

LA CONSTRUCCION DE UNA TEORIA Y SU ESQUEMA RACIONAL

Dr. César Lorenzano
Universidad Nacional de Tres de Febrero

Introducción

En el presente artículo se describirá – en un relato ficcional, pero no por eso infiel- la manera en que Enrique Wölfflin (1913), un reconocido historiador del arte *descubre-inventa* una teoría acerca de su campo de estudios, para proceder luego a su análisis epistémico.

Si es cierto que en la actividad científica, y específicamente aquella que conduce a teorías aceptadas por su comunidad –en su génesis y en su estructura- se expresa en su más alto nivel la racionalidad humana, entonces esa descripción, y ese análisis pueden arrojar luz sobre el enigma que nos intriga desde que Aristóteles nos lo propuso, el núcleo de eso que llamamos racionalidad.

Quisiera mencionar que el intento de Wölfflin es similar al de Thomas Kuhn, quien nos propone una teoría de la historia de la ciencia –vista como el inicio, desarrollo y ulterior reemplazo de un paradigma por otro diferente e inconmensurable-, que es simultáneamente una teoría acerca de la estructura de las teorías científicas, a las que llama paradigmas.

Nuestro historiador nos muestra, como lo hace Kuhn, que los relatos históricos que se construyeron anteriormente eran limitados, precisamente por no incorporar a la estructura del relato las características arquitectónicas de aquello que historia.¹

En el relato y en su ulterior análisis se mostrará la racionalidad que subyace tanto en el proceso de descubrimiento-invenición de una teoría, como en su aplicación.

Aunque pertenece a un campo del conocimiento humano que pudiera ser visto como menos elevado, no por ello es menos significativo. Después de todo, es posible que sea en estas disciplinas que se encuentran alejadas de las añejas controversias y enconados análisis que rondan a las teorías más “prestigiosas” donde mejor se aprecie el tipo de racionalidad que impregna a la empresa científica.

Procedamos, pues, con nuestro relato.

El hallazgo de una teoría

Sabemos que cuando Enrique Wölfflin inicia el camino que lo lleva a proponer una nueva teoría de la historia del arte a principios del siglo XX, los grandes museos se encuentran en su esplendor. Las obras están ya agrupadas por épocas históricas, por autores, por países.

Puede entonces comparar entre sí a muy diferentes obras, y plantearse el siguiente enigma: ¿en qué se parecen las obras que contempla, una después de la otra?

Veamos, junto con Wölfflin, algunas de esas obras. La primera es una madona de Rafael. La segunda, la Sibila Délfica de Miguel Angel.

¹ Sobre las relaciones teóricas entre Enrique Wölfflin y Thomas Kuhn, ver Lorenzano (1984) *Relaciones entre historia del arte e historia de la ciencia*, ponencia al Congreso Iberoamericano de Filosofía, Guadalajara.

Concluye que existe un primer parecido, y es el que resulta del empleo de técnicas y materiales similares, puestos al servicio del propósito plástico de crear objetos cuyas imágenes poseen 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.

Pertencen, además, 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 ellos, que sin duda poseen imágenes similares –son dos retratos, uno de Rubens, el otro de Roger van der Weyden- 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 primeras 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 algunos, 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, iluminación.

Una vez *inventadas-descubiertas-vistas* 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 estructuras perceptivas como las que propone.

Cuando Enrique Wölfflin publica en 1913 su *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, cambia radicalmente la manera de considerar al arte y a 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 las Gestalten específicas 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 o 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 a los estilos principales, nos dice que ellos determinan qué es posible y qué no lo es para toda una época histórica a la que dominan por completo. Nos dice que cada estilo cumple un largo ciclo 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 sucede 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. Otros, finalmente, piensan que debe extenderse el análisis estilístico al arte moderno, caracterizado por la coexistencia de múltiples escuelas artísticas.

El proceso de aprendizaje en los talleres de arte hace que se interioricen estas estructuras perceptuales sin que hubiera conciencia de su existencia; unas estructuras que explican los parecidos que se encuentran 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 enseña 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 1913, y sostenida por autores como Arnold Hausser (1974), Erwin Panovsky (1980) o E. Gombrich (1984). Es hora de que comencemos a presentar su estructura formal. Nos limitaremos al análisis de la teoría original de Wölfflin, sin avanzar en los desarrollos que tuvo posteriormente.

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 la estructura de los estilos *clásico* y *barroco*. El primero comienza aproximadamente en el siglo XV, y se extiende por todo el siglo XVI, aunque se extiende en Francia por un período más prolongado. Conocemos a sus artistas principales: Leonardo, Miguel Angel, Rafael. El humanismo, el recurso a 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.

El barroco se extiende durante todo el siglo XVII, y sus principales artistas con Rubens y Rembrandt. Al contrario del estilo clásico, intenta mostrar el movimiento.

Si en estos momentos nos preguntamos cuáles son los elementos con los cuales caracterizar a estos estilos, notaremos que deberemos hacer una distinción entre los elementos y relaciones con los que se describen las obras antes de Wölfflin –y que constituyen la base para que éste proponga su teoría- y aquellos que le pertenecen específicamente.

Si alguien percibe en esta distinción ecos de la que introduce la concepción estructuralista de las teorías (Sneed (1971), Stegmüller (1974), Moulines (1982) entre *términos no-teóricos* –aquellos que no provienen de la teoría en cuestión, sino de conceptualizaciones y teorías anteriores-, y *términos teóricos*, propios de la teoría que se analiza, estará en lo cierto. Con ellos la concepción estructuralista delimita un conjunto de modelos, a los que denomina *parciales*, *potenciales*, y finalmente *actuales*.

Sólo que en esta ocasión dejaremos de lado la caracterización de modelos matemáticos para describir y agrupar –con esa distinción- obras específicas, *ejemplares*, en la terminología que adoptamos.

Analizaremos, de una manera similar a la concepción estructuralista:

- i. *ejemplares no-teóricos*, sobre los cuales construiremos, al igual que Wölfflin,
- ii. *ejemplares teóricos* de la teoría y,
- iii. finalmente, *ejemplares actuales* de la teoría.

Lo haremos presentando sus elementos centrales, sin avanzar en precisiones formales, en el supuesto de que todo lo que se diga de esta manera pueda verse en un lenguaje estructuralista estándar.

Una vez caracterizados los ejemplares de los estilos clásico y barroco, avanzaremos en la caracterización de una noción más general, la de *estilo*.

Como se advierte, nuestra estrategia difiere de la habitual en el estructuralismo, puesto que analizaremos directamente estilos determinados, en vez de caracterizar una noción más general, y de allí derivar por especialización a los estilos particulares.

Tanto la manera de exhibir la estructura de los estilos, como la de mostrar su red teórica obedece al propósito de introducir razones epistemológicas y ontológicas que el ascetismo formal soslaya, y que hacen al núcleo de nuestra propuesta filosófica.

Aunque la teoría estilística de Wölfflin se extiende a la escultura, el grabado, el dibujo y la arquitectura, me limitaré, a fin una mayor simplicidad y claridad expositiva a la pintura, aunque lo que se diga de ella es válido estilísticamente en otras formas de artes visuales.

Los ejemplares no-teóricos de los estilos clásico y barroco

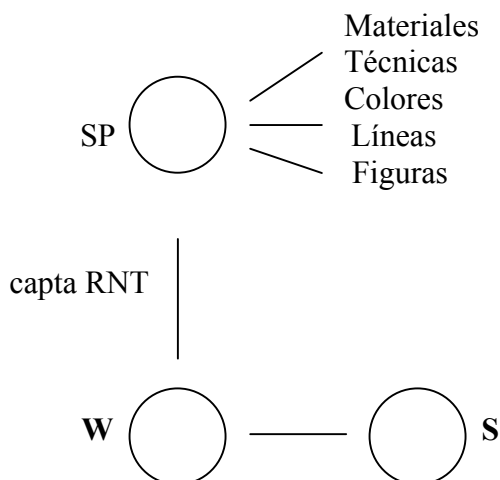
Como vimos en nuestro relato, antes de que se propusiera la teoría de los estilos, los teóricos e historiadores del arte –y Wölfflin mismo- describían las obras recurriendo a los materiales en los que estaban realizadas, las técnicas que se empleaban en las obras, las figuras que existen en ellas, sus colores, sus líneas.

Sin embargo, no se limitaban a esta simple descripción.

También captaban relaciones entre los elementos de las obras que los hacían ver en ellas los estilos individuales de los artistas que las realizaban, o de las regiones geográficas a las que pertenecían, así como los equilibrios compositivos según las normas clásicas, o la situación de las imágenes según las reglas de la perspectiva.

Resulta claro que estas son *relaciones no-teóricas* con respecto a la teoría de Wölfflin, pero sin embargo, son *teóricas* con respecto a un conocimiento no especializado que capta únicamente los elementos ya señalados –materiales, figuras, etc.-.

Si quisiéramos mostrar mediante un diagrama la estructura de los ejemplares no-teóricos de la teoría al como surge de nuestro relato, tendríamos lo siguiente:



Apreciamos en el diagrama a los *sistemas pictóricos SP* (como denominamos técnicamente a las obras individuales) con sus *elementos básicos* –materiales, técnicas, colores, líneas, figuras-, en las que un sujeto epistémico **W**, sea Wölfflin, otros teóricos o simplemente un espectador educado, captan *relaciones no-teóricas RTN*.

Con ellas las agrupa como pinturas de tales o cuales características, de tal o cual autor, de tal o cual región de Europa.

En el diagrama agregamos un elemento más, **S**, por el cual simbolizamos los textos que produce Wölfflin en los que constan sus apreciaciones de las obras, sus elementos y relaciones no-teóricas, y nos las comunica. Los medios de los que se vale son tanto descripciones lingüísticas como icónicas -reproducciones- de las obras.

Inmediatamente Wölfflin nos dice que esto es insuficiente, e introduce lo peculiar de su teoría, que elucidaremos como *ejemplares teóricos*.

Lo haremos caracterizando a los dos estilos que describe Wölfflin, el clásico y el barroco, cada uno de ellos compartiendo las mismas descripciones no-teóricas, y difiriendo en las teóricas.

Los ejemplares teóricos de estilo clásico y de estilo barroco

Llamamos *ejemplares teóricos* a aquellos que además de los elementos y relaciones de los ejemplares no-teóricos, poseen las *relaciones teóricas* propias de los estilos clásico y barroco, aquellas que Wölfflin presenta como pares opuestos de características, centralmente con respecto a la línea con la cual se delimitan las figuras, su situación en los planos según la cercanía o lejanía con que los percibe el espectador, y su iluminación.

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 línea sin titubeos, que se denomina **lineal**.

En cambio, la línea es **pictórica** en el barroco, con un trazo más o menos quebrado.

Con respecto a los planos el clásico es **superficial**, pues los elementos se mantienen en su propio plano de perspectiva, como si formaran parte de los telones de una escenografía: algunos más cercanos, en un primer plano, otros más lejanos, y finalmente otros en el fondo.

El barroco, es **profundo**, pues un elemento puede atravesar los distintos planos.

En el clásico, la **claridad** es **absoluta**, pues la iluminación tiende a ser pareja en toda la pintura, aun cuando modele a los objetos y personas. En el barroco es **relativa**, acentuando algunas figuras con una luz a veces dramática.

Unas u otras relaciones teóricas caracterizan a los ejemplares de los estilos clásico y barroco, y permiten que Wölfflin –y un sujeto epistémico cualquiera- perciba *semejanzas estructurales teóricas* entre los elementos de obras determinadas, haciendo que pueda incluirlas en el grupo de las obras clásicas o de las barrocas.

Su diagrama específico repite el esquema del de los ejemplares no-teóricos, a los que se añade la captación por parte de **W** de **RT**, relaciones teóricas.

En homenaje a la brevedad, dejo de lado 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, mientras que en el barroco la forma compositiva típica es la diagonal.

Los ejemplares actuales

Para que estos *ejemplares* teóricos sean *actuales*, deben cumplir las leyes propias de la teoría de los estilos. La primera de ellas expresa que deben producirse en un período histórico determinado –finales del siglo XV y el siglo XVI para el clásico, el siglo XVII para el barroco-. No se admiten como clásicas o barrocas obras por fuera de su período

histórico. Si alguna obra posterior posee características de uno u otro, serán neo-clásicas o neo-barrocas.

La segunda es que al estilo clásico lo sucede el barroco.

La tercera, que estas formas estilísticas se suceden alternándose en la historia del arte, pudiéndose encontrar una etapa clásica en el arte griego, cuya etapa barroca es la etapa helenística. El clásico reaparece en la revolución francesa con el neo-clásico, el barroco con el impresionismo.

Por supuesto, si incorporamos al manierismo, se alteran algunas de las leyes históricas de la teoría de Wölfflin. Lo mismo sucede con el análisis del arte moderno, en que coexisten múltiples corrientes estilísticas. Sin embargo, es preciso señalar que la proliferación de escuelas no excluye la necesidad de explicitar cuál es la índole de su estructura formal, esa que coincide con su Gestalt específica, y que hace que se reconozca cualquier obra como perteneciente a una escuela determinada a un simple golpe de vista.

Los ejemplares de *estilo*

Con esta denominación, caracterizaremos a todos los ejemplares pictóricos que poseen algún estilo determinado.

En la teoría que consideramos, su estructura es sencilla: basta eliminar de la determinación de los estilos particulares sus peculiaridades teóricas, e indicar simplemente que existen relaciones teóricas y no-teóricas entre tales o cuales elementos de las obras, cualesquiera sean éstas.

En el camino elegido, la estructura de *estilo* es un resultado de *simplificar* los estilos 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?

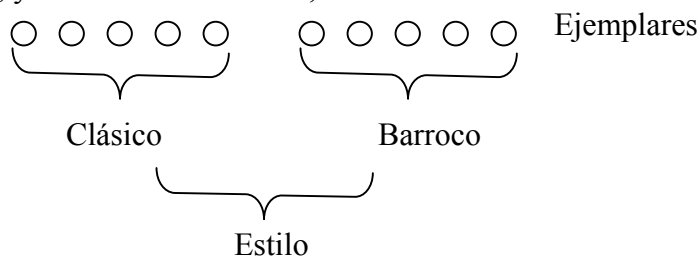
No creo que sea el caso. Aun en sus aspectos más generales *estilo* caracteriza a sistemas pictóricos individuales. Esto es así, pues sabemos que se encuentran atravesados por las estructuras particulares –y por ende por la red de semejanzas- de sus estilos de pertenencia, y por consiguiente, por las estructuras de *estilo* -desde el momento en que son esas mismas estructuras simplificadas-, que delimitan un agrupamiento aun más general.

La denominación que elegimos es la de *ejemplares de estilo*, a los efectos de remarcar que nunca salimos de la caracterización de ejemplares a las que nos referimos desde el comienzo. Nunca se pierde en el proceso –es imposible que eso suceda- el contenido empírico de la teoría, que es tan pleno como lo sea el conocimiento de ejemplares por parte de los sujetos epistémicos.

Podríamos decir, en síntesis, que no hay *estilo* –entendido como una entidad abstracta-, sino *estilos*, y a continuación, que no hay *estilos* sino obras particulares, agrupadas primeramente bajo los rótulos de los distintos estilos, y posteriormente, por el de *estilo*. Etiquetas con las cuales el sujeto epistémico registra su actividad clasificatoria sobre el mundo pictórico, agrupando las obras individuales según parecidos estructurales que poseen la marcan de sus intereses teóricos, que van desde la estructura de los sistemas pictóricos, a la comprensión de la evolución en el tiempo de esa estructura en pinturas semejantes.

La red teórica

Si quisiéramos mostrar las relaciones que existen entre los distintos estilos a la manera de una *red teórica*, como lo hace la concepción estructuralista, diríamos que se encuentra formada por ejemplares agrupados bajo los nombres de *clásico* y *barroco*, que a su vez se agrupan bajo el nombre de *estilo*. A diferencia de la forma piramidal que adopta la red arboriforme que presenta la concepción estructuralista, nuestra red exhibe la forma de una pirámide invertida, puesto que comienza por los ejemplares pictóricos, cuyas características se sintetizan lingüísticamente con un único término, el de cada uno de los estilos, y en una nueva síntesis, con el de estilo.



Sin embargo, esta forma de presentar las relaciones entre los distintos agrupamientos resulta equívoca, puesto que los términos no ordenan a los ejemplares, sino que lo hacen las relaciones de semejanza. Siendo esto así, una representación más fiel del proceso epistémico que implica la teoría consistiría en relaciones que atraviesan transversalmente a los ejemplares, unas que se limitan a los agrupamientos de los distintos estilos, y parte de estas –las relaciones de estilo- que los atraviesan a todos.

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 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 los ejemplares. En los estilos específicos, en cada una de sus 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 que difieren en sus rasgos, siendo sus ejemplares, como hemos expresado anteriormente, distintos entre sí.

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 la manera de la concepción estructuralista cuando adopta una semántica de corte wittgensteniano para el formalismo matemático, pensamos que el sujeto epistémico agrupa obras en estilos gracias al aprendizaje de sus elementos centrales en *ejemplares paradigmáticos*, y que son éstos los que trazan el camino para encontrar a los nuevos ejemplares.

La génesis y la aplicación de la teoría

En este apartado mostraremos cómo la reconstrucción semiformal de la teoría de los estilos exhibe al mismo tiempo la estructura de la génesis de la teoría, así como la de su aplicación.

Nuestro análisis de la génesis de la teoría de Enrique Wölfflin nos muestra que se trata de un teórico en posesión de todo el conocimiento sobre el arte de su época. Conoce y analiza con fineza las obras de arte mucho antes de que concibiera su teoría. Es precisamente este conocimiento previo el que constituye la base sobre el que la construye.

No reniega de él; por lo contrario, lo conserva, *descubriendo-inventando* unas nuevas relaciones entre los elementos presentes en la obra de arte. Al reconfigurarlos, provoca un cambio de Gestalt que hace que en adelante sean percibidos por todos. Por supuesto, al hacerlo, reconfiguró también a los elementos preteóricos, conservando sólo aquellos que eran funcionales a su teoría.

En nuestra reconstrucción, caracterizamos a la teoría mediante una secuencia ordenada de ejemplares pictóricos, primero no-teóricos, luego teóricos, finalmente actuales, que, como advertimos, tiende a coincidir con los pasos que sigue Wölfflin cuando arma su teoría.

No necesitamos ir más allá de estos señalamientos para hacer ver que la génesis de la teoría posee una estructura dada por la sucesión en el tiempo de una selección por parte de Wölfflin de unos elementos no-teóricos, luego la propuesta de elementos teóricos, y finalmente, la introducción de alguna ley específica.

En cuanto a la aplicación de la teoría en su carácter clasificatorio de las obras en barrocas o clásicas –o de cualquier otro estilo-, diremos que el sujeto epistémico selecciona en los sistemas pictóricos según sus elementos no-teóricos y evalúa a continuación si percibe en ellos una semejanza con la estructura teórica de algún ejemplar cuyo estilo conozca de antemano. Si es así, puede ya clasificarla por su estilo, y situarla hipotéticamente en el período en el que fue realizada.

Nuevamente, la estructura de la teoría señala cómo el sujeto epistémico pone a prueba la hipótesis básica de la teoría, aquella que dice que toda obra de arte podrá ser encuadrada estilísticamente, siguiendo los mismos pasos que siguió Wölfflin cuando la propone: observando sus elementos no-teóricos, y apreciando por su semejanza con otros ejemplares los elementos teóricos que permitan agruparla en algún estilo definido.

La teoría y los ejemplares

Llegados a este punto, es indispensable que abordemos una cuestión que se encuentra implícita en los apartados anteriores, y es la de considerar a los elementos de una teoría científica.

Si nuestra reconstrucción de la teoría de los estilos se realiza sobre la base de ejemplares, ¿qué es lo que está en la teoría? ¿los ejemplares mismos? ¿la descripción de los ejemplares?

Esta pregunta tiene una larga historia dentro del estructuralismo, y aviva discusiones todavía no saldadas.

Cuando alguien se pregunta entre intrigado y rechazante cómo es posible sostener que los ejemplares puedan formar parte de una teoría, lo hace porque está pensando en la teoría como una entidad abstracta, una estructura de conocimiento que es independiente de los sujetos epistémicos, a la cual no puede pertenecer, obviamente, un objeto de la realidad.

Pero si abandonamos esta concepción, y pensamos que no hay tal cosa como entidades abstractas, y que las estructuras epistémicas residen en el psiquismo de los agentes epistémicos –que las comunica mediante el lenguaje- entonces deja de tener sentido la prohibición derivada de la incompatibilidad ontológica entre lo abstracto y lo real, y puede sostenerse que sin sistemas fácticos específicos que pertenezcan a la teoría –y sólo a ella- el conocimiento deja de ser empírico.

Resulta claro que en este contexto no se puede prescindir de los sistemas físicos a la hora de esquematizar el conocimiento científico, con toda la carga ontológica que esto implica –la existencia de un *mundo-de-conocimiento*, externo e independiente del sujeto epistémico-.

Algo que nuestra elección de la teoría del arte como objeto de análisis pone de relieve con fuerza: resulta difícil dudar de la existencia independiente de nuestro conocimiento personal de *La ronda nocturna* de Rembrandt, si está en el museo de Amsterdam donde la vimos por primera vez, y sabemos que estuvo allí desde antes de que nosotros la conociéramos, y estará allí para que la vean nuestros hijos y nuestros nietos.

Ninguna teoría del arte puede prescindir de sus obras paradigmáticas, sean ésta u otras, y de su carácter único, irrepetible.

No es tan evidente que también cada copia, incluso cada reproducción fotográfica difiere de otra –aun en grado mínimo- o que cada objeto del mundo es asimismo único, irrepetible. Pero si hay algún contexto en que esto se impone con vigor de paradigma, es en el arte pictórico.

Nuevamente volvemos a la pregunta inicial, aquella que nos interroga acerca de qué debemos considerar parte de una teoría.

Sabemos que podemos restringir el conocimiento –y por lo tanto la noción de *teoría*- a aquello que poseemos en nuestro psiquismo –lo único que portamos con nosotros en las más diversas situaciones en las que dejamos nuestro habitat, y de lo que nadie nos puede despojar-.

Otro candidato a ser considerado *teoría* son los escritos –artículos y textos-científicos. Esta respuesta puede coincidir con la tradicional, si añadimos que no son los escritos los que pueden llamarse teoría, sino su contenido cognoscitivo. Nuevamente, como vemos, pasamos del lenguaje escrito –token- a entidades abstractas, algo que hemos rechazado.

En nuestra concepción, es la forma en la que comunicamos nuestras estructuras cognoscitivas, y cuya lectura despierta en el lector estructuras similares –si ya las posee- o hace que las construya –si todavía no las posee-. Los escritos no significan nada si no hay un sujeto epistémico que los lea y los interprete.

Podría pensarse entonces que debiera considerarse *teoría* sólo a las estructuras epistémicas, ya que los escritos lo único que hacen en comunicarlas.

No es el momento de tratar de manera pormenorizada la índole de las estructuras cognoscitivas. Diremos que son de tipo disposicional, y por lo tanto desconocidas para el sujeto epistémico, que sólo puede conocer aquello que sabe cuando las exterioriza. Por otra parte, no son únicamente de carácter lingüístico, sino que también consiste en estructuras perceptivas –Gestalten- con las cuales se reconocen como tales a los objetos propios de la teoría, y en estructuras prácticas, con las cuales se los manipulan, sea para modificarlos, sea para poner a prueba las expectativas legaliformes. Por estos motivos los escritos son una fracción siempre limitada del conocimiento. En cuanto a las estructuras perceptivas, pueden

comunicarse también de manera limitada mediante íconos, así como son limitadas las posibilidades de transmitir por escrito a las estructuras prácticas. Existen además redes estructurales que organizan a los escritos científicos, pero que no son evidentes en ellos, y que son develadas por los análisis metateóricos de la filosofía de la ciencia, de la misma manera en que las estructuras gramaticales del lenguaje son explicitadas por una disciplina metateórica específica.

Esta es la paradoja de nuestra concepción, vista desde la perspectiva tradicional. No puede considerar teoría a los escritos, porque no son todo el conocimiento que posee el sujeto epistémico, ni a éste, pues es tácito en tanto el sujeto epistémico lo conoce sólo en sus exteriorizaciones, sea cuando reconoce perceptualmente un sistema físico dado, cuando lo manipula o cuando lo enuncia. Incluso gran parte de las estructuras epistémicas que organizan las exteriorizaciones –y que van más allá de los símbolos lingüísticos o icónicos mismos-, sólo pueden evidenciarse mediante análisis metateóricos específicos.

Y por añadidura, pensamos que sin ejemplares paradigmáticos, sin ejemplares fácticos a los cuales aplicar lo que se sabe, no existe conocimiento empírico.

Quizás –entonces- la naturaleza de nuestra empresa epistemológica difiera de las elucidaciones tradicionales, que procuraban develar la estructura oculta –abstracta- de las teorías científicas.

Quizás cuando explicitamos que el conocimiento científico –tal como lo analizamos con respecto a la teoría de los estilos- tiene como elementos suyos a:

- i. *estructuras epistémicas* adquiridas mediante la manipulación perceptiva, práctica y lingüística de
- ii. *sistemas físicos* –ejemplares-, y
- iii. *sistemas simbólicos* –lingüísticos e icónicos- con los que comunica –y reconoce- el conocimiento que adquiere,

lo que estipulamos no es tanto la estructura de una teoría, sino la de las *condiciones de posibilidad* del conocimiento, y su especificidad en una teoría determinada, la de los estilos.

Siendo esto así, cambia la pregunta con respecto a los ejemplares; ya no se trata de saber si integran una teoría, sino de si son necesarios para que exista el conocimiento empírico; pero la respuesta a esta pregunta es casi trivial; sin ejemplares, no hay conocimiento posible.

Los agrupamientos

Es hora de que introduzcamos los agrupamientos que realiza la teoría con las obras de arte, y que son mencionados mediante términos como “estilo clásico”, “estilo barroco”, “estilo”.

Como expresáramos anteriormente el término *estilo clásico* agrupa a las obras que el sujeto epistémico reconoce como clásicas, y aquellas que conocerá como tales en lo sucesivo.

Es necesario indicar que se agrupan a las obras reales y a sus reproducciones, y que este agrupamiento puede ser fáctico –en museos o libros- pero que centralmente es una maniobra que realizan los sujetos epistémicos, cuando perciben la red de semejanzas que las unen, y las reúnen bajo un mismo término, sin interesar que se encuentren físicamente distantes unas de otras. Nunca se insistirá lo suficiente en el hecho de que quien las agrupa mediante el término *estilo clásico* –efectiva o conceptualmente- es el sujeto epistémico, y no el término mismo, que no puede efectuar por sí ningún procedimiento sobre las obras o

las reproducciones, ni de agrupamiento ni de ninguna otra índole. Se trata simplemente de la etiqueta que se utiliza para nombrar el agrupamiento que se realizó cuando se percibieron semejanzas estructurales entre las obras, y se comunica este hecho.

Lo mismo es válido para los términos *estilo barroco*, *estilo manierista*, o cualquier otro estilo que proponga la teoría del arte, y que el sujeto epistémico aplica a obras individuales.

Es diferente lo que sucede con el término *estilo*.

Este término –como sabemos–, en cierto sentido es vacío, puesto que carece de especificaciones empíricas, lo que impide su aplicación *directa* a obras individuales, es la etiqueta que el sujeto epistémico utiliza para agrupar a términos más determinados, como *clásico*, *barroco*, *manierista*. Estos designan grupos de obras relacionadas estructuralmente, y *estilo*, a su través, reúne a las obras de todos ellos.

Va de suyo que lo mismo puede decirse de los términos *lineal*, *superficial* o *claridad absoluta*, con los que el sujeto epistémico agrupa por semejanzas rasgos que difieren de obra en obra, ya que va –por caso, en lo que se menciona como lineal- desde lo que es nítido en cada sector de una obra, hasta la línea que se abre hasta casi confundirse con lo pictórico, pasando por una infinidad de posibilidades intermedias.

En este apartado hemos preferido emplear el término agrupamiento, en vez de conjunto o modelo, como lo hace la concepción estructuralista. El motivo de esta preferencia, es el de dejar de lado la discusión –puesto que en todo momento pensamos en sistemas pictóricos reales, y en su agrupamiento- acerca de sí es legítimo o no emplear para mencionarlos términos provenientes de las matemáticas, y que para muchos designan a entidades abstractas.

De acuerdo a nuestra concepción, no habría problemas en pensar en conjuntos y modelos fácticos, pudiendo ser un ejemplo de los primeros el conjunto de las obras del período barroco que se encuentran en El Louvre, y de los segundos, La Gioconda como modelo fáctico de la teoría del estilo clásico. Siendo esto así, podríamos utilizar esta terminología sin mayores problemas ... excepto el de reintroducir una discusión acerca de los fundamentos de las matemáticas, que no vamos a desarrollar desde la filosofía de las ciencias fácticas, dejándolo a los filósofos de las matemáticas. Y menos, ciertamente, en la caracterización de la teoría de los estilos, tan alejada de preocupaciones matemáticas.

Los fundamentos epistémicos

¿Cuál son los procesos cognitivos generales que intervienen en la configuración de la teoría de los estilos?

En primer lugar señalemos que constan de unas operaciones básicas del intelecto que surgen de la necesidad de agrupar el mobiliario del mundo de tal manera que enfrentarse a él no constituya una miríada de experiencias aisladas, y por lo tanto imprevisibles, sino que se conjunten en grupos de sistemas cuyo proceder sea similar, y por lo tanto pueda aplicarse a cada uno de los sistemas individuales lo que la experiencia enseñó en otros. Para ello es menester simplificar la gran masa de información que brindan los sistemas físicos hasta dejar en pie unos pocos rasgos estructurales, elegidos en función de intereses determinados, entre los que figuran, por supuesto, su comportamiento, sea espontáneo o por la acción de los sujetos epistémicos.

La siguiente operación consiste en suponer que esos rasgos estructurales se presentarán en otros sistemas físicos, en una maniobra que llamaremos de generalización.

Finalmente, la operación de conectar un sistema físico a otro por semejanzas entre sus estructuras, tal que pueda suponerse que tendrá un comportamiento semejante con el que ya se conoce.

Quisiera mencionar que si bien es cierto que las relaciones teóricas de las obras de arte son inventadas por el teórico, y se nombran con términos que son arbitrarios a su respecto –aunque pueda ser coherente con una larga tradición de su uso en otros contextos–, se trata de Gestalten que se configuran a partir de rasgos presentes en las obras –lo que lleva a pensar que en cierto sentido son descubiertos, en un proceso de selección que tiene que ver con intereses y perspectivas teóricas determinadas–.

Es esta presencia en el mundo la que da fundamento a la percepción de semejanzas. Cada relación teórica, y por ende cada obra se asemeja a otro rasgo en otra obra, pero sin que existe una semejanza que cubra todos los rasgos y todas las obras.

La semejanza no está en las cosas, sino en la percepción del sujeto epistémico; es una relación que establece entre obra y obra, y que se debe a la posesión de una Gestalt específica que adquirió en un entrenamiento con ejemplares paradigmáticos, bajo la guía de instructores autorizados.

Incidentalmente, si bien es probable que la experiencia se inicie con ejemplares paradigmáticos, es el conocimiento de nuevos ejemplares que difieren en algún grado con los primeros y entre sí, lo que hace que todo el sistema de semejanzas posea un dinamismo y una gran capacidad de expansión a nuevos ejemplares que difieren a veces notablemente de los primeros. La experiencia no queda fijada en los ejemplares paradigmáticos, sino que se enriquece con cada nuevo ejemplar que se conoce, ampliándose la base paradigmática del comienzo.

Estas tres operaciones básicas de simplificación, generalización y agrupamiento por semejanzas constituyen –al menos en primera instancia– las condiciones de posibilidad estructurales de la construcción teórica que presentamos.

La otra es de índole histórica, y consiste en el conocimiento previo acumulado por la tradición de investigación histórica en cuyo seno nace.

Añadiré una última condición de posibilidad, esta vez referida a la comunicación de los hallazgos teóricos: el cristalizar toda esa red de semejanzas, sintetizándolas –fijándolas– con un único término para designarlas.

El proceso de simplificación epistémico tiene su contrapartida en una simplificación lingüística, tal que el término *estilo clásico* designa una variedad casi infinita de obras de arte.

Quizás en esto resida la racionalidad del teórico y del científico –y probablemente de todo sujeto epistémico.

En avanzar desde sistemas ya conocidos a otros, simplificando la experiencia al seleccionar pocos rasgos estructurales, y prever con ellos su comportamiento.

Colofón

En nuestro artículo hemos narrado primeramente la historia del *descubrimiento-invencción* de la teoría de los estilos de Enrique Wölfflin.

A continuación analizamos su estructura caracterizando a sus ejemplares, a los que unos elementos y relaciones no-teóricas seleccionan entre el universo de sistemas físicos a aquellos que pueden calificarse de obras de arte. Posteriormente, las relaciones teóricas seleccionan entre ellos los que pertenecen a algún estilo determinado. Finalmente, el

período histórico en el que fueron realizadas dicen del acierto de la selección, excluyendo a los que pertenecen a otra época.

Sugerimos que así se precede tanto al construir una teoría, como al aplicarla, y que este mecanismo básico es una parte importante de la racionalidad exhibida por los teóricos del arte.

A los esquemas tradicionales de análisis, añadimos al *sujeto epistémico* como portador del conocimiento, aquel que selecciona *ejemplares* por parecidos estructurales, y los *escritos* en los que vuelca el conocimiento. Los análisis habituales implican concebir a las teorías como entidades abstractas. Nuestra propuesta sostiene que todo conocimiento – incluyendo el científico- se desenvuelve en este mundo terrenal de los sistemas físicos, y que no es necesario apelar a entidades ad-hoc –indemostrables- para comprenderlo. Ni a su improbable interacción con el sujeto epistémico, y los objetos del mundo.

Cabe reiterar, por si hubiera dudas al respecto, que no nos referimos a un sujeto solipsista. Nuestro sujeto pertenece a una comunidad epistémica poseedora de una larga tradición de conocimiento, en cuyo seno interioriza sus saberes y habilidades, desarrollándolos en la interacción con los otros.

Discutimos la noción de ejemplar, estableciendo que existen *ejemplares físicos*, *ejemplares-de-conocimiento* –estructuras epistémicas-, y *descripción de ejemplares*. Sabemos de los ejemplares-de-conocimiento, pues el sujeto epistémico los vuelca en sus descripciones, y necesariamente tenemos que suponer que esa descripción tiene una contrapartida –y su origen- en su psiquismo. También sabemos que ese conocimiento lo es de los sistemas pictóricos, a los que atribuye las relaciones que conoce –y que primeramente descubrió-inventó-, y que constata con su actividad perceptual y práctica en cada nuevo ejemplar. Como una consecuencia de esto, los tres tipos de ejemplares poseen estructuras similares. Unas estructuras que sólo pueden ser develadas por los análisis metateóricos a partir de sus huellas en los escritos, en la actividad de los científicos, y en la tradición de interpretación de textos y de prácticas establecida por una comunidad científica. Añadimos que en estas tres instancias interrelacionadas –mundo, sujeto epistémico, escritos- radican las condiciones de posibilidad del conocimiento.

Vimos que los agrupamientos de ejemplares los realiza el sujeto epistémico, y los nombra con etiquetas algunas más específicas, otras más generales.

Explicitamos los mecanismos epistémicos más simples por medio de los cuales se construye el conocimiento, entre ellos, y fundamentalmente, la capacidad de relacionar sistemas físicos por parecidos estructurales con ejemplares ya conocidos, un proceso que se asienta en la simplificación y generalización de la experiencia, y que permiten prever su comportamiento.

Que el mobiliario del mundo consta únicamente de sistemas espacio temporales, que cada uno de ellos es único, irrepetible. Que uno de esos sistemas son los sujetos epistémicos, y en ellos las estructuras de conocimiento que poseen, diferentes entre sí, aunque sean similares a las que interiorizan los demás miembros de la comunidad epistémica a la que pertenecen, bajo la guía de expertos autorizados.

También las palabras habladas y las escritas –token- difieren de parlante en parlante y de texto en texto, pero despiertan asociaciones similares y producen disposiciones similares en quienes los perciben, siempre que pertenezcan a comunidades epistémicas semejantes.

Mostramos en cada una de esas instancias aspectos del comportamiento científico, y del resultado de ese comportamiento, aquello en lo que radica la racionalidad de la teoría analizada. Una racionalidad sistémica compleja, en la que se interrelacionan múltiples factores para lograr su propósito: que los sujetos epistémicos conozcan mejor su mundo – incluido el de sus creaciones, el de su cultura- y puedan moverse en él adecuadamente.

Aunque centrado en la teoría del arte, nuestro análisis puede extenderse a otras teorías que presenten una estructura semejante. Si este fuera el caso, pasaría de ser un ejemplar aislado, para iluminar aspectos de la racionalidad científica en otros campos de conocimiento. Algo que entra dentro de las presunciones básicas de las que partimos.

Bibliografía básica

- Brambrough, R. “Universals and family resemblance”, En: Pitcher, George (ed.) *Wittgenstein*. New York. Anchor Books. 1966. pp. 186-205.
- Fleck, Ludwik. (1980) *La génesis y el desarrollo de un hecho científico*, Alianza Universidad, Madrid. (1935) *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache*, Basilea.
- Gombrich, E.H. (1984) *Norma y forma*, Madrid, Alianza Forma.
- Hauser, Arnold (1974) *Teorías del arte*, Guadarrama, Barcelona.
(1978) *Sociología del arte*, Guadarrama, Barcelona.
(1974) *Manierismo, crisis del renacimiento*, Guadarrama, Barcelona.
- Kuhn, Thomas (1971) *La estructura de las revoluciones científicas*, FCE, México.
- Lorenzano, César. *La estructura psicosocial del arte*, Siglo XXI, México.
- Moulines, C. Ulises (1982) *Exploraciones metacientíficas*, Alianza, Madrid.
- Panovsky, Erwin (1980) *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma.
- Piaget, Jean (1975) *Introducción a la epistemología genética*, Paidós, Bs. As.
- Schapiro, Meyer. “Style”. En: *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. Selected Papers. George Braziller, Inc. Nueva York. pp. 51-101.
- Sneed, J. D. (1971) *The logical structure of mathematical physics*, Reidel, Dordrecht.
- Stegmüller, W. (1974) “Dinámica de teorías y comprensión lógica”, en *Teorema*, IV, pp. 513-553.
- Suppes, P. (1970) *Set-theoretic Structures in Science*, Stanford.
- Wolffling, Enrique (1947) *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Wittgenstein, Ludwig (1958) *Philosophical investigations*. Oxford. Basil Blackwell.
(1956) *Remarks on the Foundations of Mathematics*. Oxford. Basil Blackwell.