

Stoa

Vol. 3, No. 5, 2012, pp. 223-248

ISSN 2007-1868

UNA ESTRUCTURA PARA LAS ARTES VISUALES

CÉSAR LORENZANO

Universidad Nacional

de Tres de Febrero

cesarlor@arnet.com.ar

RESUMEN: Este artículo se propone analizar la estructura de una teoría fundacional para la historia del arte. Se presenta mediante una narración hipotética —pero no por eso infiel— del proceso genético que llevó a su formulación, en el supuesto, compartido por epistemólogos tan disímiles como Ludwik Fleck y Jean Piaget, de que es en su génesis donde la estructura exhibe cabalmente su racionalidad.

Se propondrá posteriormente una reconstrucción estructural que sea al mismo tiempo una elucidación del camino recorrido, así como de su significado epistemológico y ontológico. Al hacerlo, se desarrolla un aspecto poco profundizado por la concepción estructural como lo es la índole de las aplicaciones de la teoría. Siguiendo un camino inverso al habitual, se comienza por una caracterización de las aplicaciones —a las que llamaremos en adelante *ejemplares*—, entendiendo por tales a sistemas situados espacio-temporalmente, para avanzar progresivamente en su elucidación formal.

Dada su índole exploratoria, se eligió para su reconstrucción medios semiformales que acentúan los rasgos wittgenstenianos de la concepción estructural, sugiriéndose la posibilidad de prescindir de los modelos abstractos del núcleo *K*.¹

¹ Este es el primero de los artículos en los que se explora la posibilidad de reconstruir una teoría mediante sus ejemplares —y no mediante sus modelos. Fue presentado en el Encuentro Estructuralista de Xalapa en 2004. En artículos posteriores se acentúa el carácter nominalista de las reconstrucciones, prescindiéndose por completo de estructuras matemáticas abstractas y caracterizando a los ejemplares de la teoría mediante estructuras interpretadas desde el comienzo. La diferencia entre ambas formas de reconstruir teorías empíricas radica en que una emplea lenguajes estrictamente formales en su núcleo estructural y la otra lenguajes con interpretación fáctica. Se encuentran en prensa reconstrucciones de la teoría de la histeria de Freud, de la bioquímica, así como una versión de la teoría de la historia del arte de Wölfflin, que avanza en sus aspectos epistémicos y ontológicos, al tiempo que se argumenta acerca de su importancia para la historia y la filosofía de la ciencia.

PALABRAS CLAVE: Estructuralismo · nominalismo · teorías de la historia del arte · estilos · reconstrucción semiformal

SUMMARY: This paper attempts to analyze the structure of a foundational theory of the history of art. This theory is presented by means of a hypothetical but not unfaithful story of the genetic process that led to its formulation, assuming—as Ludwik Fleck and Jean Piaget did—that in its genesis where the structure exhibits its full rationality.

We will then propose a structural reconstruction of the theory that gives an account at the same time of the genetic process, as well as its epistemological and ontological meaning.

In doing so, we will deepen in an aspect rarely developed by the structural conception, namely the nature of the applications of the theory. Instead of beginning as usual to characterize the theory by its formal structures, and only after a long journey to mention its application as a subset of the formal structures, we will characterize first of all its applications—that we will term from now on exemplars, defined as space-time systems—and then to advance gradually in the formal elucidation of the theory.

As a result of the exploratory nature of this attempt, we chose to reconstruct the theory in an informal way, and to accentuate the Wittgensteinian features present in the structural conception, suggesting the possibility of reconstructing theories without using mathematical, abstract models.

KEYWORDS: Structuralism · nominalism · theory of the history of art · styles · informal reconstructions

Introducción

En el presente trabajo se realiza una reconstrucción semiformal de una teoría de la historia del arte que presenta el interés de ser aceptada por la gran mayoría de los teóricos del arte, desde su presentación en 1915 hasta nuestros días. Su interés radica, además del hecho mismo de la elucidación de una teoría que pertenece a un campo de las ciencias humanas que no ha sido explorado hasta el presente por la filosofía de la ciencia, en el supuesto de que los avances que se realicen en él pudieran ser relevantes para la elucidación de otras teorías científicas. Se narrará primeramente—de manera hipotética, pero no por eso infiel—el contexto del descubrimiento de la teoría en cuestión, pensando que de esta manera se exhiben más adecuadamente las razones que hacen a la elección de un determinado modo de formalizarla, que aunque se aleja de la manera estándar, no se aparta de los marcos de la concepción estructuralista. Posteriormente, se presentará una reconstrucción

semiformal de la teoría propuesta, discutiendo las consecuencias que tiene la estrategia adoptada para el desarrollo de uno de los puntos más descuidados por la concepción estructuralista, las aplicaciones I de la teoría, que son rutinariamente mencionadas como una semántica wittgensteniana del aparato formal; una importancia que no se refleja en un consenso acerca de su naturaleza, ni en la manera casi administrativa con que se las resuelve en un punto por demás accesorio de las formalizaciones. Asimismo se discutirán las implicancias que esto tiene para la formalización de otras teorías.

La concepción estructuralista y la semántica de aplicaciones paradigmáticas

Joseph Sneed nos mostró, siguiendo a Patrick Suppes, que una teoría científica se caracteriza por la clase de sus modelos. Nos mostró también que esta estructura carece de contenido empírico si no existen sistemas físicos —espacio-temporalmente situados— que sean aplicaciones suyas.

Conocemos la propuesta. Una teoría T puede ser caracterizada por un núcleo K de modelos de la teoría, y por un conjunto de aplicaciones I , tal que:

$$T = (K, I)$$

siendo

$$K = (M_{pp}, M_p, M, C)$$

en el que M_{pp} son modelos caracterizados únicamente por las funciones no teóricas de la teoría, M_p modelos a los que se le suman las funciones teóricas, y M son aquellos que además cumplen los axiomas legaliformes que relacionan entre sí a funciones y objetos de la teoría. C es una restricción —condición de ligadura, en la jerga estructuralista— que conecta entre sí a los distintos modelos de la teoría, de tal manera que no sean un conjunto de modelos aislados, sino un entramado firme unido por estas ligaduras. Conocemos asimismo la distinción entre funciones: son no teóricas si pertenecen a una teoría anterior y para determinarlas no es necesaria la teoría en cuestión. Las teóricas, en

cambio, pertenecen a la teoría, y la presuponen para su determinación. Posteriormente se añadieron las relaciones que una teoría determinada tiene con otras teorías, sintetizadas con el símbolo L —links. En este contexto, las aplicaciones primeras, paradigmáticas, indican a los científicos —a la manera de una semántica wittgensteniana— cuáles son los sistemas físicos que pudieran llegar a ser modelos completos de la teoría. Como lo expresó junto con Ulises Moulines (1979);

Si Kuhn está en lo cierto, y si las reconstrucciones formales de sus ideas son exactas, entonces la fila entera de aplicaciones propuestas pueden ser “ancladas” en alguna subclase paradigmática que siempre es parte de las aplicaciones propuestas de la teoría y que a través de alguna relación de “semejanza” determina (al menos en parte) qué más puede estar en ella.

Sabemos que esta propuesta kuhniana —adoptada por el estructuralismo— tiende a coincidir con lo que al decir de Brambrough es la solución de Wittgenstein al problema de los universales. Para Kuhn, se aprende a aplicar un paradigma como se aprende —según Wittgenstein— a aplicar un término: a partir de parecidos con ejemplares paradigmáticos. La importancia que le asigna a estos ejemplares se acentúa cuando menciona en la *Posdata* que de aquí surge el primitivo nombre de paradigma y que este componente de las teorías es precisamente lo que diferencia, centralmente, su concepción de la ciencia de la concepción tradicional.

El elemento wittgensteniano es tan fuerte en los comienzos de la concepción estructuralista que elige no constituirse en una filosofía de la ciencia general que determine —como lo hacen las demás epistemologías— las características generales de la ciencia. Se prefiere, en la más pura tradición de Wittgenstein, formalizar teorías científicas específicas, y exhibirlas como ejemplares paradigmáticos, en el supuesto de que así se capta la red de semejanzas que enlazan entre sí a las diferentes teorías, y con ellas a la misma ciencia.

Es este elemento y este espíritu —que se pone de manifiesto además en la distinción *funcional* entre términos teóricos y no teóricos— el que se quiere rescatar en la ponencia.

Dejamos para más adelante el discutir si en el camino recorrido no se debilitó el hálito wittgensteiniano del comienzo.

Sabemos que la concepción estructuralista pivotea alrededor de dos elementos centrales: una estructura matemática, y ejemplares de aplicación.

En la descripción de teorías empíricas se ha desarrollado, fundamentalmente, el primer elemento; tanto, que el segundo es apenas un subproducto formal de la estructura matemática.² No se ha dado una labor de elucidación del componente wittgensteiniano (las aplicaciones I) que sea similar a la que se efectúa con el núcleo estructural K de las teorías. Algo que se refleja en la falta de consenso acerca de su naturaleza por parte de los miembros de la comunidad estructuralista.

Mi contribución consiste en avanzar en la comprensión de las aplicaciones de una teoría, centrales a la hora de ampliar la teoría, pero también a la de construir el aparato formal estructural que la caracteriza.

El camino hacia una teoría del arte

En este apartado relatamos —acudiendo a una ficción— el modo en que un reconocido historiador del arte arriba a una concepción acerca del arte y de su historia, a partir de su conocimiento de las obras, y de su frecuentación de museos y colecciones. Sabemos que cuando inicia su camino a principios del siglo xx los grandes museos se encuentran en su esplendor. Las obras están agrupadas por épocas históricas, por autores, por países.

Nuestro historiador, cuando compara diferentes obras se plantea, nos plantea, el siguiente enigma: ¿en qué se parecen las obras que contempla, una después de la otra? Veamos las siguientes pinturas; la primera es una Madonna de Rafael, la segunda un retrato de Van der Weyden.

Ante estas obras, concluye que existe un primer parecido, y es el que resulta del empleo de técnicas y materiales similares, puestos al

² Usualmente se define a las aplicaciones como un subconjunto de los modelos parciales. (M_{pp}) , tal que $I \subseteq M_{pp}$. Esta caracterización contiene problemas de índole ontológico y lingüístico. Si se interpreta a las aplicaciones como sistemas físicos, entonces no pueden ser un subconjunto de un modelo matemático, dado que pertenecen a categorías ontológicas diferentes. Si se piensa que se trata de descripciones de sistemas físicos, se hacen mediante un lenguaje interpretado que contiene entre otros términos constantes de individuos —fáctico, en suma— que mal puede ser de la misma índole que un lenguaje matemático, sin contenido empírico.



servicio del propósito plástico de crear objetos cuyas imágenes posean semejanza perceptual con elementos del mundo.

Son en suma, en los ejemplos seleccionados, *pinturas* de personas, aunque pudieran ser —a los efectos de la teoría considerada— dibujos o esculturas, y los motivos, objetos, animales o paisajes.

Estas imágenes, además, de pertenecer a un mismo período histórico, el Renacimiento, y a una misma región geográfica, el sur de Europa, utilizan los colores de manera similar, sin embargo, no son estos criterios pictóricos generales, geográficos o de época los que hacen que nuestro autor los agrupe bajo la misma etiqueta. Veamos ahora otros dos ejemplos.

En estas pinturas, que sin duda poseen imágenes parecidas y narran una historia similar —se trata de las Tres Gracias; la primera de Rafael, la segunda de Rubens— nuestro teórico, sin embargo, va a sostener que pertenecen a familias distintas, delimitadas por grupos de semejanzas disímiles. Los motivos pueden ser los mismos, los materiales y su manejo técnico ser semejantes, pero nuestro teórico desdeña estos parecidos fenoménicos, aparentes, ya conocidos en su época. Busca otro tipo de semejanzas y diferencias, que no surjan de la época histórica o de sus autores.

Tanto en el caso de las dos primera obras, como en estas dos últimas, acude a un intenso proceso de comparación, durante el cual propone



parecidos y desemejanzas, sopesa su adecuación a las obras en cuestión, desecha algunas, corrige otras. Las inventa y al mismo tiempo las ve en las obras hasta que queda satisfecho. Finalmente, concluye que esas semejanzas y diferencias —hipotéticas, en suma, pero corroboradas en los cuadros analizados— radican en la índole especial de la línea, en la peculiar disposición y relaciones de las imágenes en el lienzo, en su iluminación. Elimina de las descripciones las imágenes y lo que evocan, las pinceladas, los colores, simplificando hasta que afloran esos pocos rasgos: trazado de las líneas, situación de las imágenes.

Una vez inventadas—descubiertas— las semejanzas en los primeros cuadros, encuentra parecidos similares en otros y propone, luego de una rápida recorrida por los principales museos a los efectos de corroborar la hipótesis, que esas semejanzas se percibirán en toda una época histórica, ya sin límites geográficos. Cuando lo hace, pasa de una construcción que pareciera apta para unas pocas obras, a semejanzas de un plano de generalidad mayor. Si adoptara una terminología diferente para caracterizar eso que permite verlas como semejantes y dejara

de llamarlas óptica —como lo hace limitado por el conocimiento psicológico de su época—, diría que se trata de una estructura o Gestalt, tal como denominamos actualmente a las estructuras perceptivas como las que propone. Para quienes conozcan la teoría del arte, quizás ya hayan reconocido en nuestro historiador y teórico a Enrique Wölfflin, quien en 1915 publicó su *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, un texto fundacional que cambia radicalmente la manera de considerar al arte y su historia. Allí describe enunciativamente este conjunto de semejanzas, y la agrupa bajo el nombre genérico de *estilo*. Con esa descripción, y la mostración de obras paradigmáticas de los distintos estilos que analiza, Wölfflin hace que los estudiosos de sus escritos formen a su vez la Gestalten específica que les permitirán identificar el estilo de pertenencia de cualquier otra obra.

Hubo intentos anteriores de agrupar las obras de arte por determinadas características, como aquellos que las dividen en dionisiacas o apolíneas, ópticas y hápticas —si se trata de obras que evocan estados vitales en la primera clasificación, o sensaciones visuales o táctiles en la segunda. Pero ninguna de ellas implicaba una diferencia estructural en las obras mismas.

Se había intentado asimismo, con bastante éxito, reconocer el estilo de un pintor o de una región geográfica. Se podía decir con bastante fidelidad si una obra era debida al pincel de Rembrandt o al de Rubens, si eran del norte de Europa, o del sur. Wölfflin va más allá de esas tradiciones de análisis cuando propone su teoría de la historia del arte; además de identificar estructuralmente los estilos principales, nos dice que ellos determinan qué es posible y lo que no lo es para todo un momento histórica a el que dominan por completo. Plantea que cada estilo cumple un largo periodo histórico que puede abarcar un siglo, al cabo del cual es reemplazado por el otro en una alternancia entre estilos que no se limita a una única vez, sino que se sucede en el tiempo. Sabemos que al estilo clásico del Renacimiento releva el estilo Barroco; pero el clásico reaparece como neo-clásico después de la revolución francesa, el barroco en el impresionismo, etc.

Otros autores extienden la teoría al percibir-inventar el estilo manierista, que se superpone históricamente a ambos y que reaparece, entre otras vueltas de la historia, como expresionismo.

El proceso de aprendizaje en los talleres de arte hace que se interioricen estas estructuras perceptuales sin que se concienciara de su existencia; unas estructuras que explican los parecidos en las obras de todo un período histórico, autorizando a predecir que se visualizará en obras que no se conocen todavía.

Los períodos de la historia del arte se distinguen por los estilos que se transparentan en las obras, evidentes para todos los que quieran verlos, aunque nadie los percibiera hasta que Wölfflin enseñara a verlos.

La concepción estilística del arte no sólo permite ver regularidades entre las obras individuales al adscribirlas a un estilo determinado con su legalidad propia, sino también al interior de la misma historia del arte, con la ya mencionada alternancia entre estilos, con sus ciclos históricos de predominio estilístico de larga duración, y de reemplazos “revolucionarios”, como sucede con cualquier teoría científica.

Hemos terminado nuestra exposición de la teoría de los estilos de Enrique Wölfflin, publicada por primera vez en 1915 y sostenida por autores como Arnold Hausser, Erwin Panovsky o Gombrich. A los efectos de una mayor simplicidad, nos hemos limitado a ejemplificar con pinturas, aunque la teoría de Wölfflin se extiende asimismo al dibujo, el grabado, la escultura y la arquitectura.

Es hora de que comencemos a presentar su estructura formal.

La estructura de los estilos

Notemos que en nuestro relato sólo hay pinturas individuales, y descripciones de las semejanzas que un sujeto epistémico encuentra en ellas, tanto en los elementos preteóricos que todos conocen previamente, y en los cuales encuentran el placer del arte, como de los elementos específicamente estilísticos cuya aprehensión gestáltica es susceptible de ser enseñada y devenir, por lo demás, en intersubjetiva.

Como dato adicional, cabe mencionar que estas estructuras que determinan maneras de percibir (Gestalten) no hacen de cada obra de arte sistemas isomorfos: desde el momento en que no siempre se encuentran presentes todos los elementos, ni se establecen entre ellos las mismas relaciones, ni están igualmente definidos. En suma, los elementos y relaciones de la estructura perceptiva están desigualmente esparcidos. Se trata de estructuras semejantes que se presentan quizás

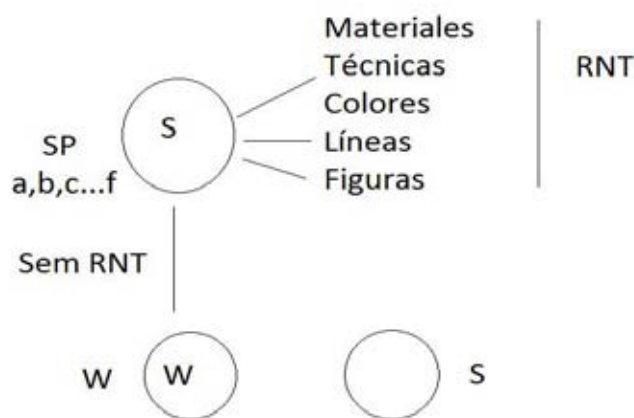
de manera única en cada obra que pertenece a un estilo determinado. Una vez aclarado esto, es tiempo que iniciemos nuestra labor comenzando por describir estructuralmente al estilo clásico. Un estilo que comienza aproximadamente en el siglo xv, y se extiende por todo el siglo xvi, para ceder su lugar al estilo barroco, aproximadamente en el siglo xvii, aunque se extiende en Francia por un período más prolongado. Conocemos a sus artistas principales: Leonardo, Miguel Angel, Rafael; el humanismo, el recurso de la razón, la armonía divina, el pitagorismo, el equilibrio, la serenidad, son algunas de sus características más generales, que sin duda influyeron en las elecciones propiamente estilísticas que percibe Wölfflin.

Como se advierte, nuestra estrategia difiere de la habitual, puesto que formalizamos directamente un estilo determinado, en vez de caracterizar una noción más general y de allí derivar por especialización a los estilos particulares. Las razones de este proceder tienen su origen en hondas convicciones epistemológicas y ontológicas que se expondrán más adelante. Comenzaremos con la descripción estructural de los sistemas pictóricos preteóricos —conocida antes de Wölfflin—, y que denominaremos de manera semejante a la terminología estructuralista ejemplares parciales —que abreviamos con la sigla E_{pp} . Aunque la teoría estilística de Wölfflin se extiende a la escultura, el grabado, el dibujo y la arquitectura, me limitaré, a fin de tener una mayor simplicidad y claridad expositiva, a la pintura.

Las caracterizaremos informalmente mediante un diagrama, en el supuesto de que lo que allí se muestre puede ser vertido sin dificultades en el habitual lenguaje de las teorías de conjuntos y de modelos. En esos diagramas se exhibirán las funciones y elementos de la teoría.

Los ejemplos parciales de Estilo Clásico

Los elementos y funciones mediante los cuales caracterizamos a los sistemas pictóricos (pinturas) de a, b, c, \dots, f , sistemas pictóricos que son E_{pp} (ejemplares parciales) de Estilo Clásico son las siguientes: $SP, M, Tec, L, C, F, RNT, SemRNT, W, S, T$ tal que en diagrama:



Comentarios

En el diagrama, los círculos son objetos del mundo, y las líneas funciones. M son los materiales que se utilizan mediante la técnica Tec . Con ellos se realizan los sistemas pictóricos SP (pinturas) a, b, c, \dots, f . L son líneas en los sistemas pictóricos. C son colores. F son las imágenes. RNT son las relaciones no-teóricas entre líneas, imágenes y colores, entre ellas las reglas compositivas clásicas, tales como las relaciones áureas, los equilibrios entre elementos, etc, conocidas antes de la teoría de los estilos. También comprende a las relaciones estilísticas individuales y de regiones geográficas.

El sujeto epistémico W percibe relaciones de semejanza no teóricas en los sistemas pictóricos, y los describe mediante enunciados e íconos S . Los sistemas pictóricos transcurren en un intervalo de tiempo T , que en el caso del estilo clásico corresponde al Renacimiento.

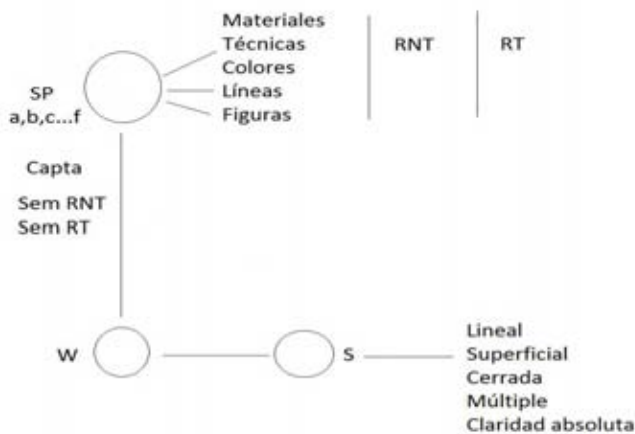
Los ejemplares de estilo clásico constituyen un agrupamiento abierto al que se le puedan añadir o quitar miembros³. De la misma manera que a los modelos parciales se les añade funciones teóricas para hacer de ellos modelos potenciales, a los ejemplares parciales se las expande con funciones teóricas para transfigurarlas en aplicaciones potenciales.

Son las que caracterizaremos a continuación.

³ Utilizamos el término agrupamiento, en vez de conjunto, como es habitual en el estructuralismo, para enfatizar que no se trata de entidades abstractas.

Los ejemplares potenciales de Estilo Clásico

Los elementos y funciones mediante los cuales caracterizamos a los sistemas pictóricos (pinturas) de a, b, c, \dots, f , que son Ep (ejemplares potenciales) de Estilo Clásico son las siguientes: $SP, M, Tec, L, C, F, RNT, SemRNT, RT, SemRT, W, S, T$ tal que gráficamente:



Comentarios

Como vemos, el cambio que se introduce en el diagrama consiste en añadir a los elementos y funciones de los ejemplares parciales (Ep), las relaciones teóricas RT , que percibe el sujeto epistémico W , y que lo llevan a percibir una semejanza teóricas ($SemRT$) en las líneas e imágenes que pertenecen a cada una de las pinturas a, b, c, \dots, f merced a tomar en cuenta sus respectivas estructuras. Al hacerlo, las transforma de obras aisladas, en obras semejantes, aún pertenecientes a autores distintos, a países distintos, unificándolas pese a estas diferencias que eran primordiales para las descripciones preteóricas.

La descripción teórica de pinturas individuales implica un proceso epistémico en el que priman la simplificación y la generalización, producto tanto de las características de la cognición misma como de los términos generales (universales) que se utilizan y a su vez actúan sobre la percepción reestructurándola y limitándola a su núcleo central. Wölfflin se encuentra en condiciones de simplificar la descripción de

la experiencia, limitándola sólo a sus elementos estructurales y así generalizándola. Expresa, sintéticamente, que esas características hacen a la línea, *lineal*, de acuerdo a las figuras en *superficial*, *cerrada*, *múltiple*, *claridad absoluta*.

Para quienes no conozcan la teoría de los estilos de Wölfflin, mencionaremos que con respecto a la línea, el estilo clásico se caracteriza porque el contorno de las imágenes es nítido, trazado por una raya sin titubeos, que se denomina *lineal*.

Superficial, porque los distintos elementos que intervienen en una pintura se distribuyen en los distintos planos que se visualizan como más cercano, medio, lejano, más lejano, etc. no pasan de uno a otro, como podría suceder si los brazos se extendieran de tal manera que comenzaran por hombros lejanos, y parecieran tender unas manos muy cercanas hacia el espectador. En el Estilo Clásico los elementos se mantienen en su propio plano de perspectiva, como si formaran parte de los telones de una escenografía.

La *claridad absoluta* tiene que ver con que la iluminación tiende a ser pareja en toda la pintura, aún cuando modele a los objetos y personas. En homenaje a la brevedad, dejo de lado las otras características, aunque quisiera añadir que la forma compositiva típica del clásico es la forma triangular o piramidal que adoptan sus imágenes, y que hacen que tengan esa apariencia de quietud que es su intencionalidad como estilo.

Cabe añadir que las funciones teóricas de la teoría de los estilos están en el mismo plano que las funciones no teóricas, ni más lejanas, ni más profundas que éstas, a la espera del teórico las haga perceptibles para todos.

Todavía *W* —y por consiguiente la teoría— no va más allá de las pinturas a las que aplicó el análisis comparativo, ni generaliza sus descripciones particularizadas. Esto ocurrirá en un próximo paso.

Los ejemplares actuales de Estilo Clásico

Lo que transforma a los ejemplares teóricos en actuales es que éstos deben cumplir con las leyes características de la teoría de los estilos. La primera de ellas caracteriza su estructura; las segundas son de índole histórica:

Ley estructural:

- I. las obras del Renacimiento poseen elementos y relaciones no teóricas (RNT) y relaciones teóricas (RT).

Esta ley une estructura e historia, al expresar que las relaciones teóricas y no teóricas del Estilo Clásico deben pertenecer únicamente a un determinado período histórico, i.e. el Renacimiento. No hay obras clásicas o barrocas por fuera de sus períodos históricos. Si alguna obra posterior posee propiedades de un estilo u otro será Neo-Clásica o Neo-barroca.

Leyes históricas:

- I. Cada estilo pertenece a su propio período histórico: finales del siglo xv y todo el xvi para el Clásico, el siglo xvii para el Barroco.
- II. Al estilo Clásico le sucede el Barroco.
- III. Los estilos reaparecen —y alternan— en otros períodos históricos.

Por supuesto, si incorporamos el manierismo a la historia de los estilos debiéramos alterar asimismo algunas de las leyes históricas de la teoría de Wölfflin. Lo mismo sucede si analizamos el arte moderno, en el que coexisten múltiples corrientes estilísticas, sin alternancia entre estilos; sin embargo, es necesario enfatizar que la proliferación de escuelas no excluye la necesidad de analizar su estructura formal, esa que coincide con su Gestalt específica y que permite reconocer a primera vista la corriente a la que pertenece cualquier obra.

Comentarios

W sabe, ahora que intenta generalizar lo visualizado hasta el momento, que *a, b, c, . . . , f*, ejemplares actuales (*Ea*), son pinturas paradigmáticas a las que se parecerán las demás pinturas del período estilístico clásico.

Con las herramientas perceptuales y enunciativas de los ejemplares actuales, *W* está en condiciones de percibir semejanzas en cualquier otra obra que tome en consideración y clasificarla entonces como perteneciente al estilo clásico.

Ésta es la ley más general de la teoría de los estilos: la posibilidad de incluir —o no— dentro del grupo de obras que pertenecen a un estilo a cualquier otra obra que analice.

Finalmente, Wölfflin y otros teóricos y divulgadores expresan enunciativamente, de manera general, a las relaciones teóricas, mostrándolas en reproducciones icónicas de sistemas pictóricos paradigmáticos.

Culmina entonces el proceso epistémico de generalización y simplificación que se inicia con la introducción de términos universales teóricos, se continúa cuando el teórico sintetiza la descripción de la experiencia limitándola sólo a sus elementos estructurales, y pasa a plantearse hipotéticamente qué sucedería si intentara percibirlos en momentos del pasado o del presente, y no sólo en el próximo sistema pictórico al que ya se vislumbra en la recorrida del museo, algo que adopta la forma lingüística de las leyes —o que pueden reconstruirse como tales.

Por supuesto, no pensamos que su caracterización como un enunciado universal estricto —como lo llama Popper— sea la correcta. Desde nuestra perspectiva es un enunciado actual que habla hipotéticamente del pasado o del futuro. Desde el punto de vista del sujeto epistémico —¿y hay acaso, otras perspectivas?—, sólo hay experiencias actuales, recuerdos de experiencias pasadas, previsiones actuales de experiencias futuras y sistemas lingüísticos que proponen en el aquí y el ahora problemas y soluciones que se sitúan hipotéticamente en el pasado o en el futuro.

La afirmación empírica de Estilo Clásico: génesis y aplicación de una teoría

En esta sección mostraremos cómo la reconstrucción informal de la teoría de los estilos exhibe la estructura del génesis de la teoría, así como de su aplicación.

El análisis del génesis de la teoría de Wölfflin nos revela a un teórico en posesión de todo el conocimiento de su tiempo acerca del arte. Conocía y analizaba con precisión obras de arte antes de concebir su teoría. En realidad, es éste el conocimiento previo con el cual la construye, no lo desecha, por lo contrario, lo conserva, descubriendo/inventando nuevas relaciones entre los elementos de una obra de arte, cuando las reconoce provoca un cambio de Gestalt que hace que desde ese punto cualquiera pueda percibir las. Por supuesto, al hacerlo también reorganiza los elementos preteóricos, conservando sólo aquellos que eran funcionales a su teoría.

En nuestra reconstrucción caracterizamos la teoría por medio de una secuencia ordenada de ejemplares no teóricos, teóricos y actuales. Como resulta evidente, esta secuencia coincide con los pasos que sigue Wölfflin cuando construye su teoría. No es necesario ir más allá de estos señalamientos para mostrar que el génesis de la teoría posee una estructura de ejemplares sucesivamente enriquecidos por funciones y leyes.

Cuando consideramos la aplicación de la teoría al clasificar las obras en barrocas o clásicas —o de acuerdo a cualquier otro estilo— vemos que los sujetos epistémicos seleccionan elementos no teóricos en los sistemas pictóricos, y evalúan a continuación si pueden percibir elementos teóricos que sean similares a los de aquellos ejemplares cuyos estilos conoce previamente. Si este es el caso, puede enunciar sus estilos y situarlos hipotéticamente en el período en el que fueron pintados.

Nuevamente, la estructura de la teoría señala la manera en que el sujeto epistémico la usa cuando clasifica estilísticamente las obras de arte. El sigue los mismos pasos que siguió Wölfflin: observa sus elementos no teóricos y encuentra sus similitudes con otros ejemplares a los efectos de proponer elementos teóricos que le permitan agruparlas en algún estilo definido.

Es necesario puntualizar que no sólo las obras de arte, sino también sus reproducciones se agrupan así, estos grupos pueden ser empíricos —exhibidos en museos o impresos en libros de arte— pero también pueden ser simplemente intelectuales, como resultado de la maniobra epistémica que resulta de percibir la red de semejanzas que las une y las agrupa bajo un mismo término sin interesar que tan lejos están entre ellas.

Nunca se enfatizará lo suficiente que quien las agrupa por medio del término *Estilo clásico* —empírica o intelectualmente— es el sujeto epistémico, no el término mismo. El término es simplemente la etiqueta que usa para nombrar el grupo que construye cuando percibe similitudes estructurales entre las obras, y que emplea cuando comunica este hecho.

Para quienes estén familiarizados con la jerga y las reconstrucciones estructuralistas resultará obvio que este proceder del teórico y de quienes usan la teoría puede ser sintetizado en un *enunciado empírico* al que pragmatizamos incluyendo un sujeto epistémico cualquiera, tal que “si

Wölfflin o un sujeto epistémico cualquiera advierte en una obra de arte elementos no teóricos, está autorizado a buscar elementos teóricos que permitan agruparla en algún estilo definido y constatar si ha sido hecha en el período histórico correspondiente”.

El estilo Barroco

Podemos reconstruir al estilo barroco —al igual que el estilo clásico— por las características que presentan sus ejemplares paradigmáticos, en las que el sujeto epistémico detecta semejanzas estructurales que sintetiza con los nombres de *pictórico*, si se refiere a la línea, o de *profundo*, *abierto*, *unitario*, *de claridad relativa*, si se refiere a las relaciones entre los elementos.

Pictórico expresa que la línea en vez de ser nítida, se borrona, pierde precisión; *profundo* que hay elementos que atraviesan todas las distancias que propone la perspectiva, en vez de que cada elemento permanezca en un mismo plano de distancia; *claridad relativa* que en vez de ser homogénea, ilumina desigualmente a los elementos de la pintura, en ocasiones dramáticamente.

Nuevamente, como cuando describimos al Estilo Clásico, dejamos de lado otras características igualmente importantes pero que exigirían una ejemplificación que va más allá de las necesidades actuales.

Como puede resultar obvio, sus *ejemplares parciales* poseen las mismas características que las del período clásico, diferenciándose un estilo del otro en que sus relaciones teóricas son distintas y generan semejanzas disímiles. En cuanto a sus leyes, poseen semejanza con las del estilo clásico, ya que es posible identificar otros ejemplares del estilo por sus semejanzas con los ejemplares paradigmáticos; en cuanto a su aparición histórica, sabemos que sucede al clásico.

Con estas herramientas, Wölfflin detecta semejanzas entre obras clásicas y neo-clásicas, entre barrocas o impresionistas. Posteriormente su comunidad epistémica agrega las semejanzas entre manieristas y expresionistas. Aunado a esto, abre un camino fértil para que lo transiten los teóricos del arte que se pregunten por los rasgos estilísticos de las formas artísticas que se desarrollaron por fuera del arte europeo, o de las numerosas corrientes que se suceden o coexisten desde principios del siglo xx hasta nuestros días, rota ya la hegemonía de pocos estilos que fue una característica del pasado.

Las razones para una reconstrucción de ejemplares

Pese a su aspecto heterodoxo, nuestra presentación es consistente con aspectos centrales de la concepción estructuralista, presentes claramente en los escritos de Joseph Sneed (1976, p. 132), cuando expresa que el enunciado de Ramsey modificado propone o implica "... una afirmación empírica acerca de cómo es de hecho la práctica científica". Una afirmación sorprendente que merece extensos comentarios por parte de Wolfgang Stegmüller (1981, p. 27 y siguientes), y que dio lugar a la descripción habitual del comportamiento de un científico cuando identifica un nuevo modelo de una teoría. Se menciona, en concordancia con los pasos del enunciado Ramsey, que localiza primeramente un sistema fáctico I que vislumbra, puede ser un buen candidato a modelo de la teoría, le añade las funciones teóricas, transformándolo en un modelo potencial y finalmente constata si cumple los axiomas relacionales —legaliformes— que hace de esos modelos potenciales, modelos efectivos de la teoría. Mi formalización toma lo que se expresa habitualmente y lo desarrolla, haciéndolo coincidir con los pasos que llevaron a Enrique Wölfflin a proponer su teoría de los estilos, comportándose, cuando lo hace, como un sujeto sneediano. También actúa de la misma manera cualquier miembro de la comunidad de conocedores del arte cuando sitúa estilísticamente a una obra de un período determinado.

Por supuesto, al hacerlo utilicé el mecanismo por el cual se aplica una teoría a un sistema físico —como comenté, algo habitual dentro de la tradición estructuralista— trasladándolo a la comprensión de los mecanismos de *creación* de una teoría. Introduje además otra modificación a la manera estándar de presentar el comportamiento de un sujeto epistémico. Si se sigue fielmente al enunciado Ramsey se pasa de un sistema físico I a un modelo potencial Mp del núcleo K , mediante el añadido de las funciones teóricas. En nuestra propuesta, nos mantenemos dentro de la esfera de los sistemas físicos, aún si a los ejemplares parciales se les adiciona funciones teóricas.

Contrariamente a una concepción de la ciencia que va de lo general a lo particular, sean hipótesis o modelos, lo que mostramos es que tanto en la creación de nuevas teorías como en su aplicación a nuevos ejemplares, el sistema cognoscitivo avanza desde semejanzas en siste-

mas físicos específicos, a una enunciación que las subsume en términos universales y leyes.

Debemos agregar que en la formalización ocuparon un lugar relevante los primeros ejemplares de la teoría, pero también el sujeto epistémico que percibe las semejanzas y realiza las maniobras de expansión que llevan desde los ejemplares parciales a los actuales. Su incorporación a las reconstrucciones pertenece a las mejores tradiciones del estructuralismo. Ya en *The Logical Structure of Mathematical Physics*, Joseph Sneed (1971, p. 279 y otras) introduce la noción de “una persona” para mencionar al sujeto epistémico que se encuentra en posesión de una teoría en un momento histórico, cuando explica la dinámica de las teorías científicas que surge de la estructura modelística que propone. Un tópico que es retomado por Stegmüller, y se completa con la noción pragmática de comunidad científica que Ulises Moulines utiliza al formalizar la evolución de la mecánica clásica. Llegados a este punto, comienzan las divergencias, que tienen que ver sobre todo con la índole de las aplicaciones de una teoría y de la ontología comprometida en las formalizaciones.

Por un lado, pareciera mayoritario el parecer de que la caracterización correcta de las aplicaciones *I* es la de *descripciones* de los sistemas físicos, sin embargo, es posible sostener que las aplicaciones son los sistemas físicos mismos, un parecer que se asienta en numerosos párrafos de los escritos estructuralistas y aún de Patrick Suppes. Por supuesto, hay un sentido trivial por el cual es correcto considerar que una aplicación *I* es una descripción. Cuando el filósofo estructuralista escribe “aplicación *I*”, o “*a, b, c, . . . , f* son modelos de la teoría de los estilos”, no cabe duda que en ambos casos se trata de enunciados —descripciones—, y no de los sistemas físicos mismos. El problema radica en que en ambos casos se pretende que estos elementos lingüísticos están puestos en el texto en lugar de los sistemas físicos —como es sabido, el supuesto central del lenguaje— y por lo tanto, cuando se leen expresiones de ese tipo, se deben interpretar, si el uso del lenguaje es el correcto, que los sistemas físicos lo son, y no las descripciones lingüísticas que expresan este hecho.

Cuando se manifiesta “*La Sibila Delfica* es una obra que pertenece al estilo clásico” su lectura correcta es que es la obra misma la que pertenece al estilo y no su descripción o los términos *Sibila Delfica*.

Es sabido que los sistemas físicos no están en la descripción de una teoría, sólo lo está su descripción. Pero deben formar parte de la teoría si se pretende que los sujetos epistémicos puedan identificar con ellos nuevos ejemplares según los esquemas de parecidos teóricos y no teóricos que poseen.

Tampoco es legítimo expresar que se trata de sistemas físicos conceptualizados o con funciones matemáticas. Esto es imposible. Los sistemas físicos simplemente son eso, elementos del mundo. No pueden añadirseles conceptos ni funciones matemáticas, sólo su descripción puede realizarse mediante predicados o funciones matemáticas. Quizás una versión aceptable sea expresar que se trata de sistemas físicos de los cuales se hizo una descripción adecuada. Incidentalmente, esto pone de relieve otra diferencia con las reconstrucciones estándar y la nuestra, en la que presentamos a los objetos y funciones de la teoría encarnados en obras paradigmáticas.

Sabemos que las aplicaciones I de la teoría, sean descripciones o sistemas físicos, están caracterizadas sólo con sus funciones no teóricas. Si esto es así ¿cómo es posible que sean una semántica adecuada de la teoría, si esta posee además funciones teóricas, y leyes que las conectan entre sí?; ¿Cuál es el ejemplar que deben tener en mente los científicos para reconocer un modelo de la teoría?; ¿Sólo un ejemplar preteórico?; ¿O éste y además ejemplares actuales?

Pensamos que este es el caso, que se deben percibir semejanzas tanto no teóricas como teóricas. De otra manera, y dado que las funciones no teóricas delimitan un número demasiado extenso de sistemas empíricos que nunca van a ser modelos de la teoría, los investigadores gastarían enormes esfuerzos en zonas de la realidad sin interés para la teoría. En síntesis, si los ejemplares paradigmáticos fueran sólo no teóricos, no serían útiles para la investigación y no constituirían una semántica wittgensteniana adecuada para la teoría. La apreciación de semejanzas entre un sistema presente a la percepción y un ejemplar paradigmático, y de suponer que se trata de ejemplares actuales de la teoría no es contradictoria con la distinción entre teórico y no teórico, puesto que la misma es funcional y no epistemológica, y la observabilidad no juega ningún papel en su diferenciación. Después de todo, la presencia de una propiedad es siempre, incluso de las más obvias, netamente conjetural, y debe ser puesta a prueba como cualquier otra

conjetura. Esta línea de pensamiento es una consecuencia natural de considerar que un sistema físico no teórico se expande a un sistema físico modificado teóricamente potencial —*Ep* en nuestra terminología— y no a un *modelo* potencial abstracto. El salto ontológico que implicaría pensar que de sistemas espacio-temporales se deriva un ente abstracto no se encuentra justificado desde ningún punto de vista.

Estas observaciones son válidas asimismo en el sentido inverso, cuando se considera a los sistemas físicos como subconjuntos de los modelos parciales; de ser así, los sistemas físicos integrarían un mismo conjunto con los sistemas abstractos, quebrantando la regla básica que indica que sus miembros deben pertenecer a categorías ontológicas similares. Pudiera pensarse, sin embargo, que las aplicaciones *I* son abstractas —*descripciones*— como lo son los modelos parciales. Pero si este fuera el caso malamente pueden servir —si fueran tan abstractas como los modelos matemáticos— de semántica wittgensteniana a los modelos abstractos de *K*.

Dejo para otra ocasión discutir si no fue un camino erróneo el que llevó a suponer que en la cúspide del conocimiento empírico se sitúan sistemas abstractos, sin interpretación, sean modelos o axiomas. Si nuestra caracterización es correcta, si el conocimiento empírico comienza por la experiencia de ejemplares, en ningún momento los esquemas cognoscitivos que posee el sujeto epistémico pueden vaciarse de interpretación, puesto que la tienen desde el mismo comienzo.

Pudiera caber ahora una pregunta adicional acerca de si no creemos necesario introducir, luego de realizar nuestra reconstrucción de los ejemplares de una teoría, una caracterización de sus estructuras más generales.

Como resulta evidente de nuestras consideraciones anteriores, creemos que los modelos abstractos —matemáticos— son innecesarios para que una teoría cumpla sus funciones fundamentales, sean éstas el reconocimiento por parte de los científicos de que un sistema empírico pertenece a su ámbito de aplicación, ni tampoco, como vimos, para crearla. Nuestra formalización carece por lo tanto de modelos abstractos, posee únicamente ejemplares descriptos con distintos niveles de teoriedad. Sin embargo, no concluye aquí.

¿Especializaciones o simplificación?

La pregunta tiene que ver con una concepción del proceso cognoscitivo y de las reglas ontológicas que lo presiden. El camino habitual que se sigue en las reconstrucciones estructuralistas pasa por caracterizar el núcleo teórico más general, para derivar a continuación por especialización a sus subestructuras. En concordancia con esto, debiéramos haber caracterizado primeramente al *estilo*, y luego a estilos particulares. Sin embargo, comenzamos por la reconstrucción estructural de los ejemplares del estilo clásico, al que le sigue la del estilo barroco. Esto es así, puesto que pensamos que lo único que hay en el mundo son sistemas físicos individuales a los que el sujeto epistémico agrupa por parecidos estructurales, y que caracteriza con nombres y enunciados generales, i.e. universales, leyes.

Si bien utilizamos el término *estilo* seguido por el término que lo particulariza en *Clásico*, *Barroco*, o *Manierista*, queda claro que se trata de un punto terminal de un proceso de invención, simplificación y generalización epistémica que comienza con la descripción de obras particulares, hasta la caracterización de cada estilo.

El teórico —y el metateórico— está listo ahora para dar un salto consistente en generalizar, simplificar aún más, y comenzar a hablar de estilo, ese término que abarca a los estilos ya conocidos y aquellos que en el futuro se le asemejen.

En la teoría que consideramos su estructura es sencilla: basta eliminar de la formalización de los estilos sus particularidades teóricas e indicar simplemente que existen funciones teóricas entre las líneas y las relaciones entre los elementos de las obras, cualesquiera sean éstas y cualesquiera sean las funciones.

En el camino elegido, la estructura de *estilo* es un resultado de simplificar los que son específicos, un subproducto de éstos.

¿Reincidimos de otra manera en los modelos abstractos más tradicionales?, ¿Nos reencontramos al final del trayecto con los modelos matemáticos ya conocidos?

No creo que sea el caso. Aun en sus aspectos más generales *estilo* caracteriza a sistemas pictóricos individuales, atravesados por las estructuras particulares —y por ende por la red de semejanzas— de sus estilos de pertenencia, por consiguiente, por las estructuras de *estilo* —desde

el momento en que son esas mismas estructuras simplificadas— que delimitan un agrupamiento aun más general.

La denominación que elegimos para los ejemplares de *estilo*, es de *ejemplares de estilo*, a los efectos de remarcar que nunca salimos de la caracterización de aplicaciones —ejemplares— a los que nos referimos en el comienzo.

Podríamos decir, en síntesis, que no hay estilo, sino estilos, y a continuación, que no hay sino obras particulares, agrupadas primeramente bajo los rótulos de las distintas formas estilísticas, y posteriormente, por el de estilo. Etiquetas con las cuales el sujeto epistémico registra su actividad clasificatoria sobre el mundo pictórico, mediante la cual agrupa las obras individuales según parecidos estructurales que marcan sus intereses teóricos y de comprensión de la evolución en el tiempo de pinturas que son semejantes.

Como pudiera resultar obvio a esta altura de nuestra presentación, los términos con los que se designan a los diferentes estilos, así como al estilo teórico general, no implican universalidad alguna —i.e. sus miembros no poseen características en común— sino rasgos de semejanza que capta un sujeto epistémico a los efectos de agruparlos bajo un mismo denominador, a los efectos de simplificar la comunicación.

Tampoco “semejanza” se constituye en un nuevo universal, puesto que no hay una única red de semejanzas que abarque a todos sus miembros. En los estilos específicos, en cada una de los ejemplares, los rasgos que describen las funciones teóricas y no teóricas son asimismo semejantes, mas no iguales, ni se relacionan entre sí de la misma manera. No comparten la misma estructura, sino una familia de estructuras semejantes. En cuanto a la noción general de estilo, sabemos asimismo que sus miembros —los estilos particulares—son naturalmente distintos, y nuevamente aquellos rasgos que se describen en la estructura general difieren en cada uno de ellos. Por otra parte, como sucede cada vez que se aplica un término general al mobiliario del mundo, o un término más general a esos términos generales. En cada estructura estilística particular se sintetizan las características de un agrupamiento abierto de ejemplares, y en la estructura general de estilo un agrupamiento abierto de estilos.

A manera de conclusión

En nuestro trayecto teórico, relatamos cómo Enrique Wölfflin descubre-inventa la teoría de los estilos en artes visuales. Le asignamos una importancia central a las semejanzas tanto teóricas como no teóricas que presentan las pinturas a la hora de establecer su pertenencia a un estilo dado. Al reconstruir este proceso, que es simétrico al que realiza un teórico que conoce ya la teoría de los estilos, y la aplica para identificar estilísticamente a una pintura cualquiera, remarcamos que coincide con el comportamiento de una persona —en la terminología de Joseph Sneed— que aplica una teoría siguiendo el esquema que propone un enunciado de Ramsey modificado. Nuestra reconstrucción conserva esa impronta y comienza con pinturas descriptas de manera no teórica —a las que llamamos *ejemplares parciales*, a las que se le añaden funciones teóricas que las transforman en *ejemplares potenciales*, que finalmente cumplen las leyes de los estilos, para ser *ejemplares actuales* de un estilo específico.

Esta reconstrucción del camino seguido por Enrique Wölfflin, y por un sujeto epistémico que posee la teoría de los estilos, adopta la forma de una reconstrucción de ejemplares, mostrando que cumple todas las funciones de una teoría. Al hacerlo, conserva fuertemente el componente wittgensteniano de la concepción estructuralista, eliminando las tensiones existentes entre un núcleo K de modelos abstractos y una semántica de semejanzas entre aplicaciones.

También conserva la distinción entre lo teórico y lo no teórico —central para el estructuralismo—, así como el rol de los sujetos epistémicos —formados como tales en el seno una comunidad científica que les trasmite su conocimiento esotérico.

Si nos preguntamos ahora por el significado de la formalización realizada —más allá de pensar que es la que mejor exhibe la estructura de la teoría de los estilos—, pensamos que puede ser visto desde dos perspectivas complementarias.

Por un lado, describe —como es obvio— a los ejemplares de la teoría de los estilos. En el entendimiento, por supuesto, de que los ejemplares son los sistemas físicos mismos tal como los conoce el sujeto epistémico.

Su novedad radica en que caracteriza a una teoría empírica mediante sus ejemplares fácticos, sin apelar a modelos matemáticos de ninguna índole.

Por otro lado, describe el conocimiento que posee un sujeto epistémico de esos sistemas físicos.

No sé si podrá extenderse esta experiencia. Si se limitará al arte, o si se desarrollará de manera similar en la psicología, o en la medicina, como parecieran indicar ciertos parecidos que se perciben entre estas disciplinas. Quizás también sean candidatas a una reconstrucción por ejemplares las teorías biológicas. En cuanto a las teorías físicas, debo confesar que lo ignoro, pero es posible que la respuesta dependa de si se las considera conocimiento físico matematizado o conocimiento matemático aplicado.

Sea cual fuere el futuro de este tipo de formalización, queda como una propuesta inicial que es totalmente consistente con la concepción estructuralista en sus aspectos formales, epistémicos y ontológicos.

Es un camino abierto para que lo transiten todos aquellos que piensen que el mobiliario del mundo está constituido por sistemas físicos, entre los que distinguimos a los sujetos epistémicos —que quizás no se limitan a nuestra especie— y a su conocimiento de ese mundo.

Referencias

- Brambrough, R., 1966, "Universals and family resemblance", en Pitcher 1966, pp. 186-205.
- Fleck, Ludwik, 1980, *La génesis y el desarrollo de un hecho científico*, Alianza Editorial, Madrid.
- Gombrich, E.H, 1984, *Norma y forma*, Alianza Forma, Madrid.
- Hauser, A., 1974, *Teorías del arte*, Guadarrama, Barcelona.
- , 1978, *Sociología del arte*, Guadarrama, Barcelona.
- , 1974, *Manierismo, crisis del renacimiento*, Guadarrama, Barcelona.
- Kuhn, T.S., 1971, *La estructura de las revoluciones científicas*, FCE, México.
- Lorenzано, C., 1982 *La estructura psicosocial del arte*, Siglo XXI, México.
- Moulines, C. U., 1979, "Theory-nets and the dynamics of theories: the example of Newtonian mechanics", *Synthese*, no. 41, pp. 417-439.
- , 1982, *Exploraciones metacientíficas*, Alianza Editorial, Madrid.
- Panovsky, E., 1980, *El significado en las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid.
- Piaget, J., 1975, *Introducción a la epistemología genética*, Paidós, Bs. As.
- , 1977, *La formación del símbolo en el niño*, FCE, México.
- , 1971 *Psicología y epistemología*, Ariel, Barcelona.

- Pitcher, G., (ed.), 1966, *Wittgenstein*, Anchor Books, Nueva York.
- Schapiro, M., 1994, "Style", en Schapiro 1994, pp. 51-101.
- Schapiro, M., 1994, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, Selected Papers. George Braziller, Inc., Nueva York.
- Sneed, J. D., 1971, *The Logical Structure of Mathematical Physics*, Reidel, Dordrecht.
- , 1976, "Philosophical problems in the empirical science of science: a formal approach", *Erkenntnis*, no. 10, pp. 115-146.
- Stegmüller, W., 1981, *La concepción estructuralista de las teorías*, Alianza Universidad, Madrid.
- , 1974, "Dinámica de teorías y comprensión lógica", en *Teorema*, vol. IV, pp. 513-553.
- Suppes, P., 1969, *Studies in the methodology and foundations of science. Selected Papers from 1951 to 1969*, Reidel, Dordrecht.
- , 1981, *Introducción a la lógica simbólica*, Cia. Editorial Continental, México.
- , 1970, *Set-theoretic Structures in Science*, Stanford University Press, Stanford.
- Wolffling, E., 1947, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid.

Recibido el 8 de septiembre de 2011

Aceptado el 30 de noviembre de 2011