

Paul Feyerabend, el frívolo dadaísta

Una apuesta hacia la pluralidad de perspectivas

Estefanía Soledad Lando

(UNLP)

Abstract

En este trabajo nos proponemos exponer algunas de las críticas que Paul Feyerabend le hace a la concepción tradicional de ciencia a partir de dos ejemplos provenientes del arte. El objetivo es ilustrar la negación de alternativas que supone *La Ciencia* con la invención de la perspectiva por Brunelleschi. Complementaremos la crítica con una breve referencia al canto IX de la *Ilíada*, en donde Feyerabend acompaña a Aquiles a disputar el concepto de “honor”. Ambos ejemplos cobran pleno sentido a la luz de los desarrollos del autor en su *Conquista de la abundancia* y su *Filosofía Natural*, a la vez que respaldan una lectura que alejan a Feyerabend del anarquismo y lo acercan mucho más al dadaísmo. Entenderemos que el autor defiende una posición cuya pretensión primera no es construir estructuras sino destruirlas provocando a quienes defienden la existencia de “la percepción adecuada” de la realidad.

Introducción

Analizar la ciencia es también analizar la sociedad. En buena medida, esta es la tarea que emprende Paul Feyerabend (1924-1994) desde una mirada impertinente y provocadora a la vez que correcta y humana. Su crítica parte de la consideración tradicional de la ciencia como sistema objetivo e indiscutible de conocimiento. Sin negar los beneficios de la misma, Feyerabend sostiene que la ciencia no tiene método sino métodos, no es un sistema sino un *collage*. Y que más que significar la expresión humana que mejor conecta al hombre con la realidad, es una preferencia entre muchas otras. Por otra parte, considerar a la ciencia como la forma privilegiada de conocimiento nos lleva a negar la potencialidad del mundo, el cual es complejo y comprensible de muchas maneras. A partir de esta consideración, Feyerabend apuesta por el pluralismo entendido como la existencia de alternativas que colaboran con la eliminación de la mirada unilateral impuesta por una única tradición, en este caso, la ciencia.

I. La invención de la perspectiva

En el cuarto capítulo de *La conquista de la abundancia* (2001), Feyerabend revisa la idea de imitación dentro del arte. Sin embargo, este análisis no se limitará a abarcar el plano artístico, tal como podría surgir de la crítica de un experto del arte. Por el contrario, y como veremos, Feyerabend hace válidas estas consideraciones para el ámbito de la ciencia. En un primer momento, el autor expone una comparación entre la Madonna degli Occhi Grossi, pintada en el siglo XIII y la Madonna de Rafael, de más de dos siglos posterior. Feyerabend presenta una primera posible comparación entre ambas desde la mirada de Giorgio Vassari, quien sostiene la idea de progreso en el arte, permitiendo pensar que si bien la Madonna de Rafael se asemejaba más a la figura humana que la pintura anterior, aun no respondía a una imitación “perfecta”. Vassari refiere a la obra de Rafael como desprovista aún de la técnica adecuada para lograr la proporción y así conseguir la gracia necesaria. Esta idea de imitación manifiesta en las obras renacentistas refleja la mirada de una época, pero asimismo rescata Feyerabend que la copia no puede ser escogida como el único motor en la creación artística: otros son la educación, la ornamentación, el comercio, las mediaciones de poderes espirituales, entre otros. Por esto, se volvía inútil someter a las obras bajo un único criterio (la imitación):

La misma imitación se entendía en ocasiones de manera muy abstracta. Constantino V definió una imagen como algo idéntico con la esencia de lo que retrata. La Eucaristía era la verdadera imagen (de Cristo) en este sentido; una imagen pintada era o bien una burla o un ídolo” (FEYERABEND, 2001: 117)

Feyerabend cita a Riegl (historiador del arte), quien sostiene que las ruinas romanas (pinturas, esculturas, arquitectura) tenían características estilísticas bien definidas; y que las mismas diferían del arte clásico: tal como si hablara de modelos: el arte produce modelos así como lo hacen las matemáticas.

Pero las matemáticas puras no lo son todo en las ciencias, y el desarrollo de las formas no lo es todo en el arte: hay artistas que quieren copiar la naturaleza –y algunos de ellos parecen lograrlo en un nivel sorprendente- ¿Cómo puede este elemento adicional reconciliarse con una pluralidad de estilos artísticos bien definidos y ejecutados con precisión? (FEYERABEND, 2001: 118)

Según Riegl, las acciones y percepciones del artista están conectadas a sus ideas y hábitos, los cuales constituyen una ideología. Feyerabend sostiene que esta forma de ver las cosas, reconciliaría

imitación con pluralismo artístico, pero en verdad, no puede darse por supuesta la conexión entre la realidad y el mundo del arte; como tampoco su independencia, claro. Y complementa diciendo que la *Madonna degli Occhi* (de Rafael) “*pudo haber captado un elemento de la realidad que ya había desaparecido en la época de Rafael (...)*” (FEYERABEND, 2001:118)

A partir de esta discusión, Feyerabend remite a Filippo Brunelleschi (1377-1446), arquitecto y escultor italiano que realizó un experimento científico con el objetivo de alcanzar la dimensión “real” (¿correcta?) de las cosas. Brunelleschi (Ver imagen en ANEXO) pintó sobre una tabla la parte frontal del baptisterio San Giovanni de Florencia, siendo el exterior de la misma una imagen capaz de ser vista de una sola mirada. Además, el aire y el cielo fueron realizados con plata bruñida para que luzcan más reales, y las nubes pudieran verse como movidas por el viento cuando éste sopla. Pero lo interesante estaba en la forma predeterminada en la que el cuadro debía verse: para que la pintura luciese absolutamente real, había que sostenerla con una mano y mirar a través de un agujero del tamaño de una lenteja que Brunelleschi había realizado sobre la misma. Con la pintura alzada y opuesta al rostro del espectador y con un espejo sostenido enfrente de ésta, la pintura lograba verse reflejada en el espejo. Este punto de vista inducido permitía contemplar la obra sin distorsiones, generando una escena *totalmente real*.

Como ya fue descrito, lo real no se lograba sin más, sino siempre bajo condiciones concretas. Brunelleschi compara dos artefactos que son diferentes entre sí. Por un lado, la pintura del baptisterio, por otro, una realidad que es independiente del arte. Además, la pintura nace conforme a reglas que son producto de la arquitectura y así “*la definición hace del acto de pintar un problema geométrico y del pintor un realizador de secciones transversales de pirámides ópticas (...)*” (FEYERABEND, 2001: 120)

Siendo así, la obra se hace eco de principios científicos y ya no puede ser admirada de forma desnuda o desprovista de pautas. Feyerabend destaca a partir de aquí elementos propios del experimento: por un lado, Brunelleschi contaba con una estructura preexistente, que sería el baptisterio; por otro, con aquello fabricado por el hombre, la pintura. Un tercer elemento Feyerabend lo ve en los arreglos que el pintor definió para la visión y en la proyección de los dos elementos antes mencionados. Toda esta situación constituye un enorme escenario. Así, Brunelleschi sería el responsable de controlar el decorado sobre el cual se urdiría su tradición. Esta manera de interpretar las obras como escenarios (o conjunto de escenarios), sirve a Feyerabend en cuanto al debate sobre el alcance y la función del arte y sus presupuestos, permitiendo trasladar este debate a la ciencia misma. A partir de aquí, brinda cuatro explicaciones fundamentales:

En primer lugar, los estilos artísticos no surgen ni cambian por necesidad y es el artista quien los controla. Asimismo, Brunelleschi conocía las prácticas escénicas y arquitectónicas de su época, pero

cambió ambas realizando una transferencia de la arquitectura a la pintura, la cual podría no haber ocurrido; al igual que el experimento y su éxito.

Además, Feyerabend concluye que no es sólo la mente la que impone el estilo ni éste es introducido por puras leyes físicas objetivas: si bien Brunelleschi se basa en pautas o reglas para la “adecuada” observación, este modo de ver es propuesto por el sujeto.

Una tercera explicación que el modelo de escenario le permite extraer a Feyerabend es el descubrimiento de la posibilidad de discernir entre proyección y proceso de proyección. Es decir, que se podrían examinar sólo los instrumentos incorporados por Brunelleschi y ver la cuestión como mero asunto de la ciencia.

Finalmente, Feyerabend compara el arte con la ciencia en tanto que ambos se dan siempre en un escenario. Ambos exigen dos elementos (naturaleza e imagen teórica) que no se enfrentan de manera directa. Si es cierto que primero se transforma la naturaleza para obtener resultados y luego se procesa los datos, entonces estamos frente a dos transformaciones. A partir de las mismas, se procede a la comparación entre naturaleza e imagen teórica. Recapitulando, tenemos dos transformaciones y una comparación. Si en el experimento de Brunelleschi, la pintura no logra enfrentarse a una supuesta realidad objetiva, Feyerabend hace notar que a partir de este último punto, la imagen teórica de la ciencia tampoco se enfrentaría directamente a la naturaleza.

Estamos, entonces, ante mecanismos de proyección en ambas disciplinas (arte y ciencia), las cuales forman parte de un escenario que omite algunos detalles pero que destaca, a su vez, otros necesarios para la correcta apreciación de lo real.

Asimismo,

(...) el modelo del escenario se puede extender a creencias, teorías y obras de arte que no son elementos fabricados a propósito para un experimento sino que arraigan firmemente en la tradición. En este caso el escenario ya existe con anterioridad. Hay modos establecidos de ver los animales, las montañas, las casas (...) La tarea del artista consiste entonces en lo siguiente: crear una estructura física que, al ser enfocada o proyectada de la manera tradicional, produzca un aspecto similar a uno de los aspectos conocidos de la cosa representada (...) (FEYERABEND, 2001: 130)

Podemos aquí mismo citar otro ejemplo proveniente del arte que Feyerabend brinda en *Filosofía natural* (2013): el caso de Aquiles y el honor. En el canto IX de la *Iliada*, Aquiles trata de expresar la idea de que “los obsequios que Odiseo le ofrece en nombre de Agamenón no reparan el honor ofendido ni borran la ingratitud” (FEYERABEND, 2013: 148). Pero esta idea de honor no conllevaba la gratitud y el respeto tal como en ese contexto se lo entendía. Aquiles quería expresar algo distinto: ya que si el honor refiere sólo al ser honrados por otros, tanto el valiente

como el cobarde se podrían adjudicar esa noción. Aquí pueden hacerse dos apreciaciones: una primera, la de Parry, que entiende que habría un abuso del lenguaje por parte de Aquiles, dado que el mismo sostiene una noción “errada” del honor y recae, así, en un sinsentido (FEYERABEND, 2013: 149). Y por otro lado, la apreciación de Feyerabend que percibe en Parry una interpretación propia del racionalismo, donde el concepto no nace de la circunstancia sino que antecede a ella y trata de encajar. Aquiles expresa algo nuevo, ese el punto relevante. Se da la posibilidad de decir algo distinto a lo ya establecido y, aunque se ancle esta novedad en un sinsentido, no quiere decir esto que la expresión carezca de sentido. Afirma Feyerabend en *Provocaciones filosóficas* (2003) que las causas reales de la incompreensión deben buscarse en la inercia vulgar y corriente, en el dogmatismo, en el desinterés y en la estupidez. (FEYERABEND, 2003: 109)

Establece así Feyerabend una distinción dentro del proceso artístico, donde se destacan las proyecciones que forman parte de la tradición, los aspectos que se crean y las estructuras utilizadas por el artista; es decir: proyecciones naturales, aspectos naturales y estereotipos.

En pocas palabras, lo que el autor intenta sacar a la luz es que el mundo se proyecta de diversas maneras y que, al no ser estas proyecciones ni completamente mentales ni completamente naturales, devienen, sencillamente, aspectos de la realidad.

II. El escenario no se percibe: Leonardo y la perspectiva

Si bien la idea de escenario nos enlaza directamente con la idea de construcción, no hay que perder de vista que los escenarios, para la mayoría de sus participantes, forman ya parte de la tradición; y al no percibir la invención del mismo, su aprendizaje se vuelve inexorable. Es en este sentido que hablar de imitación artística ya no resulta tan sencillo: la confianza en el enfrentamiento directo del artista con realidad, se cae; ya que siempre existirá, entre ambos, una mediación. Así, en *Tratado de la pintura*, Leonardo Da Vinci expone una serie de reglas para la realización de una obra, haciendo especial foco en la imitación: el cuadro debe ser un espejo de la naturaleza. Ahora bien, Leonardo afirma que no es suficiente con recurrir a la imaginación, ya que hay cosas que a la memoria se le escapan, sino que siempre hay que ir al natural. En uno de sus primeros apartados afirma:

Estúdiense primero la ciencia, y luego la práctica que se deduce de ella. El pintor debe estudiar con regla, sin dejar cosa alguna que no encomiende a la memoria, viendo qué diferencia hay entre los miembros de un animal, y sus articulaciones o coyunturas. (DA VINCI, 2004: 23)

En cuanto al experimento de Brunelleschi, Leonardo *sostuvo que el artista no pinta para observadores de un solo ojo*; sin embargo, Brunelleschi es quien controla el decorado, y el Renacimiento no hace más que exaltar este modo tradicional de presentar y ordenar las cosas.

Afirmaciones como éstas (escenario, percepción, educación) nos acercan también al proceder de la ciencia. La ciencia está regida por el conocimiento descriptivo y la representación perspectiva de los cuales estaría exento, paradójicamente, el propio sujeto. En otras palabras, el logro científico se asentaría sobre la revelación más adecuada de la realidad. Pero, parafraseando a Feyerabend, una teoría no tiene éxito cuando se contrasta con los hechos y sale ilesa, sino porque no hay lugar para aquellas teorías que pudiera contrastarla o porque los hechos que podían hacerlo, han sido eliminados. De esta manera, Feyerabend sostiene que el éxito de las teorías científicas muchas veces es artificial, no porque no sea cierto su lado “fáctico”, sino porque las cuestiones antedichas caen por la borda en pos de su beneficio. Asimismo, “(...) surge la sospecha de que éste pretendido éxito se debe al hecho de que la teoría, al extenderse más allá de su punto de partida, se ha convertido en una rígida ideología” (FEYERABEND, 1986: 45)

A partir de estas consideraciones, surge en Feyerabend el cuestionamiento al tipo de realismo que profesan tanto la ciencia como el arte. Si los resultados de ambos dependen de estos y no de otros experimentos, entonces, ¿de qué realidad hablamos?; ¿acaso no cambian los resultados si se proyectan otras formas de acercarse a la naturaleza? No hacerse estas preguntas equivale a postular un realismo ingenuo que olvida que el escenario desde donde se observa es el reflejo de una tradición pero también, que niega la existencia misma del escenario.

Retomando a F. Nietzsche, podemos decir que la razón cobra valor en cuanto ha afectado a los hombres en su encuentro con la realidad, pero ¿Cuándo ocurrió esto? ¿Cuándo las demás perspectivas del mundo sucumbieron ante una única tradición? ¿Por qué Leonardo critica el experimento de Brunelleschi a la vez que lo continúa y lo afirma?

Reflexiona G. Castrejón¹ siguiendo a Feyerabend:

(...) Ni siquiera nos detenemos a preguntarnos cuál ha sido la verdadera génesis de esos productos portentosos de la mente humana, cómo es que surgió la idea, en qué medida podemos estar seguros de conocer completamente la verdadera esencia de eso que nos es ajeno, sin embargo, no nos angustia siquiera pensar si somos o no dueños de tan siquiera una mínima parte de todo lo que es digno de ser conocido.

¹ Castrejón, G., *Acerca de la racionalidad científica, Feyerabend y los límites de la argumentación*. Tomado de: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/19015/1/articulo2.pdf>

III. Dadaísmo epistemológico

Para concluir, nos permitimos decir que las preguntas sobre cuándo las perspectivas del mundo sucumbieron ante una única tradición o por qué Leonardo critica un experimento del que luego retoma y reafirma su concepto, se responden desde el dadaísmo de Feyerabend. Definirse a sí mismo como dadaísta le permite alejarse de la seriedad puritana que el anarquismo supone (FEYERABEND, 1985). Éste último, sostiene el autor, se preocupa poco por la felicidad y las vidas humanas, al contrario del dadaísta que sí lo hace. En el *Tratado contra el método*, nos dice:

Un dadaísta está convencido de que una vida que merezca la pena sólo será factible cuando empecemos a tomar las cosas a la ligera y cuando eliminemos del lenguaje aquellos significados profundos pero ya putrefactos que ha ido acumulando a lo largo de los siglos (búsqueda de la verdad, defensa de la justicia, amor apasionado, etc., etc.).

El dadaísta no propone, el dadaísta provoca. No construye -o al menos no es su intención primera- sino que rompe; viene a quebrar estructuras que habían sido coronadas como la correcta percepción de la realidad. Cuando Leonardo critica la técnica utilizada por Brunelleschi, no critica sin embargo, el concepto: es decir, ambos forman parte de un mismo escenario, de una misma tradición. Asimismo, cuando Aquiles expresa un nuevo concepto de “honor”, el mismo se interpreta y toma sentido dentro de la cultura: aunque venga a oponerse a lo ya conocido, no hay incompreensión; y eso nos da la pauta de que la cultura no está sedimentada, que hay posibilidad de nuevas interpretaciones. De igual modo, las diferencias entre los lenguajes no responden a esencias culturales claras, inequívocas e inmóviles: *toda cultura es potencialmente cualquier cultura*. (FEYERABEND, 2003: 109)

Tristan Tzara (2004) define al dadaísmo como “una necesidad severa sin disciplina ni moral”. Es además un “sin sentido”, lo cual no significa carente de sentido, sino a favor de la naturaleza. Siguiendo a Feyerabend, diría, a favor de la imaginación. Romper con las ideologías supondría dejar a un lado la creencia en que el progreso y el éxito dependen de métodos especiales. En otras palabras, nos permitiría dar cuenta de que los dogmas nacen cuando determinadas teorías alcanzan el éxito y ya desde ese lugar, inhiben el efecto liberador que este nuevo *conocimiento* podría llegar a brindar.

Considero entonces que Feyerabend se posiciona como un provocador, él molesta al Racionalismo, así como molestó el dadaísmo al arte moderno. Feyerabend tiene la intención primera de dejar clara su concepción del mundo como entidad desconocida. Pero fundamentalmente, tiene la capacidad de interpelar al lector una y otra vez, como cuando nos provoca con afirmaciones como ésta: “...la ciencia no es superior a otras ideologías gracias a sus méritos, sino porque el show está preparado a su favor.” (FEYERABEND, 1985)

Bibliografía

- Castrejón, G., “Acerca de la racionalidad científica: Feyerabend y los límites de la argumentación”, en *Revista Dikaiosyne*, nº 14, noviembre de 2005.
- Da Vinci, L. (2004), *Tratado de la pintura*, Buenos Aires, AGEBE.
- Feyerabend, P. (1986) *Tratado contra el método*. Madrid, Tecnos.
- Feyerabend, P. (1985) *¿Por qué no Platón?*, Trad. M. Asunción Albisu Aparicio, Madrid, Tecnos.
- Feyerabend, P. (2003), *Provocaciones filosóficas*. Edición de Ana P. Esteve Fernández, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Feyerabend, P. (2001), *La conquista de la abundancia. La abstracción frente a la riqueza del ser*, Barcelona, Paidós.
- Feyerabend, P. (2013), *Filosofía natural*, Madrid, Debate.
- Tristan Tzara (2004), *Siete manifiestos dadá*, Barcelona, Ed. Tusquets.

Anexo

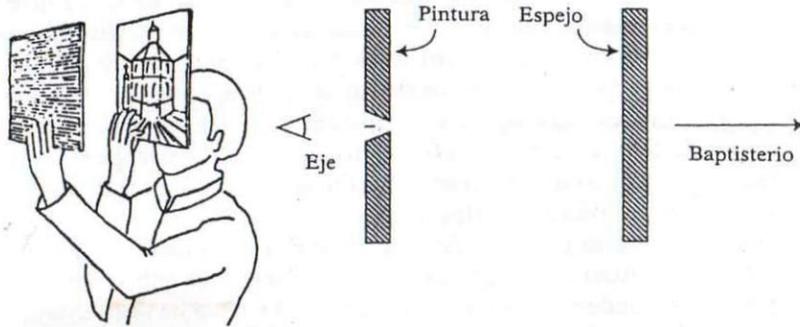


Figura izquierda: *Primer dispositivo de Brunelleschi*

Figura derecha: *Primer dispositivo de Brunelleschi, vista de perfil.*