y percepción poética? ¿Desde qué punto de vista se puede recurrir a esta idea para considerar no sólo la producción artística sino también para señalar las dificultades de comprensión de una obra de arte? Como bien señala Vattimo,

“el mundo del arte (...) parece un mundo en el cual el juego de los paradigmas y de las revoluciones se puede desarrollar, por así decirlo, libremente y en estado puro, sin los límites representados por la preocupación de responder a exigencias de validez, verdad, verificación.” (1994:83)

Paradigma y revolución científica

Desde un punto de vista instrumental, Kuhn define paradigma como aquellos marcos teórico-metodológicos utilizados por el investigador para interpretar los fenómenos. Como más adelante aclara, el término paradigma también puede entenderse como matriz disciplinar, es decir un conjunto de teorías, técnicas, métodos, instrumental, con el científico aborda su problemática.

Sin embargo, una noción más amplia de este concepto – la que se ha considerado la parte fuerte de la teoría ya que de su exposición se desprenderían consecuencias que sobrepasan el plano puramente epistemológico – conlleva una carga ontológica insoslayable. Desde este lugar el paradigma científico puede definirse como una suerte de universo conceptual o *weltanschauung*, una forma que adquiere la realidad, que incluso forjaría las condiciones de interpretación de sí misma.

* luissagasti@hotmail.com

De esta segunda acepción, el paradigma como realidad, se deducen dos de sus atributos: la invisibilidad y la inconmensurabilidad. Los paradigmas serían invisibles porque al confundírseles con los pliegues de lo real sus contornos desaparecen; como se ha ejemplificado en más de una ocasión, el paradigma constituiría una suerte de lente intraocular por medio del cual se accede a la realidad. Todo es visible a través de él, todo menos la propia lente. Dicho de otra forma, una vez que la comunidad científica acepta el nuevo paradigma que reemplaza a uno anterior, cuyas anomalías fueron tantas que terminó por entrar en una crisis final, aquel tiende a naturalizarse; entonces desaparecen del campo de discusión sus conceptos fundantes.

Postular la inconmensurabilidad de los paradigmas es afirmar que los términos de uno de ellos no pueden ser trasladados a otro. Que no existen equivalencias conceptuales entre unos y otros. Si esto es lo que se admite corresponde entonces reclamar la inexistencia de un lenguaje neutral que pueda comunicar a los distintos paradigmas en competencia. Por supuesto que los adherentes a los paradigmas no consideran que el suyo sea precisamente *una* manera científica, entre otras posibles, de interpretar la realidad sino la única que se ajusta a los protocolos de la ciencia. Lo que el otro paradigma manifiesta sencillamente no es considerado como perteneciente al mundo de la ciencia.

El reemplazo de un paradigma por otro se produce por medio de lo que Kuhn denomina una revolución científica. Los científicos, dice el epistemólogo, se convierten al nuevo paradigma persuadidos de que es más conveniente observar el mundo a partir de los nuevos logros, que presuponen un quiebre teórico respecto del paradigma hasta entonces vigente. En otros términos: el criterio de científicidad estaría dado por una cuestión de consenso. La conversión al nuevo paradigma se produce por un *insight*, una suerte de iluminación, que ignora un acercamiento crítico basado en operaciones lógico-empíricas. Si bien es cierto que en ocasiones cuya delimitación histórica es muy clara, algún científico pudo haber aceptado los programas de un nuevo paradigma por una cuestión de prejuicios positivos y no por una cuestión racional, no es menos cierto que de ese primer impulso no solo no se encuentran muchos ejemplos sino que se abandonan rápidamente a favor de una comprensión racional basada en argumentos lógico empíricos

Para nosotros, lo interesante de la teoría de Kuhn es que sus partes más débiles, es decir, las que la crítica objeta como irracionales (la inconmensurabilidad, la verdad como cuestión relativa al paradigma y la conversión de la comunidad científica), bien pueden servirnos de categorías instrumentales para abordar el problema de la producción y comprensión de la obra de arte desde los albores de la modernidad.

En su trabajo “La ciencia y el arte”, César Lorenzano (2004) descubre un llamativo paralelismo entre la teoría del arte de Heinrich Wölfflin y la teoría social de la ciencia de Kuhn. El vínculo más fuerte lo encuentra en que la noción de estilo artístico – noción que permite a Wölfflin agrupar las obras de acuerdo a patrones estéticos que delimitan periodos históricos y no a la labor personal de los artistas o las condiciones espirituales de un país –, coincide con la idea de paradigma kuhniano. Parfraseando a Wölfflin, Lorenzano define estilo como el

“Conjunto de características interrelacionadas (una estructura, pues) que se mantienen constantes durante un periodo histórico, al que definen con su presencia. (...) una vez identificadas permiten hablar de evolución dentro de un estilo – si este evolucionaba – o de cambio de estilo, iniciando una nueva etapa histórica.” (2004:2)

Prosigue: “El estilo determina una manera de ver (...) La visión no es directa o ingenua; se encuentra mediada permanentemente por esta peculiar estructura perceptual que la condiciona” (2004:2) De esta manera se concluye que el estilo “marca los límites de los problemas plásticos legítimos”. (2004:2) Es verdad que muchas de los puntos que caracterizan a un estilo pueden equiparse al menos en un sentido débil a la noción de paradigma, el principio de invisibilidad y las condiciones de posibilidad para la resolución de problemas (podría establecerse acaso una coincidencia entre un programa de investigación con un proyecto plástico). Sin embargo creemos que en esta comparación no solo podría discutirse la naturaleza vincular de ambos núcleos sino que debemos señalar la ausencia de algunos de los conceptos más problemáticos de la obra kuhniana que ayudarían a comprender mejor el fenómeno de las revoluciones artísticas.

En nuestro trabajo llamaremos paradigmas a las diferentes maneras que ciertas constantes de la obra de arte – específicamente el espacio, la forma y el concepto de obra en sí – adquieren a través del tiempo. Los paradigmas en la historia del arte estarían constituidos, entonces, no por los movimientos o estilos sino por estos dos esquemas de figuración – el espacio y la forma – y un tercero referido a los contenidos ideológicos, incluso ontológicos, que determinan los distintos paradigmas de las otras dos constantes.

El cambio de estilo no presupone la incompreensión de la obra de arte – en términos de Kuhn, su inconmensurabilidad – ya que dentro de los elementos que se modifican de la obra – la luz, la estructura, el tratamiento del volumen, el tema – queda incólume aquellos que definen los marcos conceptuales de la modernidad, o acaso, una episteme, vale decir la estructura subyacente – e inconciente por lo tanto – que delimita el campo del conocimiento, los modos de agrupar objetos, de percibirlos y definirlos en una época. Los elementos que sí alteran la comprensión de la obra – comprensión que hace, incluso al discernimiento óptico de lo que se está contemplando – los encontramos en las nociones de espacio y forma y derivarían de una fundamental que es la noción de concepto de obra de arte. Por eso, si una obra continua siendo comprensible (aunque no se compartan sus contenidos por razones de índole social o política) podemos aceptar, y de hecho lo hacemos, un cambio de estilo pero no de paradigma si las constantes en sentido restringido (luz, estructura, etc.) permanecen inalterables. Solo cuando una de aquellas cambia (y en verdad no es muy posible que una sola de ellas cambie sino que su modificación arrastra a las otras dos) podemos asistir a un cambio de paradigma.

Estas transformaciones acontecen al inicio del Renacimiento, luego del Impresionismo y con la obra de Duchamp y el conceptualismo. Es decir que dentro de un mismo paradigma espacial, formal o conceptual bien pueden haber diferentes estilos, cuya distinción se encontraría en la variación de las constantes en sentido restringido.

No es nuestra intención ensayar aquí acerca de las relaciones que guardan los cambios formales entre sí. Bastará señalar que no se dan aisladamente; es decir, el cambio de perspectiva focal incide, obviamente, en la figuración de los objetos, tornándolos no tan reconocibles de la realidad, cambiando, en

consecuencia el carácter conceptual del arte. En un caso así diríamos que la representación sufriría – de acuerdo con la serie de etapas de la evolución científica que presenta Kuhn – una serie de anomalías que, de persistir, contribuirían a configurar una revolución artística que sería aceptada no por argumentos racionales. Cuando un paradigma se impone, escribe Vattimo, “lleva consigo todos los rasgos de una revolución artística: su difusión, su articulación, su establecimiento como canon de ulteriores elecciones operativas, todo esto se funda en la “funcionalidad”. Esta “funcionalidad” es objeto más de persuasión que de demostración.” (1994:84)

Los paradigmas de la modernidad

El espacio

Al ser concebido como la cristalización del pensamiento de Dios, el espacio medieval se constituía como un espacio sin profundidad material y por lo tanto “no se preocupaba por las relaciones de dimensión y posición de las cosas, unas con respecto a otras”. (Francastel, 1960:85) La secularización de la modernidad traerá consigo la idea de un espacio construido mediante un método. Sobre la competencia entre los distintos paradigmas espaciales escribe Francastel: “Nunca se insistirá lo bastante sobre como, durante la primera mitad del quattrocento, se multiplican las experiencias espaciales algo contradictorias y cómo los más grandes artistas ponen en el mismo plano ciertas investigaciones de las cuales algunas son el desarrollo de experiencias del pasado y otras, en número restringido, preparan el porvenir.” (1960:35)

Cuando la perspectiva focal se haya convertido, luego de una lucha con otros paradigmas espaciales en competencia (la segregación de planos, la veduta), en el canon, es decir cuando se asuma como la verdadera forma de representación del espacio, no sólo dejará de ser entendida como una realidad plástica histórica sino que, además, progresivamente se irán naturalizando el resto del contenido de la obra: la luz, el volumen, las variaciones cromáticas implícitas por la distancia, etc. El cubo perspectivo resultante es una suerte de universo reducido donde reinan las leyes de la física y de la óptica del universo verdadero. Cuando el paradigma ya es aceptado por la comunidad, vale decir, cuando se impone como la única manera adecuada de articulación plástica, deja

de verse como tal. Sólo volverá a hacerse visible cuando estos contenidos se transmuten en un nuevo paradigma. Cosa que ocurrirá con el proyecto plástico de Cézanne.

Las formas

Como bien dice Gombrich, la forma se refiere a los aspectos espaciales de las cosas, excepto su ubicación y orientación, concierne en primer lugar a los límites de las masas. Desde el Renacimiento la forma se reduce a lo que se ve desde un punto fijo de observación. Cuando asistimos al progreso de la secularización aparecen en la tela aspectos biológicos del hombre. A medida que progresa y triunfa la idea del espacio plástico, las formas se biologizan, se hacen más reconocibles de la realidad natural. Aún en Brueghel o en Archimboldo, promotores del surrealismo, las formas serían deformaciones reconocibles de una realidad biológica, no se reconocen de la realidad, pero bien pueden habitar en ella.

Estos dos paradigmas, el espacio construido a partir de un foco y el de la naturalización de las formas, no siempre se corresponden, ya que a las variaciones de uno no necesariamente corresponde las variaciones del otro. Así las pinturas negras de Goya, donde las formas, como en algunos cuadros de Hals, se desdibujan y pierden sus contornos, siguen correspondiendo a un espacio basado en un punto de fuga. El paradigma del espacio renacentista no cambiará con el impresionismo sino que – en términos de la teoría de Kuhn – entra en un estadio de crisis. Este movimiento comienza a cambiar el paradigma figurativo naturalista. Ya que si bien asistimos a una nueva forma de construir el espacio, no se implementa una nueva manera de verlo porque no transforma las relaciones de distancia física y continúa construyendo objetos vistos desde un punto de vista fijo.

Cuando Cézanne declare el divorcio entre el arte y la naturaleza – recordemos al mismo tiempo el célebre aforismo de Oscar Wilde – estaremos ante la crisis del paradigma conceptual de la representación y a las puertas de un nuevo, el de presentación, que modificará los paradigmas del espacio y la forma. A partir del posimpresionismo ya el artista no se afana más por representar sino por presentar. Esto significa que el arte ya no representa al

universo sino que se agrega a él como una cosa más. Y cuando el mismo Cézanne presente un objeto desde dos puntos de vista al mismo tiempo estará inaugurando una nueva forma de espacio que pondrá fin a la hegemonía espacial renacentista.

El cambio de paradigma formal también será tan progresivo como indetenible a partir del impresionismo. Las formas ya no serán reconocibles de la realidad biológica, sino que, como recién dijimos, la pintura se replegará sobre sus propios contenidos ignorando toda intención representativa. La primera acuarela abstracta de Kandinsky, en 1910, podría llegar a considerarse como el inicio del paradigma si ignoramos deliberadamente ciertas obras de Turner, o el último Monet, ya que los títulos mismos de las obras remitirían a cierta figuración.

Acaso el paradigma de presentación deba inscribirse en uno mayor: la idea de originalidad. “La modernidad es aquella época en la cual el ser moderno se convierte en un valor, es más aún, en el valor fundamental al que los demás valores se refieren”. (Vattimo, 1994:91) Por el momento no es nuestra intención abordar esta relación. Evidentemente este nuevo paradigma conceptual no agota la explicación de por qué ocurren los cambios en los paradigmas espacial y formal, e incluso el paradigma conceptual de la representación. Lo que podemos decir, es que, poco a poco, aquel paradigma alcanzará su invisibilidad hasta que se considere atributo del arte la exploración y la experimentación continua.

El paradigma conceptual en la posmodernidad

Si estamos de acuerdo con la tesis de Lyotard, hemos arribado a la posmodernidad a través del desencanto producido por el fracaso de las ideologías en su propósito de construir una sociedad tan libre como justa (ideologías que adquirirán las mismas valencias que los arquetipos de la sociedad tradicional que combatían), la posmodernidad en el arte arriba precisamente por razones contrarias: por haberse llegado a los límites de la experimentación de los paradigmas formales de la figuración y el espacio. Esto último debe tomarse como una explicación formal ya que, como es obvio decir, el arte refleja los contenidos de la época en que surge; las modalidades

actuales del arte no pueden ser explicadas exclusivamente desde la teoría de los paradigmas.

El cuadrado blanco sobre fondo blanco de Malevich señala el fin del camino de la experimentación formal dentro de los paradigmas espaciales y figurativos de la modernidad. A diferencia de la política, el modelo se ha agotado debido a su propio éxito.

Como la serpiente ouroboros, los paradigmas de la modernidad terminan por morderse la cola. La tela en blanco opera como un vacío fecundo donde emergerá necesariamente un nuevo paradigma que enfatizará el valor conceptual por sobre el formal. En este nuevo paradigma, los contenidos de las obras se articulan como un texto donde sus signos conforman una gramática cuyo significado depende de la coherencia enunciativa del observador. El arte, entonces, abandona la obra y se instala en la mirada del observador, que es donde en verdad pareciera haber estado siempre.

Pero este paradigma aún permanece incomprensible para quienes se aferran a los viejos paradigmas conceptuales de la modernidad. Además, si bien hoy aún perdura el paradigma de la novedad, aún resiste como valor, el acento estaría puesto en el pasado, en el rescate de todo aquello que las vanguardias ignoraban.

Dentro de este nuevo paradigma hallamos diferentes constantes conceptuales: la falta de unidad de la obra, la fragmentación, la interacción, la valoración del kitsch, etc. No es lugar aquí para explicar las razones históricas de dichos cambios.

La mirada poética

La imposibilidad de transmitir racionalmente los valores de plásticos de un arte puede explicarse a partir de la noción de inconmensurabilidad paradigmática. La conversión a un nuevo paradigma nunca es de carácter racional. Cada paradigma demanda del observador un compromiso poético. Si bien es cierto que pueden explicarse las razones por las cuales una obra se articula de tal modo y no de otro, o a que fundamentos obedecen las ofertas plásticas de un artista (cuando, por ejemplo, las formas son irreconocibles de la realidad, es decir, intraducibles a cualquier estatuto biológico) el goce estético

no se logrará mediante la apelación a la racionalidad discursiva. No basta con la comprensión racional del paradigma conceptual que sostiene una propuesta. Es necesario realizar una suerte de salto de fe, un *insight* para seguir a Kuhn, una conversión poética que excluye cualquier argumento lógico-deductivo porque, ante todo, se trata de una experiencia y como tal es incomunicable. El término mirada poética lo comprendemos como la voluntad de aprehensión de un objeto artístico en su singularidad más manifiesta; entendemos además, que este concepto es algo así como inaceptable desde un paradigma positivista. Ahora bien, si la mirada no se renueva, si el salto poético no ocurre, los paradigmas espaciales, formales y conceptuales, serán interpretados como malformaciones del paradigma preexistente.

En el caso del paradigma conceptual posmoderno el tema es más complejo (y como tal merecería un análisis más profundo). Por que si bien algunas modalidades del arte actual, si seguimos con Vattimo, son aceptadas por su grado de novedad, como puede ser el caso las performances, el body art, algunas instalaciones, sus contenidos, si son puramente conceptuales, pertenecerían al paradigma que se instala en la posmodernidad, que ignora la novedad como valor (o al menos la relativiza). Se produce la paradoja de valorizar la originalidad que implica retornar hacia el pasado plástico que las vanguardias ignoraron. Lo que no debe llevarnos homologar esta conducta regresiva de valor positivo – que rescata el kitsch, por ejemplo – con la que experimentaron Picasso y Modigliani respecto de las esculturas negras, ya que la mirada de ambos artistas hace integrar estas obras al patrimonio de sus proyectos vanguardistas.

Conclusión

Como sólo hemos presentado un esbozo de cómo la epistemología kuhniana puede echar luz sobre ciertos aspectos de la historia del arte, creemos desmesurado finalizar nuestro ensayo con una conclusión como se anuncia en este último título. Hemos esbozado los aspectos generales de un trabajo que se encuentra en elaboración.

Deliberadamente hemos omitido la cuestión del consenso, o el tema del logro como etapa fundamental para la cristalización de un paradigma artístico.

Nuestro propósito ha sido el de abordar la problemática de la producción artística y el goce estético desde un ángulo diferente. Y aunque no haya sido nuestra intención directa, creemos que la aplicación de la teoría de Kuhn en la historia de arte, acaba por reforzar ciertas debilidades de la misma teoría.

BIBLIOGRAFÍA

Francastel, Pierre, *Pintura y Sociedad*, Buenos Aires, Emecé, 1960.

Kuhn, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Lorenzano, César, “Ciencia y arte. Dos historias paralelas”, en: Minhot, Leticia y Ana Testa (eds), *Representación en ciencia y arte*, Córdoba, ed. Brujas, U.N.C., 2004.

Vattimo, Gianni, *El fin de la Modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1994.