

GENEALOGÍA DEL ESTILO PERSONAL. APORTES DE UNA INVESTIGACIÓN-ACCIÓN VISUAL PARA UNA DEFINICIÓN CONTEMPORÁNEA DE ESTILO

Ariel Stivala - Claudio Bolot - Laura Luciani -

Rodrigo Monés - M. Bibiana Anguio

Universidad Nacional de las Artes – DAAVV “Prilidiano Pueyrredón”

Resumen

El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación acreditado por la Universidad Nacional de las Artes N°34/0336, dirigido por la Dra. M. Bibiana Anguio que lleva por título “UNA investigación ACCIÓN visual”. En el mismo se problematizan cuestiones vinculadas a la noción de estilo personal en la contemporaneidad con el fin de generar herramientas pedagógico-didácticas para aplicar en las aulas (especialmente de Enseñanza Superior) que se corresponda con los modos de producción artística actuales.

Creemos que para intentar desarrollar una definición de Estilo Personal, o bien negar su persistencia en la contemporaneidad, es necesario hacer un rastreo de las diferentes concepciones del término a lo largo de la Historia del Arte con el fin de identificar sus rasgos característicos y analizar sus posibles incidencias en el presente. Este trabajo pretende trazar ese recorrido, elaborando una genealogía del estilo personal: mirando hacia el pasado pero poniendo el foco en el presente y el futuro del concepto.

Palabras Clave: Estilo – Investigación-acción – Artes Visuales – Contemporaneidad

Introducción

El estilo es el exterior del contenido y el contenido el interior del estilo, no pueden ir separados.

Jean-Luc Godard

Mucho se ha escrito acerca de las dificultades que existen para elaborar una definición de *estilo* para las prácticas artísticas contemporáneas. Si bien es cierto que tal emprendimiento resulta más complejo para lo que se puede entender como *estilo de época* por la imposibilidad de delimitar un concepto que, carente de una distancia temporal, aún se encuentra en un proceso de redefinición constante. En lo que respecta al *estilo personal* la tarea tampoco es sencilla debido a los cambios sustantivos en los modos de hacer del artista contemporáneo. Podemos afirmar que el estilo personal de Van Gogh está presente en el trazo gestual de su pincelada y en su particular paleta de colores, o que los dibujos de Ricardo Carpani se hacen reconocibles en el modo del artista para representar la anatomía humana. Sin embargo, ¿cómo podemos hacer estas mismas deducciones en el trabajo de, por ejemplo, Rirkrit Tiravanija o Jorge Macchi donde la huella del trabajo “manual” es escasa y hasta inexistente? Creemos que, aún en estas nuevas maneras de *hacer*, persiste aún la idea de estilo personal. Tal vez, no ya asociada a cuestiones de impronta, huella o gesto; parámetros que nos resultan insuficientes y hasta inútiles para analizar el trabajo de muchos artistas actuales [1].

En base a estas preocupaciones surgió nuestro proyecto de investigación *UNA investigación- ACCIÓN visual* con el propósito de hallar aquellos nuevos parámetros desde los cuales analizar el estilo personal en el hacer artístico y, sobre todo, en las producciones visuales de los estudiantes de arte de Educación Superior.

Para comenzar a intentar redefinir lo que conocemos por *estilo personal* debemos en una primera instancia marcar el recorrido que el concepto ha transitado a lo largo del tiempo. Indagar en sus raíces, explorar sus ramificaciones: visualizar su árbol genealógico mirando hacia el pasado pero poniendo el foco en el presente y el futuro del concepto. En su *Réquiem para Walter Benjamin*, Suely Rolnik escribió: *La tarea que nos cabe en el presente es revolver, en el pasado, los futuros soterrados.* (Rolnik, 2010, pág. 40) Este texto persigue ese objetivo en relación al estilo: bucear en su pasado, para resignificar su futuro.

Genealogía del estilo

Desde sus orígenes la palabra *estilo* estuvo ligada a la escritura. Derivada del latín *stilus* que se utilizaba para nombrar a la herramienta puntiaguda con la cual se escribía sobre tablas recubiertas con una capa de cera. De herramienta para escribir el *stilus* pronto pasó a significar el modo particular de aquel que escribía. Este primer acercamiento etimológico de la palabra prueba que, en las artes visuales, el concepto que nos ocupa es adquirido como herencia de lo literario.

Para Aristóteles el uso de la retórica es una disciplina normativa y creativa. Incita a la acción discursiva por medio de cánones que son el punto de partida para la generación de nuevos conocimientos. Los cánones retóricos tradicionales regulan el proceso de producción de un discurso, en cuyo centro se ubica la argumentación.

Una vez que la persona resuelve elaborar un determinado tipo de discurso sobre un tema, debe comprometerse con un proceso secuencial, planificado, estratégico, que se concibe en varias fases: (1) *inventio*, en griego *heuresis*: encuentro de las ideas que lo soportan; (2) *dispositio*: organización de las ideas; (3) *elocutio*: verbalización; (4) *memoria*: evocación; (5) *pronuntiatio*: pronunciación del discurso.

La *elocutio* es un trabajo estratégico con las figuras del lenguaje, a nivel de la palabra, frase, oración, párrafo y el texto como un todo. La *elocutio* conlleva un conocimiento de los recursos textuales con el fin de que un texto transmita con propiedad su contenido. Es una práctica común a la retórica y a la poética, pues ambas disciplinas trabajan con la palabra. A ésta, le siguen otras dos partes del proceso: memoria y *pronuntiatio*. Los discursos clásicos tienen como fin su declamación ante un auditorio, por ello hay reglas para su evocación y representación que incluyen asuntos como la voz, el ritmo, la armonía. No obstante, es con el concepto de *elocutio* aristotélico que podemos reconocer una analogía con nuestro concepto moderno de *estilo*.

Más adelante, tomando las definiciones de Cicerón, San Agustín es uno de los primeros en reconocer que no hay texto sin estilo afirmando que su tratamiento debe atender tanto a los aspectos temáticos como a los formales. Comparando sus ideas con la estructura del discurso aristotélico, para este filósofo el estilo estará presente tanto en la *elocutio* como en la *pronuntiatio*, tal como lo demuestran sus escritos dedicados a la oratoria de las escrituras religiosas en *De Christiana Doctrina* (397 d.C.)
[²]

De la *maniera* al estilo

El Manierismo entendido como estilo de época es la periodización historiográfica que, probablemente, se acerque más a la idea de estilo personal. La *maniera* como concepto aparece por primera vez en los escritos de Vasari al referirse éste a las obras realizadas a la manera de los grandes maestros del Alto Renacimiento. Erwin Panofsky menciona que en su sentido originario, el término *maniera* había estado asociado simplemente a los aspectos procedimentales del hacer artístico:

...no significa más que el procedimiento del trabajo, de tal forma que se habla de “maniera buona”, “cattiva” o “goffa”, y por lo regular se utiliza esta expresión cuando se quiere denominar los caracteres artísticos peculiares de una época, de una nación o de un maestro determinados (...)
(Panofsky, 1984 [1924])

Fue la teoría clasicista la que cargó luego al término de valores negativos, para hablar despectivamente de la pintura de la época que no encajaba dentro de sus cánones, cuyo interés se alejaba de lo real. En su argumento, Panofsky cita a Filippo Baldinucci quien utiliza la idea de *maniera* en estos términos. Baldinucci dice:

Y en cualquier otro, exceptuando a Miguel Ángel, Rafael y Andrea del Sarto, se advierte a veces algo de ese defecto que se llama “maniera” o “Ammanieramiento”, que es lo mismo que debilidad de inteligencia y además de la mano en la obediencia de lo verdadero. (Panofsky, 1984 [1924])

Es quizás por este sentido peyorativo que el término adquirió como contestación del clasicismo, que la teoría del arte se vio obligada, recién a mediados del siglo XVII, a tomar de la poética y la retórica la idea de *estilo*. De este modo, el concepto recupera su sentido originario de *maniera particolare* [*manera particular*] al hablar del estilo como la manera representativa individual. La palabra *estilo* solo se afianzará definitivamente con Winckelmann en el siglo XVIII, quien por primera vez traslada el vocablo que hasta el momento había estado reservado para el campo lingüístico hacia las artes plásticas. Sin embargo la noción propuesta por el autor estuvo más ligada a la *maniera* entendida como imitación sobre todo porque gran parte de su trabajo se abocó a revalorizar el gusto por el arte de la Grecia Antigua: *el único camino para ser grandes es la “imitación” del arte de los antiguos griegos*. (Winckelmann, 2008 [1755])

La idea fundamental de la teoría de Winckelmann es que el arte debe alcanzar la belleza pura, y que este objetivo sólo puede lograrse cuando los elementos individuales y los comunes son estrictamente dependientes de la visión global del artista. Pareciera entonces que el historiador deposita en el artista un supuesto libre albedrío en relación a la toma de decisiones estilísticas, que no se condice luego con su visión cerrada en el estereotipo griego de belleza. Con Winckelmann y el Neoclasicismo el concepto de estilo personal logró instalarse en las artes plásticas, aún así el anclaje en la imitación dejaba poco margen para la huella y la impronta del artista en sus creaciones.

En 1753 el conde de Buffon [3] decía: *le style est l’homme meme* [el estilo es el hombre mismo] Podríamos afirmar que será luego el Romanticismo quien levantará esta frase como estandarte. La secularización del arte, la oposición de la creatividad y la originalidad frente a la imitación clasicista de lo antiguo y una conciencia del Yo como entidad autónoma que revaloriza un subjetivismo e individualismo absoluto generan una necesidad imperiosa de centrar en las artes el estilo personal en el hombre mismo. Desde este punto de vista, el estilo personal no solo debe corresponderse con la personalidad del artista sino también, yendo más allá, con su

personalidad ética y moral desde la cual se afirma como ser social. (Arnaldo, 1990)
Según Friedrich Schelling:

No debe aspirarse a aprender según una manera, por desgracia aparece ésta muy pronto por sí misma, sin que uno necesite aplicarse expresamente para ello. Tal y como cada uno tiene su propia forma de andar, de ver, de tenderse, de hablar..., igualmente tendrá cada uno su modo de pintar, sin que necesite previamente un especial estudio para dar con él. Pero, la manera que se adquiere de este modo se corresponde rigurosamente a nuestra propiedad y a nuestra esencia. (Romero & Giménez, 2005, pág. 29)

En la afirmación del filósofo quedaría ejemplificada la censura de la *maniera* en tanto expresión pictórica imitada o heredada. La *maniera* o, ahora, estilo personal quedará entonces en el Romanticismo ligada a la particular naturaleza del artista, a su subjetividad y sus sentimientos. Alfred Hitchcock alguna vez dijo que *el estilo es plagiarse a uno mismo*, la concepción de estilo personal de Schelling está tan íntimamente vinculada a la idea de libertad que, si ambos hubieran sido contemporáneos, el filósofo no hubiera estado de acuerdo con la definición del cineasta pues censuraba incluso al artista que imita su propia obra [4].

El estilo personal en las vanguardias del siglo XX

Cuando las vanguardias artísticas comienzan a surgir a mediados del siglo XIX, el Romanticismo aunque en menor medida, sigue aún vigente. Las vanguardias compartirán con aquel movimiento algunos de sus postulados, principalmente en aquellos relacionados a la exaltación del Yo, a las exploraciones en la profundidad del ser, la búsqueda de la autenticidad y el compromiso con su tiempo. En relación a esto Lipovetsky dirá:

Lejos de reproducir los valores de la clase económicamente dominante, los innovadores artísticos de la segunda mitad del siglo XIX y del XX preconizarán, inspirándose en el romanticismo, valores fundados en la exaltación del yo en la autenticidad y el placer, valores directamente hostiles a las costumbres de la burguesía centrada en el trabajo, el ahorro, la moderación, el puritanismo. (Lipovetsky, 1986, pág. 81)

Sin embargo, la visión de los vanguardistas sobre la figura del artista comprometido con su tiempo era ciertamente distinta a la de sus antecesores. El arte de vanguardia buscó la transformación de la sociedad mediante el impacto, la rebeldía, lo nuevo. Decían los futuristas: *“Hasta hoy, la literatura exaltó la inmovilidad pensativa, el éxtasis, el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de carrera, el salto mortal, la bofetada y el puño”*. (De Micheli, 2000 [1966], pág. 307) Sin embargo, para éstos, a diferencia de sus antepasados románticos, el objetivo solo se alcanzaría si se borraba de la obra todo rastro de emotividad, eliminar la subjetividad para que se impongan la objetividad y la razón. (Ortega y Gasset, 1997 [1925])

En consecuencia, fue tal vez, en este período histórico donde más se polarizaron los conceptos de *estilo de época* y *estilo personal* ya que la aparición de los diferentes manifiestos de vanguardias permitió la cristalización racional de cada uno de los estilos y movimientos de la época en desmedro de la creación subjetiva del artista, desembocando en la abstracción más pura e impersonal.

Aportes de las principales corrientes literarias del siglo XX

En contrapartida a los métodos filológicos del siglo XIX, centrados algunos en el historicismo, focalizados otros únicamente en la subjetividad del autor; surge en la Rusia de 1917 el Formalismo Ruso con la principal premisa de estudiar lo específicamente literario de los textos mediante la elaboración de una teoría científica de la Literatura. Como su nombre lo indica, los formalistas le otorgaron particular importancia al análisis de la forma hasta el punto de llegar a la afirmación de que el contenido está condicionado sustancialmente por la naturaleza formal del lenguaje literario. Es la *forma* la que otorga la integridad a la obra artística, razón por la cual un estudio estilístico de la obra debe necesariamente desestimar el análisis de su contenido. De esta manera lo afirmaba Víktor Shklovski: “*La forma poética así comprendida no se opone a un fondo que le sería exterior y difícil de integrar, sino que constituye el verdadero fondo del discurso poético.*”

Por otro lado, la Estilística nacerá sin la radicalidad que caracterizó al primer formalismo ruso; aunque conserva algunos de sus atributos más importantes sobre todo en lo referente al análisis de la estructura interna de la obra. Como al formalismo, a la Estilística no le interesa la vida de los autores, ni sus ideas acerca de la literatura, ni las intenciones que pudo haber tenido al producir un poema o novela. “*Hemos de interpretar lo que hay allí, en el poema mismo*” decía Amado Alonso. Por otro lado, otro de los referentes de esta corriente, Dámaso Alonso, intenta una tipología de las obras literarias basándose en tres aspectos: el afectivo, el imaginativo y el conceptual; de cuya combinación resultan seis tipos de obras diferentes. Sin embargo, el mismo autor reconoce que debe atenderse también a las distintas gradaciones de estos componentes por lo cual la combinatoria se hace cada vez mayor hasta llegar a la inalcanzable “*unicidad*” del poema. Y es así que Alonso afirma que “*para cada poeta, para cada poema, es necesaria una vía de penetración distinta*” (Blanco Aguinaga, 1997)

Prosiguiendo, mencionaremos a Roland Barthes como representante del aporte de la Semiótica a la definición de *estilo*. Para este autor existen tres niveles que definen la expresión del artista en su obra: la lengua, el estilo y la escritura. Por un lado, la lengua es el horizonte compartido por todos los hablantes. Se transforma de este modo en un límite de lo que se puede decir, le viene dado y no es de su elección. Por el otro, para Barthes el estilo es la expresión de su mitología personal y su contexto histórico, la historia de su pasado, sin embargo a pesar de su origen, tampoco es una elección del artista. Es por esto que el artista debe poner todos sus esfuerzos en la escritura, el único de los tres elementos que puede controlar. La escritura nace de la reflexión del escritor acerca del uso social de la forma, por lo que es un modo en sí mismo de entender la literatura. “*Esa palabra transparente, inaugurada por El Extranjero de Camus, realiza un estilo de la ausencia que es casi una ausencia ideal de estilo*” (Barthes, 1997 [1953], pág. 19)

El estilo como modo de formar

Basándose en la teoría de la formatividad de Luigi Pareyson, en *La Definición del Arte*, Umberto Eco hace referencia al estilo como modo de formar. Dice Eco:

Una vez formada la forma no permanece como realidad impersonal, sino que se realiza como memoria concreta no sólo del proceso formante sino de la misma personalidad formadora. (Eco, 1968, pág. 31)

Encontramos en este autor implícito el pensamiento del conde de Bufón, el estilo es el hombre mismo; sin embargo en la definición de Eco ese hombre se irá formando en el

mismo proceso de generación de la obra, tal y como explicó previamente Pareyson en su teoría.

El proceso de formación y la personalidad del formador coinciden en el tejido objetivo de la obra sólo como estilo. El estilo es el «modo de formar», personal, inimitable, característico; la huella reconocible que la persona deja de sí misma en la obra; y coincide con el modo en que se forma la obra. La persona, por lo tanto, se forma en la obra: comprender la obra es lo mismo que poseer la persona del creador hecha objeto físico. (Eco, 1968, pág. 31)

No obstante esta concepción anclada en la personalidad del formador, Eco no deja de reconocer el factor contextual en el proceso formativo dado que, afirma el autor, la teoría de la interpretación en la formatividad pareysoniana respeta la autonomía de la obra de arte y por tanto atiende al contexto histórico en el cual ésta fue creada.

Unos años antes a que Umberto Eco publicara *La Definición del Arte*, Susan Sontag da a conocer su libro *Contra la Interpretación*. Allí dedica un capítulo a la noción de estilo al que vincula también al concepto de forma. Como en Eco, podemos establecer una relación entre el texto de Sontag y las ideas que posteriormente desarrollaría Pareyson, sobre todo cuando se refiere al sentido de inevitabilidad de la obra de arte. El filósofo italiano afirmaba que en el proceso de formatividad las elecciones del artista son infinitas, sin embargo, una vez terminado este proceso la obra se presenta como la única combinación posible que el artista tuvo para su creación. (Pareyson, 1988 [1966]) En correspondencia con esto, Sontag argumenta:

El estilo es el principio de decisión en una obra de arte, la firma de la voluntad del artista. Y, como la voluntad humana es capaz de un número indefinido de posiciones, existe un número indefinido de posibles estilos para las obras de arte. (Sontag, 1996 [1961], pág. 62)

Más adelante comenta:

Las obras de arte más atractivas son las que crean en nosotros la ilusión de que el artista no tuvo alternativa, de tan plenamente identificado que está *con* su estilo. (Sontag, 1996 [1961], pág. 63)

Por otro lado, la autora hace una distinción entre el concepto de *estilo* y el de *estilización*, entendiéndolo al segundo como un método ornamental deshumanizado para hacer más interesante la obra. En este sentido la estilización sería como un cortinado que oculta a la verdadera obra (utilizando la metáfora de Whitman que Sontag cita en su libro). Otro de los aportes importantes de esta autora es el que nos ofrece al hablar de la relación entre el estilo y el binomio forma-contenido. Mientras que otros autores presentaron una tendencia a separar a la forma del contenido afirmando que el estilo se encontraba en el primero de los elementos, Sontag argumenta que si bien la forma precede al contenido ambos aspectos conforman un todo indisoluble. De este modo el estilo está, también, íntimamente relacionado con el contenido; la clave está en reconocer a aquel en la obra de arte entendida como experiencia total (tanto en el momento de interpretarla como en el de formarla)

(...) en la medida en que la obra de arte sea un logro y mantenga su poder de comunicación con nosotros, sólo experimentaremos la individualidad y la contingencia del estilo. (Sontag, 1996 [1961], pág. 57)

Sin embargo, casi finalizando el capítulo, la autora define el estilo de un artista como *el idioma particular en que despliega las formas de su arte*. Y es en esta afirmación que

Sontag propone un análisis del estilo a través de la identificación de algún principio de repetición o redundancia en el tratamiento formal.

Para finalizar este apartado haremos mención a las definiciones que el historiador del arte Meyer Schapiro realizó acerca del estilo. En *Antropología Elemental*, este autor escribe: “*el estilo es un sistema de formas con cualidad y expresión significativas, a través del cual se hace visible la personalidad del artista y la forma de pensar y sentir de un grupo*” (Schapiro, 1977) Desde este punto de vista, Schapiro traza una delgada línea entre lo que entendemos por estilo personal y estilo de época (dado que el estilo personal es, de alguna manera el reflejo de una manera de pensar y sentir el mundo por parte del grupo al que el artista pertenece)

El estilo refleja o proyecta la *forma interior* del pensamiento y el sentimiento colectivos. Lo que importa aquí no es el estilo de un individuo, o de un arte particular, sino las formas y cualidades compartidas por todas las artes de una cultura durante un lapso significativo. (Schapiro, 1977)

De esta manera Schapiro subsume todo rasgo de individualidad expresiva de una obra de arte particular al panorama más amplio del estudio de toda la cultura que la genera y la contiene.

Reflexiones finales

Hemos desplegado hasta aquí una serie de definiciones sobre estilo que han sido elaboradas a lo largo de la historia. Para nuestra investigación, esta tarea nos ha sido útil para, por un lado, construir un panorama de las transformaciones que el concepto ha tenido a lo largo del tiempo. Por otro lado, nos ha servido también para realizar una *meta-lectura* de las definiciones mismas, identificando los aspectos a los que cada uno de los autores atendía en su elaboración del concepto. Estos aspectos se constituyen para nosotros en indicadores y categorías de análisis del objeto de estudio que nos proponemos abordar. Es así que en las definiciones citadas hemos detectado tres grandes problemas a los que nuestros autores se han tenido que enfrentar a la hora de tratar al estilo personal como concepto (y a los que deberemos enfrentarnos nosotros si lo que pretendemos es elaborar una definición contemporánea del mismo)

El primero de los problemas es el referente a la posibilidad de tratar al estilo personal como objeto de estudio. En su afán de hallar un método científico para analizar el discurso poético vemos, por ejemplo, que para los formalistas rusos esta tarea es posible si se aísla la forma y se la estudia en sus elementos componentes. Postura que luego Susan Sontag criticará al afirmar que la obra de arte produce un conocimiento que nada tiene que ver con lo racional y que, por tanto, la ciencia no sería el mejor camino para estudiarla. En el otro extremo tenemos las conclusiones de Dámaso Alonso que, aún perteneciendo a una de las corrientes derivadas del formalismo reconoce que cada poeta, cada poema posee un modo particular de acceso.

El segundo problema plantea la disyuntiva si el estilo personal es meramente una expresión de la individualidad del artista o si el contexto en el que este artista se desenvuelve es también un factor determinante de su estilo. En este sentido, el concepto de *maniera* se ha ubicado en ambos extremos a lo largo de su evolución histórica. El claro ejemplo de que el estilo personal evidencia la personalidad del artista lo encontramos en los preceptos del Romanticismo (hemos hallado posturas similares en Eco y Sontag). En oposición, quizás por su trabajo de historiador, encontramos a Meyer Schapiro que afirmaba que el estilo personal es, de alguna manera, el resultado de un pensamiento colectivo. El trabajo de Panofsky también ha efectuado el mismo recorrido.

Por último nos encontramos con la cuestión de si el estilo personal debe observarse en la forma, en el contenido o en ambos. Ya hemos mencionado que quienes privilegiaron la forma por sobre el contenido fueron los formalistas rusos. Aunque de manera muy distinta, Umberto Eco y Luigi Pareyson también se ubican de este lado del campo. Desde el otro lado tenemos a autores tan distantes como San Agustín y Sontag, quienes creían que no era posible separar el contenido de la forma y que el estilo se hallaba de este modo en esta comunión indisoluble.

Hemos esbozado aquí la trayectoria histórica del concepto de estilo personal que nos ocupa. Hemos realizado un somero bosquejo de su árbol genealógico, hurgando en sus raíces, identificando algunas de sus ramificaciones. Pretendemos al finalizar nuestra investigación contar con las herramientas para tomar la decisión de en cuál de sus ramas queremos estar.

Notas

[¹] Con esto no queremos decir que ya no existen artistas a los que se les pueda identificar su estilo personal como lo haríamos ante Van Gogh o Carpani, solo afirmamos que este tipo de identificación ya no alcanza para abarcar a los prolíficos modos contemporáneos de creación artística.

[²] Con las obras de San Agustín se constituyó un punto crucial en la historia de la estética ya que usaba para sus escritos ideas antiguas y el nuevo pensamiento medieval. Éste, al convertirse en cristiano, conservó las ideas platónicas y las fusionó con las de su tiempo creando una estética diferente con un doble nivel: el antiguo fundamento temporal y la nueva superestructura religiosa.

[³] Georges Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788) fue un naturalista, botánico, matemático, biólogo, cosmólogo y escritor francés. Escribió su ensayo *Discurso sobre el estilo*, donde podemos encontrar la frase citada, para poder ingresar a la Academia Francesa. Allí elogia las cualidades intelectuales del estilo que para él son: unidad, plan y caridad.

[⁴] “Este cuadro es, en efecto, de XX, pero de ningún modo se trata de una libre creación, como justificadamente habríamos de esperar de él, sino que es una copia simple del boceto que compuso. El artista no se sintió ya libre y repitió meramente lo antes realizado” C.D.Friedrich (Romero & Giménez, 2005)

Bibliografía

- Arnaldo, J. (1990). *Estilo y Naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo Alemán*. Madrid: Visor.
- Barthes, R. (1997 [1953]). *El Grado Cero de la Escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Blanco Aguinaga, C. (1997). Sobre Estilística y Fomalismo Ruso. *CAUCE-Revista de Filología y su Didáctica*, 29-44.
- De Micheli, M. (2000 [1966]). *Las Vanguardias artísticas del siglo XX (2ª Ed.)*. Madrid: Alianza.

-
- Eco, U. (1968). *La Definición del Arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
 - Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
 - Ortega y Gasset, J. (1997 [1925]). *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
 - Panofsky, E. (1984 [1924]). *Idea. Contribución a la Historia de la Teoría del Arte*. Madrid: Cátedra.
 - Pareyson, L. (1988 [1966]). *Conversaciones de Estética*. Madrid: Ed. Antonio Machado.
 - Rolnik, S. (2010). Furor de Archivo. *Errata N°1*, 40.
 - Romero, A., & Giménez, M. (2005). *¿Persisten los Estilos y los Géneros?* Buenos Aires: De Artes y Pasiones. www.deartesy pasiones.com.ar.
 - Schapiro, M. (1977). *Antropología Elemental*. Buenos Aires: Paidós.
 - Sontag, S. (1996 [1961]). *Contra la Interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
 - Winckelmann, J. (2008 [1755]). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. México: FCE. México: FCE.
 -