

# HISTORIA DE LA CIENCIA, HISTORIA DEL ARTE Y RACIONALIDAD PRÁCTICA<sup>1</sup>

José Carlos Pinto de Oliveira  
IFCH - UNICAMP - Brasil

*Resumen: Thomas Kuhn considera que, además de la noción de paradigma, su principal contribución a la filosofía de la ciencia fue la aplicación a la ciencia (que se juzgaba dotada de un progreso peculiar, acumulativo) de un patrón de desarrollo histórico admitido en el arte y en otras disciplinas. El proyecto de estudio que he desarrollado tiene justamente el objetivo de investigar esa transposición, muy poco estudiada (al contrario del concepto de paradigma), a partir de la historia del arte. En el presente trabajo intento comprender la superación de la idea de progreso acumulativo y de la noción de racionalidad con la que está comprometida, tanto en la historia de la ciencia como en la historia del arte.*

## 1. INTRODUCCIÓN

Voy a empezar con una necesaria pero sumaria descripción de mi proyecto de investigación titulado “Thomas Kuhn, la historia de la ciencia y la historia del arte”, en el que está inscrito mi tema, y luego procuraré presentar algunos resultados que creo podrían ya ser atribuidos a la investigación misma bajo la orientación del proyecto<sup>2</sup>.

Cuando, en 1970, en la Posdata a su libro *La Estructura de las Revoluciones Científicas*, Kuhn comentó el hecho de que muchos consideraron que sus principales tesis eran aplicables a muchos otros campos además de la física, él escribió que en la medida en que el libro retrata el desarrollo científico como

<sup>1</sup> Estoy muy agradecido a mis colegas del simposio por sus comentarios al final de mi presentación en el congreso y en las charlas que le siguieron. Agradezco también a Sergio Menna sus traducciones y revisiones en el texto.

<sup>2</sup> Proyecto desarrollado con apoyo de FAPESP (Brasil) - Proceso 2009/52901-6.

una sucesión de períodos ligados a la tradición y marcados por rupturas no acumulativas, sus tesis poseen indudablemente una extensa aplicación. Y agregó:

Eso debería ser así porque esas tesis fueron tomadas en préstamo de otras áreas. Historiadores de la Literatura, de la Música, de las Artes, del Desarrollo Político y de muchas otras actividades humanas describen sus objetos de estudio de ese modo desde hace mucho tiempo. La periodización en términos de rupturas revolucionarias en estilo, gusto, y en la estructura institucional, han estado entre sus instrumentos habituales. Si tuve una actitud original frente a esos conceptos eso se debe sobre todo al hecho de haberlos aplicado a las ciencias, áreas que generalmente se consideraron dotadas de un desarrollo peculiar<sup>3</sup>.

Y para resaltar la importancia de esa transposición a la ciencia, basta decir que para Kuhn su libro sobre las revoluciones científicas fue un “producto tardío” del “descubrimiento de los estrechos y persistentes paralelos que hay entre esas dos actividades”, el arte y la ciencia, que él antes había visto como polares<sup>4</sup>. Y vale también agregar que, de acuerdo con él, la segunda contribución de su libro sería la noción de paradigma<sup>5</sup>.

El proyecto de estudio que he desarrollado tiene justamente el objetivo de investigar esa transposición, muy poco estudiada (al contrario del concepto de paradigma), a partir de la historia del arte. La elección de la historia del arte se debe a dos razones. En primer lugar, Kuhn llegó a abordar de modo explícito esas relaciones en un artículo publicado en *La Tensión Esencial* (“Comentarios sobre las relaciones de la ciencia con el arte”). Aunque se trate de un texto sumario, no hay nada en su obra, por otro lado, que se dedique a desarrollar las relaciones de la historia de la ciencia con la historia de la literatura, de la música, del desarrollo político o de cualquier otra actividad humana relacionada. Además, en ese mismo artículo, Kuhn remite directamente al historiador del arte austríaco Ernst Gombrich, sin dejar margen a especulación respecto a qué historia del arte estaría refiriéndose al aproximar la historia de la ciencia y la historia del arte.

Kuhn autoriza esa aproximación con Gombrich cuando escribe que no es sorprendente que el libro que considera tópicos como “la función de las escuelas rivales y las tradiciones inconmensurables, el cambio de normas de valor y modos de percepción alterados” como dominantes dentro de la ciencia

se ocupe también de negar, al menos por fuerte implicación, que el arte puede distinguirse con facilidad de la ciencia sólo aplicando las dicotomías clásicas entre, por ejemplo, el mundo de los valores y el mundo de los

---

<sup>3</sup> Thomas S. KUHN, *The structure of scientific revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1970, p. 208.

<sup>4</sup> Thomas S. KUHN, *La tensión esencial*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 365.

<sup>5</sup> Thomas S. KUHN, *The structure of scientific revolutions*, p. 208.

hechos, lo subjetivo y lo objetivo, lo intuitivo y lo inductivo. El trabajo de Gombrich, que apunta en muchas de las mismas direcciones, me ha dado grandes alientos<sup>6</sup>.

El objetivo principal de mi proyecto, de naturaleza epistemológica, es evaluar el paralelo entre las disciplinas, considerando que tópicos tan centrales como problemáticos en la filosofía de la ciencia de Kuhn tendrían sus equivalentes respectivos en el ámbito del arte, admitidos como patrón. La hipótesis de trabajo es que, si las dificultades en relación a la ciencia provienen de su necesaria pretensión cognitiva, en la historia del arte el proceso de desarrollo marcado por rupturas no-acumulativas podría ser considerado, en principio, menos problemático y entonces investigado en sus aspectos más estructurales, antes que la propia transposición a la historia de la ciencia pudiera implicar dificultades lógicas o epistemológicas de mayor amplitud<sup>7</sup>.

Tal vez se pueda decir que, en un proceso de *feed-back*, Kuhn parte de nociones de “paradigma” e “incomensurabilidad” más intuitivas, tal como se encuentran en la historia del arte y otras disciplinas, luego las elabora en el interior de su filosofía de la ciencia y así, en un nivel más desarrollado de conceptualización, van a despertar después el interés de las disciplinas de origen.

Pero lo que importa para el objetivo del proyecto es que los historiadores en general, como destaca Kuhn, incluyendo a los historiadores del arte, ya estaban preparados para lidiar con una situación en la que existen rupturas en su objeto de estudio, como es el caso de las diferentes escuelas de filosofía y de los diferentes estilos en el arte. Pero el historiador de la ciencia no está (o no estaba) preparado. La razón de eso es justamente la presunta diferencia entre la ciencia y las demás disciplinas. La ciencia no tendría puntos de ruptura y presentaría un progreso, digamos, lineal, como si desde el inicio del desarrollo de la ciencia todos los científicos hubiesen contribuido para añadir directamente un ítem a la misma cesta del conocimiento científico. Sería entonces precisa, antes que nada, para comprender adecuadamente la naturaleza de la ciencia, una nueva historia de la ciencia como disciplina, una historia de la ciencia que estuviese, como la historia del arte, preparada para percibir los cambios radicales como cambios de estilo<sup>8</sup>.

En lo que sigue, presento algunas conclusiones de la investigación, además de algunas notas más bien especulativas, que espero podrán proyectar

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ello me ha permitido introducir algunas nociones fundamentales de la filosofía de la ciencia de Kuhn, como lo son los conceptos de paradigma y de incomensurabilidad entre teorías, hablando de ellos más intuitivamente en el interior de la historia del arte, aproximándolos a conceptos como el de estilo artístico y de comparación entre las obras de artistas de diferentes estilos. Ver José Carlos PINTO DE OLIVEIRA, “Thomas Kuhn, la historia de la ciencia y la historia del arte”, en Sergio Hugo MENNA, *Estudios contemporáneos sobre Epistemología*, Córdoba (Argentina), José Sarmiento, 2008, p. 29.

<sup>8</sup> Ibid., pp. 41-42.

hacia adelante la investigación y permitir comprender la superación de la idea de progreso acumulativo y de la noción de racionalidad con la que está comprometida, tanto en la historia de la ciencia como en la historia del arte.

## 2. PROGRESO ACUMULATIVO EN LA CIENCIA Y EN EL ARTE

El primer paso en el desarrollo del proyecto fue obtener una comprensión más clara de la idea de progreso acumulativo en la ciencia, la forma de progreso que sería peculiar de la ciencia, la idea que Kuhn pretende descartar o superar. Curiosamente, en la *Estructura* no hay referencia a ningún nombre de adeptos a la idea de progreso acumulativo en la ciencia (fuera del positivismo lógico), a la que Kuhn asocia la perspectiva de los manuales científicos y el progreso acumulativo<sup>9</sup>. Pero hay una referencia de Kuhn en *La Tensión Esencial* a una tradición casi continua “de Condorcet y Comte a Dampier y Sarton”, que, según Kuhn, admitiría el progreso acumulativo en la ciencia o “veía el avance científico como el triunfo de la razón sobre la superstición primitiva, el único ejemplo de la humanidad operando en su nivel más elevado”<sup>10</sup>.

Luego pasé a estudiar la historia del arte para, por oposición, intentar encontrar allí, siguiendo la indicación de Kuhn, el proceso de desarrollo alternativo que supuestamente podría ser transpuesto a la historia de la ciencia y proporcionar la construcción de una nueva y más adecuada imagen de la ciencia, propósito explícito de Kuhn. Fue entonces cuando se presentó una primera extrañeza, que ha exigido una calificación en la investigación de la transposición historia del arte-historia de la ciencia para reconocer que, también del lado del arte, la historia ya fue interpretada como acumulativa o, como dice Gombrich, “como una progresión hasta la verdad visual”<sup>11</sup>. Según él, esa tradición está asociada a nombres que van de Plinio, en la antigüedad, a Ruskin (siglo XIX), pasando por Vasari en el renacimiento<sup>12</sup>.

Pasé por lo tanto a investigar exactamente esa interpretación de la historia del arte. Ésta corresponde directamente, del lado del arte, a la idea de progreso acumulativo en ciencia, contra lo que se rebela frontalmente la teoría de la ciencia de Kuhn así como todo el llamado post-positivismo en filosofía de la ciencia. Y se trata de un resultado inesperado para quien se aproxima a esa cuestión de la transposición de la historia del arte a la historia de la ciencia a partir de la perspectiva de Kuhn. La razón es que es un corolario de la afirmación de que las ciencias son consideradas como “dotadas de un desarrollo peculiar”, la suposición de que el arte, por su parte, no sea visto como dotado del mismo patrón de desarrollo. Sin embargo, de acuerdo con Gombrich, se

---

<sup>9</sup> Thomas S. KUHN, *The structure of scientific revolutions*, p. 98.

<sup>10</sup> Thomas S. KUHN, *La tensión esencial*, p. 172.

<sup>11</sup> Ernst H. GOMBRICH, *Art and illusion*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 14.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 11.

puede decir que la representación de la naturaleza o la reproducción de “la imagen de la retina” era “la meta hacia la que se movía *toda* la historia del arte”<sup>13</sup>. O, como él dice aún: el “progreso del arte en esa dirección era, para el mundo antiguo, lo que es hoy, para el moderno, el progreso de la técnica: el propio modelo del progreso como tal”<sup>14</sup>.

Así, la concepción de progreso acumulativo en arte indica una semejanza que –no obstante favorecer el paralelo entre las disciplinas– se insinuaba como una nota adversa para los resultados que se pretenden alcanzar con el paralelismo y se imponía, en el contexto del proyecto, como tema para una investigación preliminar. Lo que hice entonces, antes de investigar la noción de desarrollo por rupturas, fue discutir la noción de progreso acumulativo en el arte. Con eso tendría la condición para ampliar el paralelismo, estudiando y comparando no sólo las dos nociones distintas de desarrollo, sino también pudiendo analizar después también el paso –en el interior de las dos disciplinas– de la idea de progreso acumulativo a la idea de una evolución no acumulativa.

Para negar que las diferencias entre ciencia y arte se establezcan a través de dicotomías “clásicas”, Kuhn podía optar por dos caminos directos: 1) mostrar que la ciencia no es el puro polo del “mundo de los hechos”, de lo objetivo y lo inductivo y 2) mostrar que el arte no es el puro polo del “mundo de los valores”, de lo subjetivo y lo intuitivo.

Por razones históricas bien conocidas, Kuhn sigue el primer camino. Es el camino natural de quien parte de la asunción de la idea –producto del medio en que se da su formación – de que la ciencia es el puro polo del “mundo de los hechos”, de lo objetivo y lo inductivo. Y él no pensaba otra cosa sobre el arte sino que era el puro polo del “mundo de los valores”, de lo subjetivo y lo intuitivo... Es justamente lo que quiere decir cuando afirma que su libro sobre las revoluciones científicas fue un “producto tardío” del “descubrimiento de los estrechos y persistentes paralelos que hay entre esas dos actividades”, el arte y la ciencia, que él había visto antes como polares<sup>15</sup>. Lo que he intentado hacer fue señalar el otro camino y mostrar que la noción de progreso acumulativo revela en la historia del arte un concepto que podríamos llamar de “arte científico”. O, tal vez, de una forma históricamente más precisa, podemos usar las propias palabras de Kuhn cuando apunta hacia una superposición entre ciencia y arte. Escribe él, remetiéndolo a Gombrich:

Durante muchos siglos, tanto en la Antigüedad como en los primeros tiempos de Europa Moderna, la Pintura fue considerada como la disciplina acumulativa por excelencia. Se suponía entonces que el objetivo del artista era la representación. Críticos e historiadores, como Plinio y Vasari, registra-

<sup>13</sup> Ibid., pp. 14-15, énfasis mío.

<sup>14</sup> Ibid., p. 11.

<sup>15</sup> Thomas S. KUHN, *La tensión esencial*, p. 365.

ron con veneración la serie de invenciones que, del escorzo al claroscuro, habían hecho posible representaciones cada vez más perfectas de la naturaleza. Pero en ese período, y especialmente durante el Renacimiento, no se establecía una separación muy grande entre las ciencias y las artes. Leonardo, entre muchos otros, pasaba libremente de un campo a otro. Una separación categórica entre la ciencia y el arte surgió solamente más tarde<sup>16</sup>.

Así, acumulativo-no acumulativo no debe ser entendido como un polo más de oposición entre ciencia y arte. Y eso en los dos sentidos: tanto porque la ciencia no es el reino del progreso acumulativo, como porque el arte no es el reino en que se verifica una total ausencia de progreso acumulativo. Según Kuhn, hay progreso acumulativo en los periodos “normales” de la ciencia y del arte. Pero Kuhn niega que *toda* la historia del arte (como la de la ciencia) pueda ser vista como presentando, sin rupturas, progreso acumulativo.

Vasari, por ejemplo, relata la historia del arte como teniendo como momento de culminación, de perfección, en las tres artes, el trabajo de Miguel Ángel. Ese modelo ideal y real permite una evaluación relativa de todo trabajo con pretensión artística. Así, Vasari puede decir que las esculturas de Miguel Ángel superan las obras de la Antigüedad (incluso a aquellas que representan un momento de excelencia en un proceso de desarrollo similar al ocurrido en el renacimiento), que el arte bizantino es un arte grosero y estancado, que las pinturas de Cimabue y Giotto apenas representan dos pasos en una evolución a partir de ella, que el manierismo es una decadencia, ineludible, frente a la perfección de Miguel Ángel<sup>17</sup>.

Así, de acuerdo con Vasari y su criterio clásico o renacentista, que prevaleció según Gombrich hasta el siglo XIX, San Pablo de Valladolid o Santa Maria la Antigua –o, para un énfasis en la representación, los capiteles de Santo Domingo de Silos o San Martín de Frómista– no son obras de arte. Esa exclusión teórica podría favorecer peligrosamente una exclusión física, si no fuera por el valor histórico de las construcciones. Y es lo que ocurrió con mucha frecuencia cuando ese valor histórico no era considerado, o era considerado negativamente, como en la descaracterización de la mezquita de Córdoba, la casi destrucción de la Alhambra o en el uso del Partenón en Atenas como depósito de municiones por los turcos en el siglo XVII. Vandalismo, por lo tanto, que, lamentablemente, no era en absoluto exclusivo de los vándalos, sino práctica común de los romanos, de los musulmanes, de los cristianos... Y algo muy semejante, naturalmente, ha pasado con la ciencia, como en los casos muy conocidos de extrema intolerancia religiosa contra Galileo y Bruno.

---

<sup>16</sup> Thomas S. KUHN, *The structure of scientific revolutions*, p. 161.

<sup>17</sup> Ver Giorgio VASARI, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2002, especialmente los proemios.

Según Kuhn, lo que cuenta como culminación en la ciencia, para la perspectiva de los manuales científicos, como de la historiografía tradicional, es la ciencia contemporánea. Escribe:

Por razones al mismo tiempo obvias y muy funcionales, los manuales científicos (y muchas de las antiguas historias de la ciencia) se refieren solamente a aquellas partes del trabajo de antiguos científicos que pueden ser consideradas fácilmente como contribuciones al enunciado y a la solución de los problemas presentados por el paradigma de los manuales. En parte por selección y en parte por distorsión, los científicos de épocas anteriores son implícitamente representados como si hubieran trabajado sobre el mismo conjunto de problemas fijos y utilizado el mismo conjunto de cánones establecidos. (...) No es de admirar que, al ser reescrita, la ciencia aparezca, una vez más, como siendo básicamente acumulativa<sup>18</sup>.

Lo que se puede resaltar como una característica general de la historia de la ciencia y del arte es el hecho de que la misma se hace, en primer lugar, estableciendo, muy bien conceptualizada y definida, una referencia de valor, de modo que dirija la selección y la evaluación de sus variaciones históricas. El concepto de ciencia y de arte, establecido mediante la identificación o estipulación de algunas características comunes fundamentales, permite inclusiones y exclusiones. Es como si la historia fuera el desarrollo de una gran y única ciencia normal, en el sentido de Kuhn, y, podríamos decir, un gran y único "arte normal". Es resultado del uso de la "razón clásica", que exige que se distingan nítidamente los contextos del descubrimiento y de la justificación, los contextos de la normatividad y de la descriptividad; que está más preocupada con el método que con el objeto, más con la lógica que con la racionalidad, más con el orden que con el progreso...<sup>19</sup>.

Puede observarse que la idea de progreso acumulativo es dominante históricamente tanto en el nivel de la historia de la ciencia como en el de la historia del arte. La idea prevalece, según Gombrich, hasta el siglo XIX en la historia del arte y, en la historia de la ciencia hasta lo que Kuhn llama "nueva historiografía de la ciencia", en pleno siglo XX. Y convendría decir, así, que el objeto de la transposición de Kuhn de la historia del arte hacia la historia de la ciencia –el proceso de desarrollo por rupturas no-acumulativas– no es la historiografía del arte entendida como un "campo simple y homogéneo" (en las palabras de Hoyningen-Huene sobre la historiografía de la ciencia)<sup>20</sup>, sino que es dado por aquello que podría ser llamado, simétricamente, una "nueva historiografía del arte".

<sup>18</sup> Thomas S. KUHN, *The structure of scientific revolutions*, p. 138.

<sup>19</sup> Para una caracterización menos sumaria del proceso, ver, por ejemplo, Alfredo MARCOS, *Ciencia y acción. Una filosofía práctica de la ciencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, cap. 1, secciones 1 a 4.

<sup>20</sup> Paul HOYNINGEN-HUENE, *Reconstructing scientific revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 12.

A propósito de esto escribe Gombrich en *Norma y forma* que muchos de los términos estilísticos empleados por el historiador del arte eran inicialmente términos peyorativos utilizados por los críticos. “Gótico” ya tuvo la connotación de “vandalismo”, y “barroco” aún aparece en diccionarios con la acepción original de “grotesco” o “excéntrico”, y algo semejante aconteció con el término “impresionista”<sup>21</sup>.

Según él, al describir el gótico como “manera depravada” en relación al método de construcción clásico, Vasari siguió los cánones de Vitruvio en su “libro clásico de crítica normativa”, el tratado *De la arquitectura*. El mismo pasaje de Vitruvio utilizado por Vasari como criterio para evaluar el gótico sirvió a Bellori para condenar “la corrupta arquitectura” de su tiempo (la arquitectura de Borromini y Guarini) y a Winckelmann para hacer de “rococó” “un tipo conocido de licencia”<sup>22</sup> o, como también lo podríamos denominar, un estilo de abuso o degeneración.

### 3. NUEVA HISTORIOGRAFÍA Y RACIONALIDAD PRÁCTICA

Lo que se podría decir que hace la nueva historiografía del arte, de un modo general, es rehabilitar esos estilos para incluirlos en la historia del arte. Kuhn ve en el surgimiento del arte moderno, o del arte abstracto, el punto de inflexión en la historia del arte<sup>23</sup>. Según Gombrich, en el siglo XIX, comienza a haber un movimiento de recuperación de los estilos no-clásicos, induciendo a un cambio en el concepto de arte como representación fiel de la naturaleza o como “verdad visual”. Como dice él, ahora nos enorgullecemos de haber eliminado de los términos estilísticos sus connotaciones peyorativas y de poder usarlos en un sentido neutral en nuestras descripciones de los estilos<sup>24</sup>.

En ese mismo texto, Gombrich afirma no tener la intención “de explicar al detalle la gradual rehabilitación de estos estilos diversos”<sup>25</sup>. Pero en *The Preference for the Primitive*, publicado póstumamente en 2002, suministra material que nos permite construir un esbozo de esa rehabilitación de los estilos. Además de los pintores románticos, nazarenos y prerrafaelistas, ya citados en *Norma y forma*, Gombrich se refiere más extensamente en su último libro también a no artistas, tanto a críticos como a teóricos, que tomaron parte en ese proceso de inclusión estilística.

Por falta de espacio, me limito aquí a listar las referencias de Gombrich en *La preferencia por lo primitivo* a Max Dvorak en relación a la rehabilitación del

---

<sup>21</sup> Ernst H. GOMBRICH, *Norma y forma*, Madrid, Alianza, 1985, p. 185.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 187-189.

<sup>23</sup> Thomas S. KUHN, *The structure of scientific revolutions*, p. 161.

<sup>24</sup> Ernst H. GOMBRICH, *Norma y forma*, p. 185.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 190.

arte cristiano (p. 35), a Herder y el arte egipcio (p. 71), a Goethe en relación al gótico y al bizantino (pp. 73 y 179) y la constatación de la influencia del arte japonés (p. 189)<sup>26</sup>.

A propósito del arte japonés, cita Gombrich una de las conferencias sobre pintura pronunciadas por George Clausen en Londres (1904):

Hay algo inquietante en el hecho de que el arte japonés sea tan bello, y al mismo tiempo tan completamente diferente del nuestro, hasta el punto de hacernos pensar por un instante si no será mejor. (...) Si nos remontamos a los comienzos, a las pinturas murales egipcias, a las vasijas pintadas griegas, a los primitivos italianos o incluso a los dibujos de los niños, descubriremos que son similares en esto, que dibujan lo que quieren expresar y dejan fuera lo demás. Los japoneses hacen su selección del mismo modo; su arte se ha desarrollado, pero no ha cambiado<sup>27</sup>.

Pero ciertamente el principal subrayado de Gombrich en el proceso de "evolución artística" va para Aloïs Riegl, uno de los "fundadores de la historia estilística". Así, escribe en *Arte e ilusión* que

la ambición de Riegl era la de convertir la historia del arte en ciencia respetable, eliminando todos los ideales de valor subjetivos. (...) Si los estilos diferían, tenía que ser porque las intenciones cambiaban. En su primer libro, las *Stilfragen* de 1893, Riegl demostró que cuestiones de tal índole podían y debían discutirse de manera puramente «objetiva», sin introducir las ideas subjetivas de progreso y decadencia. Pretendió demostrar que la ornamentación en forma de planta evoluciona y cambia a lo largo de una única tradición continua, desde el loto egipcio hasta el arabesco, y que tales cambios, lejos de ser fortuitos, expresan una reorientación general de las intenciones artísticas. (...) Ante aquel enfoque, la noción de una «decadencia» no tenía sentido. La función del historiador no es juzgar, sino explicar<sup>28</sup>.

Una vez expurgado de ciertas implicaciones hegelianas<sup>29</sup>, es ese cuadro teórico el que está tras la concepción de Gombrich acerca de la historia del arte, presente en su libro más general y popular, *The Story of Art*. En *Norma y forma*, comenta el papel de las reglas y sugiere además un modo endógeno para la superación histórica del arte clásico:

La tradición clásica de la estética normativa fue la primera en formular varias reglas artísticas, y esas reglas es más fácil formularlas negativamente, como un catálogo de pecados que hay que evitar. (...) No pobléis en exceso los cuadros, no uséis demasiado oro, no busquéis posturas difíciles gratuitamente; evitad los contornos violentos, evitad lo feo, lo indecoroso y lo inno-

<sup>26</sup> Ernst H. GOMBRICH, *La preferencia por lo primitivo*, Madrid, Debate, 2003.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>28</sup> Ernst H. GOMBRICH, *Art and illusion*, pp. 17-18.

<sup>29</sup> Ver Ernst H. GOMBRICH, *Tributos: versión cultural de nuestras tradiciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 53 y *Tras la historia de la cultura*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 44-47.

ble. Podríamos llegar a decir que lo que acabó con el ideal clásico fue en último término la multiplicación de los pecados que había que evitar hasta un punto tal que la libertad del artista fue quedando confinada a un espacio cada vez más estrecho; al final no se atrevía a hacer nada ajeno a la repetición insípida de las soluciones seguras. Más tarde, hubo sólo un pecado del que huir en arte: el de ser académico<sup>30</sup>.

Es esa perspectiva de la historia del arte –que llamé, ya con segundas intenciones, “nueva historiografía del arte”, simétricamente a la nueva historiografía de la ciencia de la que habla Kuhn– la que él, Kuhn, toma como referencia en la transposición historia del arte–historia de la ciencia. Como hemos visto, no es una diferencia intrínseca entre las disciplinas lo que sugiere la transposición, sino la identificación de una perspectiva, históricamente no dominante, reciente en la historia del arte, en que se destacan rupturas no acumulativas en el proceso de desarrollo del arte.

Como la nueva historiografía del arte, la nueva historiografía de la ciencia hace inclusiones. Kuhn escribe en la introducción de la *Estructura* acerca de los nuevos historiadores de la ciencia:

Cuanto más cuidadosamente [los historiadores] estudian, digamos, la dinámica aristotélica, la química flogística o la termodinámica calórica, tanta más certeza adquieren de que, como un todo, las concepciones de naturaleza otrora corrientes no eran ni menos científicas, ni más el producto de la idiosincrasia que las actualmente en boga. Si esas creencias obsoletas deben ser llamadas mitos, entonces los mitos pueden ser producidos por los mismos tipos de métodos y mantenidos por las mismas razones que hoy conducen al conocimiento científico. Si, por otro lado, deben ser llamadas ciencias, entonces la ciencia incluye conjuntos de creencias totalmente incompatibles con las que hoy mantenemos. Dadas esas alternativas, el historiador debe elegir la última. Teorías obsoletas no son a-científicas, en principio, simplemente porque fueron descartadas. Pero esta elección hace difícil concebir el desarrollo científico como un proceso de acumulación. La misma investigación histórica, que muestra las dificultades para aislar invenciones y descubrimientos individuales, da margen a profundas dudas acerca del proceso acumulativo que se empleó para pensar cómo se habrían formado esas contribuciones individuales a la ciencia. El resultado de todas esas dudas y dificultades fue una revolución historiográfica en el estudio de la ciencia<sup>31</sup>.

Pero el movimiento en la nueva historiografía de la ciencia no es exclusivamente de inclusión como científicas de teorías antes consideradas no-científicas. Escribe Kuhn:

Whitehead captó el espíritu a-histórico de la comunidad científica al escribir: “La ciencia que duda en olvidar a sus fundadores está perdida”.

---

<sup>30</sup> Ernst H. GOMBRICH, *Norma y forma*, p. 192.

<sup>31</sup> Thomas S. KUHN, *The structure of scientific revolutions*, p. 2.

Pero, Whitehead no estaba en lo correcto, visto que las ciencias, como otras iniciativas profesionales, necesitan de sus héroes y reverencian sus memorias. Felizmente, en vez de olvidar a esos héroes, los científicos solamente han olvidado o revisado sus trabajos. De eso resulta una tendencia persistente a hacer que la Historia de la Ciencia parezca lineal y acumulativa<sup>32</sup>.

En los dos casos, en la nueva historiografía de la ciencia y en la nueva historiografía del arte, hay una preocupación por tener en cuenta las circunstancias históricas y las diferencias de proyecto y propósitos, tanto de las teorías científicas como de las obras o estilos artísticos. Como escribe Gombrich en *The Story of Art*:

Al contar la historia del arte una vez más en lenguaje simple, ésta debe capacitar al lector para ver hasta qué punto es coherente, y ayudarlo en su apreciación, no tanto por descripciones arrebatadas, sino suministrándole algunas indicaciones con relación a las intenciones probables del artista. Este método debe, por lo menos, ayudar a disipar las causas más frecuentes de equívocos e incomprensiones, y a frustrar una especie de crítica que no alcanza la finalidad de una obra de arte. Además de todo eso, el libro tiene un objetivo algo más ambicioso. Se propone situar las obras que discute en su contexto histórico y conducir así a una comprensión de los propósitos artísticos del maestro. Cada generación está, en algún punto, en revuelta contra los patrones de sus padres. (...) Busqué hacer de ese constante cambio de propósitos la llave de mi narrativa (...). Hay una trampa en ese método de presentación que espero haber evitado, pero que no debe dejar de ser mencionada. Es la interpretación ingenua y errónea del constante cambio en el arte como un progreso continuo. (...) Debemos comprender que cada ganancia o progreso en una dirección acarrea una pérdida en otra, y que ese progreso subjetivo, a pesar de su importancia, no corresponde a un incremento objetivo de valores artísticos<sup>33</sup>.

Y esencialmente lo mismo parece decir Kuhn, con respecto a la nueva historiografía de la ciencia:

Los historiadores de la ciencia, gradualmente y muchas veces sin darse completa cuenta de que lo estaban haciendo, comenzaron a ponerse nuevas especies de cuestiones y a trazar líneas diferentes, frecuentemente no-acumulativas, de desarrollo para las ciencias. En vez de buscar las contribuciones permanentes de una ciencia más antigua para nuestra perspectiva privilegiada, buscan presentar la integridad histórica de aquella ciencia, a partir de su propia época. Por ejemplo, no preguntan por la relación entre las concepciones de Galileo y las de la ciencia moderna, sino por la relación entre las concepciones de Galileo y aquellas compartidas por su grupo, es decir, sus profesores, contemporáneos y sucesores inmediatos en las ciencias. Además de eso, insisten en estudiar las opiniones de ese grupo y de otros similares a partir de la perspectiva –normalmente muy diversa de aquella de la ciencia

<sup>32</sup> Ibid., pp. 138-139.

<sup>33</sup> Ernst H. GOMBRICH, *The story of art*, London, Phaidon Press, 1996, pp. 8-9.

moderna— que da a esas opiniones el máximo de coherencia interna y la mayor adecuación posible a la naturaleza. Vista a través de las obras que de ahí resultaron, cuyo mejor ejemplo tal vez sean los escritos de Alexandre Koyré, la ciencia no parece en absoluto ser la misma empresa discutida por los escritores de la tradición historiográfica más antigua. Por lo menos implícitamente, esos estudios históricos sugieren la posibilidad de una nueva imagen de la ciencia. Este ensayo busca delinear esa imagen al hacer explícitas algunas de las implicaciones de la nueva historiografía<sup>34</sup>.

Ya he tenido la oportunidad de estudiar también la génesis de la nueva historiografía de la ciencia, y trabajo en un artículo sobre el tema, pero no hay necesidad de entrar aquí en detalles. Eso preparará el camino para un nuevo reflujo, una segunda investigación sobre la nueva historiografía del arte, abriendo un sendero, así espero, para el estudio de las relaciones entre los estilos en la historia del arte y la simétrica cuestión de las relaciones entre teorías, relaciones inconmensurables, según Kuhn, en la historia de la ciencia.

#### 4. CONSIDERACIONES FINALES

Para concluir, no presento propiamente conclusiones de la investigación, sino algunas notas más bien especulativas, que espero podrán proyectar la investigación hacia adelante.

Como hemos visto, acumulativo-no acumulativo no debe ser entendido como un polo más de oposición entre ciencia y arte. Pero sí puede ser entendido como un polo de oposición entre la vieja y la nueva historiografía. De ese modo, en la revolución historiográfica en la ciencia, de la cual habla Kuhn, y en la revolución historiográfica en el arte, lo que hay es esencialmente un abandono de la idea de progreso acumulativo y de la noción de racionalidad con la que está comprometida. En cada uno de los casos se revela el rechazo de un criterio que podríamos llamar clásico que dice, previa y normativamente, lo que es y lo que no es arte, lo que es y lo que no es ciencia. Y la propuesta de un nuevo criterio, de una nueva imagen de la ciencia, como dice Kuhn; y, podríamos decir nosotros, una nueva imagen del arte. En los dos casos, una imagen históricamente orientada.

De ahí que, para saber lo que es arte, tenemos que considerar la historia del arte y, para saber lo que es ciencia, considerar la historia de la ciencia. Se abre la posibilidad de que el propio concepto de arte sea histórico, referido al periodo o estilo, y de que suceda lo mismo con el concepto de ciencia en relación a las teorías científicas (o paradigmas). En otras palabras: antes lo que era incluido en la historia de la ciencia o en la historia del arte dependía de que la teoría o el estilo obedeciera al criterio que establecía previamente lo que era arte o ciencia. Con la nueva historiografía, sea del arte o de la ciencia, lo que hay es una historia de la ciencia y una historia

---

<sup>34</sup> Thomas S. KUHN, *The structure of scientific revolutions*, p. 3.

del arte que nos pueden informar de lo que es arte y ciencia, respetando la diversidad histórica<sup>35</sup>.

Pero se podría preguntar: la nueva historiografía, la revolución historiográfica, ¿representa un progreso en relación a “la vieja” historiografía tanto del arte como de la ciencia?

No representa ciertamente un progreso acumulativo: hay pérdidas en el paso de la vieja a la nueva historiografía. Si se puede criticar la rigidez del viejo enfoque, se puede también criticar la falta de rigor del nuevo. La historiografía tradicional parecía excluir de más y la nueva, por su parte, incluir de más. La nueva historiografía del arte parece incluir casi cualquier cosa como arte, mientras la vieja historia del arte parecía excluir casi cualquier cosa como no-arte... Se puede entonces preguntar si no hay un término medio, pero tal vez la cuestión pertinente no sea esa, cuya respuesta sería ciertamente negativa. Sin embargo, si tuviéramos ese término medio, ¿por qué estaríamos suspendidos tan inseguramente entre esos dos extremos? Lo que tenemos que hacer es decidir entre dos actitudes válidas, alternativas, en la circunstancia de que justamente no podemos disponer de una definición que efectivamente pudiéramos llamar verdadera o definitiva. Como en el caso práctico en que tuviéramos que elegir entre un examen clínico que nos diese resultados correctos con falsos negativos o con falsos positivos.

Evidentemente, nos gustaría disponer de una prueba 100% confiable o infalible, pero ¿qué hacer si no la tenemos? Para mantener esa comparación, podemos decir que el criterio clásico del arte nos puede dar falsos negativos y el criterio histórico, asociado a la revolución historiográfica, nos puede dar falsos positivos. El abandono del primero en favor del segundo no se da a través de una determinación lógica de la superioridad de uno sobre el otro (como sería si el paso fuera en favor del criterio exacto), sino que *se dio* históricamente en función de que parece que preferimos ahora tolerar casos de falsos positivos a casos de falsos negativos. Pragmáticamente, en la duda respecto de si un estilo es artístico o no, o si una teoría es científica o no, preferimos que sean considerados como artístico y científico. Tal vez porque después de que hemos rechazado con soberbia como no arte todo lo bizantino, lo románico, lo gótico, lo barroco, lo impresionista...; o hemos resistido, mediante los criterios de demarcación contemporáneos, a teorías como las de Darwin y Freud, o antes, incluso trágicamente, a teorías como la de Semmelweis (fiebre del parto) como no científicas, preferimos ahora la limitación de *incluir* algo injustamente a *excluir* algo injustamente y entorpecer o impedir sumariamente el surgimiento de una obra o idea maravillosamente transformadora o redentora. Tal vez porque sospechamos ahora que, al lidiar con actividades creativas, por definición *border line cases*, actividades de frontera,

---

<sup>35</sup> Ver Paulo Rossi, *Las arañas y las hormigas*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 194-195, sobre la demarcación ciencia-no ciencia y el concepto histórico de ciencia.

es más conveniente evitar correr el riesgo de excluir alguna cosa extraordinaria que incluir alguna cosa ordinaria.

Francis Haskell, al inicio de su artículo "Enemigos del arte moderno", se refiere a la observación de Gauguin sobre "*the curious and mad public*": la paradoja de que, por un lado, se exige originalidad del artista y, por otro, el hecho de que el artista sólo será aceptado en caso de que recuerde a algún otro artista<sup>36</sup>. O sea, como si la originalidad pudiera ser clara e inmediatamente comprensible y aceptable. A propósito de esto Kuhn anotó:

El descubrimiento de un tipo nuevo de fenómeno es necesariamente un suceso complejo, que involucra el reconocimiento *de algo* así como *de su naturaleza*. (...) Pero si tanto la observación y la conceptualización, como el hecho y la asimilación a la teoría, están enlazados inseparablemente en un descubrimiento, éste, entonces, es un proceso y debe tomar tiempo. Sólo cuando todas las categorías conceptuales pertinentes están preparadas de antemano, en cuyo caso el fenómeno no será de un tipo nuevo, podrá descubrirse sin esfuerzo que *algo* existe y *cual es su naturaleza*<sup>37</sup>.

Hay, por supuesto, un riesgo calculable en todo esto. Escribe el pesimista Gombrich en su obra póstuma, *La preferencia por lo primitivo*, sobre lo que ha llamado "culto a la atrocidad":

No es preciso describir con detalle la escalada, a lo largo del siglo, del fenómeno regresivo de violar los tabúes, en los movimientos de *l'art brut* o en ciertos *happenings*. En lo que yo he llamado el «documento fundacional» del arte moderno, Zola escribió que "el arte es una secreción humana". Le habría sorprendido ver su metáfora tomada al pie de la letra, en una exposición de excrementos enlatados, presentados como *Merde de l'artiste*<sup>38</sup>.

Pero, por otro lado, también ha escrito, comprensiblemente mucho antes, el optimista Gombrich, en *The Story of Art* (publicado en 1950):

El artista no obedece a ninguna regla fija. Él simplemente presiente el camino que debe seguir. Es verdad que algunos artistas o críticos, en ciertos períodos, intentaron formular leyes de su arte; pero se verificó siempre que artistas mediocres no conseguían cosa alguna cuando intentaban aplicar esas leyes, mientras que los grandes maestros podían transgredirlas y, a pesar de eso, alcanzar una nueva especie de armonía en que nadie había pensado antes<sup>39</sup>.

En el caso de la ciencia, Feyerabend toma el criterio de demarcación de Kuhn como la solución del rompecabezas y le objeta, en un razonamiento por

---

<sup>36</sup> Francis HASKELL, *Past and present in art and taste*, New-Haven, Yale University, 1987, p. 207.

<sup>37</sup> Thomas S. KUHN, *The structure of scientific revolutions*, pp. 55-56.

<sup>38</sup> Ernst H. GOMBRICH, *La preferencia por lo primitivo*, p. 268.

<sup>39</sup> Ernst H. GOMBRICH, *The story of art*, p. 35.

reducción al absurdo, que el criterio incluye el crimen organizado<sup>40</sup>. Creo que esto no ha molestado mucho a Kuhn, que no tiene un criterio de demarcación entre sus prioridades y le sería de todos modos preferible incluir el crimen organizado en la ciencia antes que excluir directamente, por cuenta del uso de unos criterios *a priori* de demarcación, la teoría de la evolución de Darwin, el psicoanálisis o la física de Aristóteles.

Tal vez se pueda decir, para concluir, que la revolución historiográfica en la ciencia y en el arte es una revolución conservadora. No en el sentido de que se dispone a preservar el *statu quo*, caso en que no sería efectivamente una revolución, sino en el sentido de que busca incluir o rescatar objetos que antes habían sido sumariamente excluidos (por una suerte de absolutismo). O, tomando una frase de Lucien Febvre, una revolución “con ese espíritu de relatividad que es el espíritu histórico”. En el caso de la ciencia, como dice irónicamente Kuhn, “felizmente, en vez de olvidar a esos héroes [los grandes héroes de la ciencia], los científicos [y los historiadores] solamente han olvidado o revisado sus trabajos”<sup>41</sup>.

El caso de la historia del arte es quizás mucho más dramático. En bloque, estilos morfológicamente bien definidos, diseminados, exuberantes en su unidad y variedad, han sido radicalmente extirpados de la historia del arte, como *aún no arte* o como *ya no arte*, arte degenerado. Parece que, al fin de cuentas, tampoco el criterio clásico estaba exento de atrocidades.

Sin embargo, cuando comúnmente se critica la ciencia y el arte contemporáneos –o lo que ahora se considera como arte o ciencia desde un punto de vista histórico– no se suelen tomar en consideración sus buenas razones y el uso de una razón práctica para admitirlos. Es como si hubieran surgido a través de un mero impulso de irracionalidad. O como si la gente estuviese haciendo transgresiones a normas esenciales de racionalidad *tout court* al recusar definiciones y criterios previos de arte y ciencia<sup>42</sup>. Lo que sucede, según creo, y he procurado resaltar, es que ha habido muy buenas razones para las elecciones que se han hecho. Las atrocidades no están solamente del lado de la posición contemporánea, sino muy clara y enfáticamente también del lado de la actitud clásica con respecto a la ciencia y al arte. No hay más atrocidad en el hecho de que los excrementos sean incluidos como arte que en la exclusión sumaria de estilos enteros como el bizantino y el gótico de la historia del arte.

Y creo que será muy curioso estudiar más de cerca cómo se pudo mantener por siglos ese verdadero *apartheid* de los estilos no-clásicos, como si fueran las mayorías negras de Sudáfrica. Así como será interesante investigar cómo se ha dado efectivamente el proceso de *inclusión artística*, y el de *inclu-*

<sup>40</sup> Paul FEYERABEND, *Consolations for the specialist*, en Imre LAKATOS y Alan MUSGRAVE, *Criticism and the growth of knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, sección 3.

<sup>41</sup> Thomas S. KUHN, *The structure of scientific revolutions*, pp. 138-139.

<sup>42</sup> Ver a propósito de esto Alfredo MARCOS, o.c., pp. 52-56 y 108-115.

*sión científica*, los grandes y reales resultados históricos de lo que podríamos llamar, creo que justificadamente, en los términos de Kuhn, revolución historiográfica en la ciencia y en el arte.

Una revolución que nos retira de los tranquilos límites de unos valores provincianos, como revelan las “palabras con las que Roger Fry comenzaba en 1920 una entusiasta crónica sobre Escultura negra”, citadas por Gombrich, y que pueden valer también perfectamente para el ámbito de la ciencia:

¡Qué confortable mobiliario mental debían proporcionar las generalizaciones de hace un siglo! Qué correcto y pequeño, cerrado y pequeño, redondo y pequeño era el mundo cuando Grecia era la única fuente de cultura, cuando el arte griego, aunque fuera en copias romanas, era el único arte indiscutible, exceptuando algunas repeticiones del Renacimiento. Y ahora, en los últimos sesenta años, han llovido sobre nosotros conocimientos y percepciones con tal rapidez que todo el ordenado sistema se ha venido abajo, y nos hemos quedado desnudos y al aire, apenas capaces de pescar una o dos generalizaciones apresuradas con las que cubrir momentáneamente nuestra desnudez<sup>43</sup>.

En función quizás de una excesiva estrechez y rigidez de conceptos y criterios, predominante por tan largo tiempo en la historia de la ciencia y del arte, se puede decir que la actitud general es ahora de apertura, con el riesgo de excesos en la dirección contraria, de falsos positivos en vez de falsos negativos, en cada uno de los contextos. Una cuestión de elección que tiene una historia y que Kuhn parece saludar de modo optimista cuando habla directamente de una “nueva historiografía de la ciencia” e, indirectamente, como hemos visto, de una nueva historiografía del arte, en vez de hablar de fin de la historia.

---

<sup>43</sup> Ernst H. GOMBRICH, *La preferencia por lo primitivo*, p. 196.