



N° 217

**“Estilo e historiografía en la
colección *Maestros de la
Arquitectura Argentina*”**

Autora: Mgr. Arq. Johanna Zimmerman.

**Comentaristas:
Eduardo Gentile (UNLP) y
Marina Vasta (IAA)**

Viernes 27 de octubre de 2017 - 12:30 hs

Estilo e historiografía en la colección *Maestros de la Arquitectura Argentina*

Los estilos artísticos¹ han ocupado y siguen ocupando un lugar central en nuestra comprensión del arte. Aprendemos arte, hablamos sobre arte y muchas veces apreciamos el arte a partir de lo que, en última instancia, resultan clasificaciones aleatorias. La historiadora del arte Svetlana Alpers escribe:

“la tradicional invocación del estilo en la historia del arte es ciertamente un asunto depresivo. Uno preferiría, como he tratado en mi propia escritura y enseñanza, evitar del todo su terminología: de insistir, por ejemplo, en enseñar arte holandés del siglo diecisiete en lugar de ‘barroco del norte’ (...) de evitar preguntas sobre los aspectos barrocos de Rembrandt y en su lugar considerar descripción y narración en sus trabajos. Sin embargo la cuestión (¿puede realmente ser llamado un concepto?) del estilo afecta algún fenómeno esencial”² (Alpers [1979] 1987, 137).

En el mundo de la arquitectura en particular³, los estilos han llegado a representar todo aquello no deseado por muchos arquitectos y teóricos de principios y mediados del siglo XX. Por ejemplo, Sigfried Giedion escribía en 1941: “Hay una palabra cuyo uso deberíamos evitar para describir la arquitectura contemporánea: ‘estilo’. En el momento en que encerramos la arquitectura dentro de la idea de ‘estilo’, abrimos la puerta a un enfoque formalista” (Giedion [1941]

¹ Este trabajo entiende al estilo como una construcción historiográfica. Si bien la idea de estilo en la historiografía va adoptando diversos significados a lo largo del tiempo, es clara –en términos prácticos para esta investigación– la definición de Meyer Schapiro: “forma constante –y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes– del arte de un individuo o de un grupo” (Schapiro [1953] 1962, 7).

² Traducción de la autora.

³ Se reconocen los debates respecto del lugar que ocupa la arquitectura –o no– en el mundo de las artes (Doberti 2006; Rannells 1949; Macarthur y Holden 2016). No obstante, al tratar la cuestión de los estilos la presente investigación opta por entender a la arquitectura en relación al arte, más en asociación a la *venustas* que a la *utilitas* o la *firmitas* (Polión 2008).

2009, 17). De modo similar, Frank Lloyd Wright aseguraba: “El estilo es importante. *Un* estilo no lo es. Es totalmente diferente cuando trabajamos *con* estilo y no *para* un estilo” (Wright [1932] 2005, 490). Y sin embargo, como explica Thorsten Botz-Bornstein, la propuesta de un anti-estilo por parte de la *avant-garde* sólo terminó “creando” un estilo distinto (Botz-Bornstein 2005).

Para Alpers, los estilos son problemáticos en diversos sentidos. Entre ellos, porque son tratados como atributos de las mismas obras de arte, como propiedades estéticas de los objetos. Los libros de historia del arte no reconocen que los estilos funcionan de modo sesgado tanto respecto de lo estético como de lo histórico. Por otro lado, las categorías, al ser creadas con el fin de proveer “objetividad”, liberan al observador de cualquier responsabilidad. “De este modo términos presuntamente denotativos son creados para servir de explicaciones, son buscados (...) como vías para la correcta interpretación de imágenes” (Alpers [1979] 1987, 138).

Pero si entendemos a los estilos como clasificaciones que, a la vez, nos determinan cómo debemos interpretar una determinada obra, resulta inevitable preguntarse: ¿qué sucede con la tan aclamada libertad de la experiencia artística? Considerando que el arte ha sido generalmente comprendido en relación con lo simbólico, es decir, con su capacidad de contener infinitos significados —o la inexistencia de determinaciones unívocas— ¿cuáles son las consecuencias de encerrar a una obra o a una serie de obras dentro de un determinado estilo?

Este trabajo se inscribe dentro de una tesis doctoral en curso. La misma se titula “La noción de ‘estilo’ en la historiografía contemporánea de la arquitectura argentina”, está siendo dirigida por el Dr. Arq. Mario Sabugo y tiene sede en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario Buschiazzo” de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA). La hipótesis a comprobar en la tesis sostiene la inevitable existencia de una tensión permanente entre la indeterminación tendencial de la arquitectura y de su historia y los intentos

disciplinarios⁴ de codificarlo mediante la clasificación por estilos o categorías estilísticas.

Esta tensión suele manifestarse mediante un conflicto de interpretaciones. Ricoeur define interpretación como “el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal” (Ricoeur [1969] 2003, 17). De esta manera, relaciona a la interpretación con la idea de símbolo: “hay interpretación allí donde hay sentido múltiple” (Ricoeur [1969] 2003, 17).

Con el fin de analizar ciertos aspectos de esta hipótesis, y ponerla a prueba, el presente artículo se divide en tres partes. La primera estudia cómo ha sido entendida la multiplicidad de interpretaciones en el arte y, por ende, su lugar en relación con lo simbólico. La segunda parte considera las limitaciones de la clasificación y diversas posturas respecto del modo en que las categorías restringen nuestra percepción de la realidad. Y por último, la tercera sección analiza cómo se utilizan los estilos en la recientemente publicada colección *Maestros de la Arquitectura Argentina*. Por tratarse de una investigación en proceso, y teniendo en cuenta cómo han sido caracterizados los diversos arquitectos de la serie a lo largo de la historia, se trabajará aquí con seis tomos de la misma: *Mario Palanti* por Fernando Aliata y Virginia Bonicatto, *Francisco Salamone* por René Longoni y Juan Carlos Molteni, *Alejandro Christophersen* por Horacio Caride Bartrons y Rita Molinos, *Martín Noel* por Margarita Gutman, *Ermete De Lorenzi* por Ana María Rigotti y *Alejandro Bustillo* por Jorge Ramos de Dios.

El arte y sus múltiples interpretaciones.

Son varios los autores que, de alguna u otra manera, analizan la falta de determinaciones unívocas en las obras de arte. Para Immanuel Kant, la idea

⁴ Cabe comentar que el término “disciplina” remite tanto al conjunto de reglas que tienen como objetivo mantener el orden entre los miembros de una determinada profesión o una colectividad como al cumplimiento y observancia de dichas reglas.

estética es “una representación de la imaginación, que da ocasión a muchos pensamientos, sin que ninguno sea determinado (...) sin que ningún concepto le pueda ser adecuado, y que por consiguiente, ninguna palabra puede perfectamente expresarla ni hacerla comprender” (Kant [1790] 1876, 136). Una idea estética no puede jamás ser traducida por un concepto determinado. Por el contrario, los atributos estéticos permiten a la imaginación “ejercitarse sobre una multitud de representaciones análogas, que hacen pensar más allá de lo que se puede expresar en un concepto determinado por palabras” (Kant [1790] 1876, 137).

La existencia de este mundo de representaciones -más allá de nuestro medio de comunicación convencional- que no se corresponde con ningún concepto preexistente o conocido por nosotros, se puede explicar a partir del lugar que ocupa el arte dentro de los imaginarios y las formas simbólicas. Según Ernst Cassirer, bajo el concepto de forma simbólica “se debe entender toda energía del espíritu mediante la cual el contenido del significado espiritual está ligado a un signo sensorial concreto e intrínsecamente apropiado” (Cassirer [1923] 1971, 1:176). Según su teoría, tanto el lenguaje como el mundo mítico-religioso, el arte y el conocimiento son formas simbólicas en las que toma forma este fenómeno básico. Nuestra consciencia no solo recibe impresiones desde el exterior sino que “conecta y penetra cada impresión con una libre actividad de expresión” (Cassirer [1923] 1971, 1:176). De esta manera, cada uno crea un mundo de signos e imágenes independiente que se opone a lo que comúnmente llamamos la realidad objetiva. En otras palabras, las formas simbólicas funcionan como mediadoras entre el hombre y los objetos.

Ahora bien, para Cassirer, así como el conocimiento busca insertar lo particular dentro de una forma universal y ordenadora –representada en el mundo de los conceptos científicos– el resto de las formas simbólicas también pueden ser comprendidas como modos de “objetivación”. No obstante, estas últimas alcanzan el objetivo de elevar lo individual hasta lo universalmente válido a través de un camino distinto al de los conceptos y la lógica. De esta manera, mientras que el lenguaje y la ciencia “son abreviaturas de la realidad” –los principales procesos

mediante los cuales determinamos nuestros conceptos del mundo exterior–, el arte es “una intensificación de la realidad” (Cassirer [1944] 1967, 124). Si el lenguaje y la ciencia dependen de un proceso de abstracción, el arte implica un proceso continuo de “concreción”.

Justamente, el arte permite comprobar que la simplificación de la realidad a la que conlleva la ciencia no es más que una ilusión: “porque los aspectos de las cosas son innumerables y varían de un momento a otro. Sería vano cualquier intento de abarcarlos con una simple fórmula” (Cassirer [1944] 1967, 125). La experiencia estética en general –al encontrarse colmada de infinitas posibilidades– es incomparablemente más rica que la experiencia sensible ordinaria.

Mediante el arte, entonces, el hombre puede percibir complejidades que en su experiencia sensible ordinaria pasan por alto. Lo simbólico aquí juega un rol esencial. El concepto de símbolo es definido por diversos autores como todo aquello que si bien puede ser conocido en la vida diaria, no tiene un significado unívoco, sino múltiples connotaciones (Jung [1964] 1966, 20; Eco [1984] 1990, 256; Ricoeur [1969] 2003, 32). En términos de Carl Jung: “una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto ‘inconsciente’ más amplio que nunca esta definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón” (Jung [1964] 1966, 20).

Entonces, esta noción de símbolo está claramente en línea con la propuesta de Kant de que la idea estética es una representación de la imaginación que no puede ser determinada o expresada por ningún concepto. De la misma manera, para Benedetto Croce no hay duda de que el arte es símbolo: “todo el arte es símbolo y está henchido de significación” (Croce [1913] 1985, 32). Gadamer también asocia arte y símbolo y sostiene que la experiencia de lo simbólico se relaciona con nuestra búsqueda por completar –con un fragmento siempre buscado– nuestro propio fragmento vital. Según él, a partir de un encuentro con el arte, uno puede experimentar “la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud

frente a la trascendencia” (Gadamer [1977] 1991, 86). Esto no quiere decir que alguna vez podamos comprender el sentido total de una obra de arte. Gadamer toma de Goethe y Schiller la definición de lo simbólico. Para ellos, lo simbólico no solo remite al significado, sino que lo representa, lo hace estar presente. De aquí deriva que “la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite. Con otras palabras: la obra de arte significa un crecimiento en el ser” (Gadamer [1977] 1991, 91). El arte se nos presenta solo mediante el sentido del símbolo y lo simbólico –que se resiste a ser comprendido de manera clara a través de conceptos.

De modo similar, Umberto Eco propone la noción de modo simbólico:

“existen realmente experiencias semióticas intraducibles, en las que la expresión es correlacionada (...) con una *nebulosa de contenido*⁵, es decir, con una serie de propiedades referidas a campos diferentes y difícilmente estructurables por una enciclopedia cultural específica; cada uno puede reaccionar ante la expresión asignándole las propiedades que le parezcan más adecuadas, sin que ninguna regla semántica esté en condiciones de prescribir las modalidades de la interpretación correcta” (Eco [1984] 1990, 257).

Eco considera que ésta es la noción de lo simbólico en las obras de arte a la que se refería la estética romántica. En palabras de Tzvetan Todorov, para los románticos el arte “expresa algo que no puede decirse de ninguna otra manera” (Todorov [1977] 1981, 267). El lenguaje tradicional es incapaz de traducir aquello expresado por el arte. Esto conlleva al surgimiento de una infinidad de interpretaciones. El arte es, así, el sitio de lo indecible.

Lo simbólico es también esencial para la noción de imaginarios de Cornelius Castoriadis: en su teoría, lo imaginario precisa de lo simbólico para existir (Castoriadis [1983] 2010, 204). Castoriadis sugiere que tanto el imaginario

⁵ Cursiva del autor.

colectivo como la imaginación radical de cada individuo configuran un poder de creación ontológica. El mundo real está definido y organizado a partir de un magma de “significaciones imaginarias sociales” que no encuentran respuestas ni en la lógica ni en la realidad (Castoriadis 1993, 11). Una vez creadas, estas significaciones imaginarias sociales pueden solidificarse o cristalizarse, constituyendo lo que Castoriadis denomina el imaginario social instituido (Castoriadis [1996] 2006). De esta manera, el autor propone que en toda sociedad humana existe una dialéctica entre lo instituido y lo imaginario: “lo histórico-social es imaginario radical, (...) originación incesante de la alteridad”, que al estabilizarse se vuelve institución. Realiza, así, una distinción entre un “imaginario instituido” y un imaginario alternativo. En este contexto, el arte, al no corresponderse con las modalidades instituidas del lenguaje y las acciones, tiende a ubicarse entre los “imaginarios alternativos”. En la creación, lo esencial no es el descubrimiento sino la activa constitución de lo nuevo. El arte, asegura Castoriadis, “no descubre, constituye, y la relación de lo que constituye con lo real no es una relación de verificación” (Castoriadis [1983] 2010, 215). Al establecer nuevas relaciones entre significantes y significados –y por ende nuevas formaciones simbólicas– la creación artística supone una continua evocación a lo “indeterminado” (Lázzaro 2011).

Siguiendo con la idea del significado indeterminado e inagotable de los símbolos –y entonces, del arte– Arthur Schopenhauer sostiene que la visión artística es privada: solo puede ser conocida y cognoscible por quien la tiene (White [1973] 2010, 233): “El arte reproduce las ideas eternas captadas en la pura contemplación, lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo” y a diferencia de la ciencia, que no puede llegar a la esencia íntima del mundo, es decir, ir más allá de la representación, el arte siempre alcanza su fin:

“Pues arranca el objeto de su contemplación fuera de la corriente del curso mundano y lo tiene aislado ante sí: y ese objeto individual, que era una parte diminuta de aquella corriente, se convierte en un representante del todo, en un

equivalente de los infinitos que hay en el espacio y el tiempo: por eso se queda en ese ser individual: la rueda del tiempo se para: las relaciones desaparecen: solo lo esencial, la idea, es su objeto” (Schopenhauer [1818] 2003, 239).

Así, el arte nos permite considerar las cosas prescindiendo de la razón. Para Schopenhauer el mundo que rodea a todo ser viviente no existe más que como representación, es decir, sólo en relación con el representante; en otras palabras, “el mundo es mi representación” (Schopenhauer [1818] 2003, 51).

No obstante, lo social afecta nuestro modo de interpretar una obra artística. Pierre Bourdieu plantea que si bien no existe en el arte una determinación concreta de lo correcto, lo que se toma como inequívoco es aquello establecido por el entorno social; la apreciación de una obra depende de la intención del espectador, ligada a ciertas normas convencionales en una determinada situación histórica (1969: 65, 66). El autor se pregunta qué hace al artista, cómo es posible que se consideren a algunos artistas como poseedores de poderes “cuasi-divinos”. Y llega a la conclusión de que en definitiva, lo que da valor a una obra es “la rareza del productor manifestada por la *firma*, equivalente a la etiqueta, e decir, la creencia colectiva en el valor del productor y su producto” (Bourdieu [1966] 2003, 6). Y en esto intervienen todos los agentes que integran el campo intelectual: “el ‘sujeto’ de la producción artística y su producto no es el artista, sino el conjunto de agentes que tienen que ver con el arte, que están interesados por el arte, que tienen interés en el arte y en la existencia del arte, que viven del arte y para el arte, productores de obras consideradas artísticas” (Bourdieu [1984b] 2002, 6).

En este sentido, la clasificación según estilos ha de ser comprendida en el marco de un determinado campo intelectual, entendiendo a éste como un sistema de fuerzas que al surgir se oponen y se agregan confiriéndole una cierta estructura dependiendo del momento. El campo intelectual tiene una relativa autonomía y esta regido por sus propias leyes (Bourdieu [1966] 2003). Para esta investigación, las instituciones de la disciplina, más precisamente de la

historiografía de la arquitectura, estarían funcionando como los campos intelectuales dentro de los cuales analizar el uso de los estilos como clasificación. Y textos como los que se analizarán en la tercera parte de este trabajo, pueden ser entendidos como herramientas para obtener poder dentro del campo intelectual. En términos de Bourdieu, “la historia del campo es la historia de la lucha por el monopolio de la imposición de las categorías de percepción y de valoración legítimas” (Bourdieu [1992] 1995, 237).

La clasificación y sus problemas.

Las categorías que utilizamos van recortando el mundo que conocemos hasta el punto en que consideramos tales recortes como naturales (Kuhn [1990] 2002; Palma 2004). Geoffrey Bowker y Susan Leigh Star definen a la clasificación como “una segmentación del mundo espacial, temporal o espaciotemporal. Un sistema de clasificación es un conjunto de cajas, metafóricas o no, en las cuales se pueden insertar objetos para luego realizar algún tipo de trabajo –burocrático o de producción de conocimiento”⁶ (Bowker y Star 2000, 149). Proponen que las clasificaciones son poderosas y que una vez establecidas dentro de un sistema, se vuelven relativamente invisibles sin perder su poder (Bowker y Star 1999).

Además de afectar nuestro modo de comprender el mundo, las clasificaciones pueden condicionar nuestro modo de actuar y nuestro modo de comprendernos como seres humanos. Ian Hacking se pregunta cómo las nuevas formas de clasificar abren o cierran posibilidades para la acción humana. Y propone la noción de “nominalismo dinámico”, la cual sostiene que en ciertos casos “nuestras clasificaciones y nuestras clases conspiran para emerger mano a mano”, alentándose mutuamente (Hacking [1986] 2002, 106). En otras palabras, para Hacking es posible pensar que distintos actos humanos y mismo seres humanos son creados en paralelo con la creación del modo en que los nombramos.

⁶ Traducción de la autora.

Las clasificaciones también pueden comprenderse en relación con la libertad. Henri Bergson considera que la mente puede tomar dos caminos: su dirección natural, que implica la creación continua y la actividad libre; o la dirección inversa, que precisa de la determinación recíproca de los elementos, los unos en relación con los otros (Bergson [1911] 1944, 244). Mientras que este segundo camino se relaciona con la geometría, su límite extremo, el primero oscila alrededor de la finalidad –aunque Bergson aclara que a veces está por arriba y a veces por debajo de la finalidad. El arte, por ejemplo, es más que finalidad: “de una libre acción o una obra de arte podemos decir que muestran un orden perfecto, y aun así solo pueden ser expresadas en términos de ideas, aproximadamente” (Bergson [1911] 1944, 244). Bergson prefiere asimilar al primer orden con lo vital o lo deseado y al segundo con lo inerte y lo automático.

Cabe preguntarse, entonces, qué sucede cuando intentamos cercar una obra de arte por medio de un concepto. Por supuesto, las categorías funcionan sólo en relación las unas con las otras. En palabras de Nelson Goodman: “Categorizamos por conjuntos de alternativas. Hasta la constancia propia de la aplicación literal es relativa a un conjunto de etiquetas: lo que se considera rojo no será igual si clasificamos entre objetos rojos y no rojos, que si clasificamos entre objetos rojos y objetos naranjas, amarillos, verdes, azules o violetas”13/10/2017 14:40:00 (Goodman [1968] 2010, 75).

Del mismo modo, las categorías no son universales sino que operan dentro de un marco social y temporal determinado (Foucault [1966] 2011; Castoriadis [1983] 2010; Bowker y Star 2000). Aquí, nuevamente, parece adecuado retomar la noción de campo intelectual de Bourdieu. La clasificación por estilos en arte y arquitectura esta íntimamente relacionada con la institucionalización de ciertas obras y artistas claves dentro del campo. Éstas obras y/o artistas muchas veces sirven de referencia a la hora de definir los parámetros mediante los cuales clasificar. En este proceso, asegura Bourdieu, interviene la historia: “la problemática que se halla instituida en el campo en forma de autores y obras emblemáticos, especies de puntos de referencia respecto a los que se posicionan todos los demás, es de principio a fin historia” (Bourdieu [1984b] 2002, 5).

Diversos artistas, a lo largo de la historia, han ido tras la búsqueda de “nuevos estilos” que superaran los estilos del pasado. El pasado es una presencia continua dentro del campo artístico. Para Bourdieu, el fundamento de la autonomía del artista no descansa en el genio creador, sino “en el producto social de la historia social de un campo relativamente autónomo”. La historia define “los medios y los límites de lo pensable” (Bourdieu [1984b] 2002, 5). Y volviendo a los estilos entonces, podría decirse que el mismo campo define la existencia de algunos estilos, desestimando otras infinitas posibilidades.

Bourdieu asegura que el mantenerse atados a un cierto modo de producción que se encuentra vencido o el permanecer encerrados en ciertos esquemas de percepción, llevan al envejecimiento de los “autores”. Estos esquemas, al convertirse en normas indiscutibles y eternas impiden percibir la novedad:

“Así, tal marchante de arte o tal editor, que desempeñó en un momento un papel de descubridor, puede acabar dejándose encerrar en el concepto institucional (como por ejemplo ‘Nouveau Roman’ o ‘nueva pintura americana’) que él mismo contribuyó a producir, en la definición social respecto de la cual se determinan los críticos, los lectores y también los autores más jóvenes que se limitan a aplicar los esquemas producidos por la generación de los iniciadores” (Bourdieu [1992] 1995, 235)

Aquí Bourdieu hace referencia a varias cuestiones aplicables al problema de los estilos en la historia de la arquitectura. Por un lado, al historiador o al artista encerrado en las categorías. Por otro lado, al efecto que tienen dichas “categorías de percepción y valoración” entre los diversos integrantes del campo. Y a la vez, al modo en que las categorías terminan limitando la creación artística y cerrando el espacio a nuevas y diversas ideas.

Para Bourdieu, lo que circula en un campo no son ideas sino estereotipos, “títulos de obras que todo el mundo menciona” (Bourdieu [1984b] 2002, 5). Y se

pregunta si no es acaso una “especie de vulgata distinguida”, un “conjunto de lugares comunes elegantes” lo que tienen en común todos los productores de bienes culturales de un determinado momento. Dicha vulgata es a la vez, lo más a la moda, aquello que se encuentra más al día. Esto es lo que sucede con el problema de los estilos. Los críticos o historiadores del arte y la arquitectura suelen destacar, en una determinada época, un determinado estilo, dejando de lado muchas otras creaciones que no parecen corresponderse con el estilo imperante. Esto tiene que ver con lo que Bourdieu denomina “la jerarquía de los objetos de investigación”, la cual según él corresponde a “uno de los medios por los cuales se ejercen las censuras sociales” (Bourdieu [1984a] 2002, 215). Esta jerarquía implica considerar a ciertos objetos dignos y a ciertos objetos indignos de estudio. Y asegura que el estudio de estos objetos indignos puede resultar en ganancias científicas. De esta manera, la clasificación estaría limitando nuestro acercamiento al arte y la arquitectura no solo por el hecho de que solo algunas obras son incluidas dentro de la sistematización sino que, a la vez, solo algunos parámetros de las mismas son destacados. Parámetros que terminan repitiéndose una y otra vez y que obstaculizan la percepción de otras características de las obras.

Los estilos en los maestros

Una de las principales dificultades derivadas del uso de los estilos en arquitectura se relaciona con la ausencia de explicaciones acompañando la clasificación. Es decir, tradicionalmente, las categorías han permitido a la historiografía prescindir de la descripción. De esta manera, muchas veces se dice que un determinado edificio responde a un estilo pero no porqué, o cuáles son sus supuestas principales características. En el libro sobre Salamone de la serie maestros, por ejemplo, René Longoni y Juan Carlos Molteni escriben:

“La Revista del Centro publicó, firmado por FS, ‘Datos relativos a las diferentes partes de un edificio’, un compendio de minuciosas recomendaciones a la manera de los tratadistas clásicos a la hora de proyectar un edificio eurítmico, bello y armonioso (...) FS ilustró su artículo con la maqueta de un Panteón estilo Luis XVI, que suponemos se trata de un proyecto mencionado por la SCA en 1917, presuntamente premiado en Milán y Barcelona en 1919 y donado a los maestros cordobeses meses después, con algunos retoques” (Longoni y Molteni 2014, 15).

Es decir, la única descripción que dan al lector respecto del Panteón es que se trataba de un edificio en “estilo Luis XVI”. Algo similar sucede cuando establecen que

“Hoy existe, en el N° 638, una casa atribuida al constructor Ubaldo Emiliani, que cuenta en su interior con un espacio elíptico –una sala de juegos– semejante al que muestra el grabado, por lo que podría conjeturarse que FS participó en los inicios de la construcción o que la misma fue posteriormente remodelada por Emiliani en estilo Liberty” (Longoni y Molteni 2014, 16).

Esto mismo se repite en varios otros tomos de la serie *Maestros de la Arquitectura Argentina*, como por ejemplo aquel dedicado a la figura de Martín Noel. Allí, Margarita Gutman narra que en 1933, Noel y Escasany recibieron la propuesta de proyectar un sector de la Exposición de la Industria Argentina. Y sobre el diseño, describe: “una evocación facsimilar del Buenos Aires colonial (‘ciudad virreinal de 1950’, dice un epígrafe) con una plaza de la victoria, calles, cabildo, etcétera, que se yuxtaponía a stands donde se mezclaban el Art Déco, el Racionalismo y un Pop venturiano” (Gutman 2014, 82).

También, es posible observar el mismo uso del estilo por parte de Jorge Ramos de Dios en el tomo sobre Bustillo. Allí, al referirse a las obras en Mar del Plata describe:

“la Municipalidad– está ubicada en la esquina de Hipólito Yrigoyen y Avenida Luro (...) junto a obras mayores como la neogótica Catedral de los Santos Pedro y Cecilia (arquitectos Pedro Benoit y Pedro J. Benoit, 1892-1905) y el neocolonial Teatro Colón (arquitecto Ángel Pascual, 1924), adyacente al Palacio Comunal. Este palacio reemplazaba en su mismo sitio al edificio eclecticista de reminiscencia italiana que había construido el suizo Francesco Beltrami en 1888. AB lo proyectó en 1937, inaugurándose en noviembre de 1938. Aquí nuestro biografiado abandonó el clasicismo francés y optó, siempre en clave modernizadora, por un referente florentino del *Cinquecento*: la sede municipal del Palazzo Vecchio” (Ramos de Dios 2014, 75).

En todos estos casos, se da por sentado que el lector entiende a qué refieren estas categorías. Es decir, hay un lector imaginado que o bien comprende el significado de los términos o bien acepta los discursos sin hacerse mayores preguntas. Pero aún cuando así fuera, ¿es posible pensar que todos respondemos ante estas clasificaciones de la misma manera? ¿Que las mismas tienen igual significado para todos los lectores e incluso autores? Para analizar esta cuestión, se analizará de qué modo los distintos autores de esta serie han adjetivado un mismo estilo. Si bien en ninguno de los casos hay una intención de definir la categoría, sí es posible estudiar qué características o descripciones acompañan en cada caso al término.

Una de las categorizaciones que se repite en diversos tomos de la colección es la arquitectura o el estilo *Beaux Arts*. Longoni, por ejemplo, menciona a Jorge Bunge y explica que sus obras industriales –como La Algodonera y Phillips– respondían a “una arquitectura Beaux Arts, de líneas severas y armoniosas, más

próxima al gusto de Fresco” (Longoni y Molteni 2014, 30). Es decir, en este caso, el autor resalta ciertas características formales de las obras, relacionadas con la dureza y armonía de las líneas. Distinto es aquello que destacan Caride y Molinos sobre este “estilo” al abordar el Palacio Anchorena. La estética del mismo, escriben, “corresponde a los postulados finiseculares de la Academia de Bellas de París, por lo que se lo suele clasificar como ‘estilo *Beaux Arts*’, una de las tantas líneas de diseño que convergieron en el dilatado cosmos del Eclecticismo historicista porteño” (Caride Bartrons y Molinos 2015, 62). En este caso, entonces, la pertenencia o no al estilo está dada por la respuesta de la obra o no a los postulados de la Academia de Bellas Artes de París. No hay una descripción de tales postulados.

Ramos de Dios hace otro uso del término “*Beaux-Arts*” al describir “el campo del Racionalismo, en las décadas de 1930 y 1940” (Ramos de Dios 2014, 8). En este caso, el autor establece que es posible identificar dos tendencias “racionalistas” hegemónicas en dicho período. Por un lado, aquella representada por obras del estudio Sánchez, Lagos y De la Torre y Jorge Bunge, de una “raíz germánica, severa, dura y maciza” (Ramos de Dios 2014, 8, 9). Por el otro, una que si bien parecía retomar un exterior de cajas puras típico del “Racional-funcionalismo”, tenía “una distribución interior o bien a lo *Beaux-Arts* o bien francamente especulativa” (Ramos de Dios 2014, 9). En otras palabras, en este caso el término no solo se relaciona más bien con una descripción de la distribución interior de las obras, sino que, además, es utilizado para caracterizar una tendencia estilística distinta.

Aliata y Bonicatto, por su parte, describen el término “Beaux Arts”, al referirse al Palacio Salvo, como un “sistema de composición”. En este edificio, al igual que en el Barolo, explican, Palanti fusiona su formación académica con las nuevas técnicas constructivas para dar respuesta al programa del rascacielos. Y continúan:

“El sistema de composición Beaux Arts se combinó con el diseño integral (carpintería, herrería, paneles de revestimiento –en

madera, yeso o granito—, ornamentación, artefactos de iluminación) junto a la reinterpretación de elementos del pasado lombardo: arcos románicos, haces de nervaduras, frisos que muestran figuras de la fauna y flora de la zona y elementos modernos como bay-windows” (Aliata y Bonicatto 2014, 83)

En este caso también, el término se acompaña de otras características de la obra que, entendidas en conjunto, permitirían comprenderla.

Otro de los “estilos” que aparecen frecuentemente en estos tomos de la serie es el “Eclecticismo”. Por ejemplo, en dos ocasiones diversas Gutman utiliza el término sin acompañarlo de ninguna descripción. Primero, al mencionar al arquitecto Alejandro Christophersen lo describe como “el más reconocido maestro del Eclecticismo en la Argentina” (Gutman 2014, 23). Segundo, al referirse al Museo Ferndández Blanco escribe: “Ubicada al Norte de la ciudad, en la zona de los grandes palacios porteños pertenecientes a los sectores sociales más adinerados del país, la casa se destaca por su blancura y su estilo neocolonial del conjunto de las grandes residencias, grises exponentes del Eclecticismo” (Gutman 2014, 54). No hay aquí ningún indicio de a qué se refiere la autora al utilizar esta expresión.

Si bien Caride y Molinos tampoco detallan el significado del término, sí dan algo más de contexto al momento de usarlo y lo hacen para dar cuenta de qué ha dicho la historiografía sobre Christophersen. Así, explican que

“unánime ha sido la consideración de su obra como característica de la arquitectura del Eclecticismo y como producto de los planteos teóricos academicistas. Por ese motivo, fue denostada estética e historiográficamente hasta dejar de ser perceptible para las generaciones de arquitectos que se formaron bajo la perspectiva del Movimiento Moderno” (Caride Bartrons y Molinos 2015, 12).

Aliata y Bonicatto también mencionan la falta de tratamiento de la obra de Palanti y la adjudican, en principio –y en línea con lo propuesto por Caride y Molinos en el caso de Christophersen– al rechazo de la “historiografía moderna en la Argentina a toda forma de Eclecticismo” (Aliata y Bonicatto 2014, 11, 12). No obstante, aquí la palabra Eclecticismo parecería contener, de modo más evidente, una serie de posibilidades –léase, hay más de una forma de “Eclecticismo”.

En línea con esta idea, al definir los “estilos” de diversas obras, también, Aliata y Bonicatto utilizan el término acompañado de una serie de adjetivos diversos. Por ejemplo, en referencia a la obra de Palanti, explican que en los años 20, a pesar de ciertas experiencias más originales “el estilo que articula la mayoría de sus obras” es “un Eclecticismo más formal, que puede paragonarse a la producción de Luigi Broggi o Luca Beltrami en la zona central de Milán a fines del siglo XIX” (Aliata y Bonicatto 2014, 34). También describen que a pesar de cierta producción experimental en su trayectoria,

“aparecen obras de carácter más convencional dentro del repertorio de estilos históricos de la época, que van desde el borbónico para la Residencia Constaguta en Uruguay 646 (1913), a los diversos chalets de un Eclecticismo pintoresquista, como los dos proyectados para Grimoldi (...) También produce obras de un Eclecticismo fastuoso como la Villa Vasena (1913), en la cual son ya distinguibles desarrollos estilísticos particulares, sobre todo en los espacios internos de los halls y salones. En ellos la fantasía barroca y el gigantismo de sus dibujos teóricos parecen materializarse por primera vez” (Aliata y Bonicatto 2014, 21, 22).

Por un lado, mencionan chalets de un “Eclecticismo pintoresquista”, que sólo son caracterizados a partir de un ejemplo: aquellos proyectados para Grimoldi. Por el otro, proponen la idea de un “Eclecticismo fastuoso”. Y para este último, además de dar un ejemplo –la Villa Vasena– exponen que allí se dan ciertos desarrollos estilísticos particulares en determinados ambientes. Aquí cabría

preguntarse, tal vez, dónde está el límite que define a una obra dentro de un “estilo” o no. ¿Cómo medir cuándo estos desarrollos estilísticos particulares se vuelven un estilo en sí mismos? Lo mismo podría preguntarse uno a partir de la siguiente afirmación de los autores:

“Son estas las casas de renta de Av. Rivadavia 1916 y 2625 (ca. 1914), en las cuales el Eclecticismo se aleja de las formas más aceptadas y comienza a generar una selección de elementos arquitectónicos más personalizados, coherentes con las aspiraciones proyectuales del arquitecto, sobre todo en la obra de Av. Rivadavia 2625, que ejemplifica su novedosa actitud a la hora de encarar la construcción de casas de renta en altura” (Aliata y Bonicatto 2014, 22).

¿Cuánto debería el “Eclecticismo” alejarse de las formas más aceptadas y acercarse a formas más personalizadas para dejar de ser considerado “Eclecticismo”?

No obstante, Aliata y Bonicatto parecen dar algunos indicios más claros respecto de qué entienden por Eclecticismo, al describir el Palacio Barolo y el Palacio Salvo. Explican que

“Su creación refleja el impacto de las modalidades locales, la escala americana y los programas metropolitanos que poco tienen que ver con el período formativo italiano, pero que encuentran campo de desarrollo para la experimentación de formas devenidas de un Eclecticismo modernista (...) Ambos ejemplos reúnen una sumatoria de expresiones arquitectónicas: la galería comercial, el templo, el palacio, la catedral gótica, la torre, que intentan aglutinarse con el programa del rascacielos estadounidense, en una forzada síntesis que se transforma en un manifiesto arquitectónico irrepetible” (Aliata y Bonicatto 2014, 32).

De todos modos, sigue estando aquí presente la idea de éstas obras como algo único, algo irrepetible. De ser así, una vez más, parece preciso preguntarse qué aporta la idea del estilo a su descripción.

Distinto es el uso que hace Rigotti del término, siendo que lo utiliza para explicar cuál era la postura de De Lorenzi frente a la situación arquitectónica de Buenos Aires en relación con la cuestión de los estilos. De Lorenzi, escribe, “hacía responsable del Eclecticismo historicista a la hegemonía francesa en la carrera de Buenos Aires y a la indolencia de sus colegas o su permeabilidad frente a las imposiciones del público” (Rigotti 2014, 26, 27).

Un tercer “estilo” que aparece de modo frecuente en estos libros es el “Neocolonial”. Nuevamente, en diversas ocasiones el uso de tal término no viene acompañado de ninguna explicación. Por ejemplo, Longoni y Molteni dicen sobre el diseño de Salamone para la ampliación de la Municipalidad de Caseros, que al tratarse de “un proyecto muy condicionado por las preexistencias, el estilo es Neocolonial” (Longoni y Molteni 2014, 53). Lo mismo hacen al referirse a las delegaciones municipales: “Tanto las delegaciones de FS como las de Marseillán se proyectaron en Neocolonial hasta el año 1937, a pesar de que en la ciudad cabecera, la municipalidad fuera Art Déco o Racionalista” (Longoni y Molteni 2014, 53). Aquí solo explican que al ser pequeñas las poblaciones en que se construyeron, en general las delegaciones tenían una escala similar a la de una casa, y solo se las podía identificar gracias a la presencia de un mástil o un escudo. Es decir, no parecería tratarse necesariamente de información que se relacione con el estilo.

En contraste, Gutman sí ubica al Neocolonial en un cierto contexto. Al presentar a Noel, escribe: “se encuadró temprano entre los intelectuales, escritores y arquitectos que reaccionaron contra la generalizada europeización de la vida y la cultura, y miraron hacia adentro del país revalorizando la historia y la memoria. Fue uno de los maestros más reconocidos del estilo Neocolonial en la Argentina” (Gutman 2014, 6). Es decir, la autora sí establece un paralelismo entre los intentos de un cierto grupo intelectual de recuperar la historia y memoria del país, y el

“estilo” resultante. También, asegura que una vez acallada la polémica levantada por el “Neocolonial”, comenzaron a aparecer varios edificios que respondían a dicho “estilo” alrededor de toda la ciudad; tanto edificios de programas variados como casas:

“En los barrios, el Neocolonial se volvió cotidiano y se amoldó a la escala y la vida de la calle. Algunas áreas de barrios como Villa del Parque, Villa Devoto, Villa Urquiza, y especialmente Belgrano, albergan aún hoy numerosas casas neocoloniales. En conjunto, estas casas, con muchas otras, donde la decoración se hace más escasa pero conservan sus techos de tejas, las volumetrías complejas y las paredes blancas, tienen algunos rasgos en común con el ‘chalet argentino’ llamado por algunos ‘californiano’, que tanta aceptación tuvo en las décadas de 1940 y 1950 en las casas suburbanas de Buenos Aires” (Gutman 2014, 37, 38)

Parecería haber aquí, una descripción que permitiría reconocer algunos de los rasgos característicos de este “estilo”, al menos en lo que a vivienda refiere: escasa decoración, techos de teja, paredes blancas y volumetrías complejas. También relaciona estas casas con el “chalet argentino” o “chalet californiano”.

No obstante, Gutman misma aclara, al describir el Museo Fernández Blanco, que aún cuando las referencias históricas se hacen presentes allí tanto en la decoración como en algunos aspectos de diseño en conjunto, “como en tantas otras obras, Noel no se limitó estrictamente a las teorías que formulaba, haciendo un uso discrecional de las mismas, de acuerdo a lo que le sugería cada proyecto en particular” (Gutman 2014, 63). Es decir, no había una única y clara regla respecto de cómo diseñar cada obra. En este caso, por ejemplo, mientras que “la reclusión de los patios y jardines interiores” y “el portal de acceso con reja cancel” podrían “ser entendidos como reelaboraciones de modelos hispanoamericanos y españoles”, el pabellón principal no responde al “modelo colonial americano y sigue las normas de composición académica, tomando un modelo francés de casa

compacta, elevando el piso principal y utilizando un patio inglés para iluminar las dependencias de servicio” (Gutman 2014, 63). Algo similar propone bajo el subtítulo “Noel: complejidad e incomodidad de las etiquetas”:

“A lo largo de su dilatada carrera, Noel mantuvo un discurso teórico e histórico coherente, focalizado sobre la valorización de la historia y la memoria nacional y americana, que no manifiesta quiebres de dirección. Muchas de sus obras de arquitectura más relevantes por su diseño se inscriben sin duda en el amplio arco del Movimiento Neocolonial. Sin embargo, el conjunto de su producción arquitectónica no se mantiene de modo monolítico dentro de ese campo, sino que experimenta variaciones que resultan de gran interés por la complejidad que presenta su lectura en comparación con sus escritos teóricos e históricos” (Gutman 2014, 39).

Esto se ve claramente en su descripción de la Casa Radical. Aquí, establece Gutman, se percibe “desornamentación y pureza racionalista, simetría, escalonamientos art déco, y un pulmón vertical transparente” (Gutman 2014, 84). Si bien a primera vista la fachada parece adscribirse a un “código art déco racionalista”, el basamento del balcón del frente alude formalmente, de modo sutil, al lenguaje hispanoamericano. Además, en el patio interior “Noel alza un pabellón bajo, totalmente neocolonial” (Gutman 2014, 84). Es decir, la fachada oficial respondería a un “Racionalismo clasicista de la década de 1930”, mientras que el interior –“donde no llegaban las necesidades representativas del partido”– sería neocolonial.

Por su parte, Ramos de Dios también relaciona al “Neocolonial” con una revalorización de la historia. Aquel, expone, “venía pisando fuerte desde la década del 20, coincidente con un proceso de consciencia nacional, intentando sentar los fundamentos de una estética propia desde una mirada que abrevaba en lo hispano, lo lusitano, lo colonial y lo originario americano” (Ramos de Dios 2014, 8).

De todas formas, asegura que muchos de los intentos neocoloniales terminaron cayendo “en un pintoresquismo arqueológico teñido de nostalgia”. Ramos de Dios no aclara el porqué de esta afirmación, y aquí cabría preguntarse cuáles serían los parámetros que diferencian una obra del “neocolonial puro” de una obra que ha caído en un “pintoresquismo arqueológico”.

Ahora bien, dejando ya a un lado la cuestión del “Neocolonial” en particular y volviendo a los estilos en general, resulta interesante analizar la siguiente afirmación de Longoni y Molteni respecto del Plan de Obras Municipales:

“En el contexto de los 110 distritos, si bien hay una predominancia ‘modernista’, existen suficientes ejemplos de otras variantes, descartando que hubiera un ‘estilo oficial’. Al igual que en la obra provincial no hubo una ‘arquitectura fresquista’, en el sentido de existir indicativos de preferencia por un determinado estilo. Podemos hallar edificios neocoloniales, racionalistas, art déco, futuristas y hasta academicistas, conformando un ecléctico cuadro, incluso dentro de una misma contratación. Por ejemplo, el mismo autor elegía Art Decó para la municipalidad, Neocolonial para las delegaciones rurales, Racionalista para el mercado y los mataderos y Neoclásico para el cementerio, resultando una ensalada de estilos. La mayoría de los arquitectos en las décadas del veinte al cuarenta practicaban con solvencia distintos estilos, sin otro compromiso ideológico que con la calidad proyectual. Hacían de todo y lo hacían bien” (Longoni y Molteni 2014, 31).

Aquí, más allá de que hay un amplio uso de diversos “estilos” sin mayores explicaciones, se presenta la idea de que es posible “hacer bien” un estilo, de que es posible practicar un estilo con solvencia. ¿Cómo puede uno determinar qué es practicar de modo correcto o no un estilo? Esta dimensión valorativa es frecuente en la historiografía en relación con los estilos. Muchas veces, y retomando aquí las ideas de Bourdieu, la “calidad” de un arquitecto va de la mano de su habilidad

para responder de modo correcto o no a un determinado estilo. Aún cuando no exista una definición unívoca de qué implica aquello.

También el uso de la idea de estilo ha tradicionalmente, y de diversas maneras, puesto límites a la libre creación de los arquitectos. En este sentido, Aliata y Bonicatto escriben sobre la arquitectura de principios del siglo XX en Buenos Aires:

“Dentro de los estilos eclécticos vigentes, los modernismos, en este caso el Floreale o la recreación boitiana del románico lombardo, sirven para caracterizar los emprendimientos de los italianos afincados en la Argentina que abrazan esta corriente estilística con un doble propósito: revelar a singularidad moderna de sus emprendimientos en este extraño baile de estilos en que se ha convertido Buenos Aires, pero también mostrarse a la vanguardia en el contexto sus respectivos círculos nacionales o regionales de emigrados” (Aliata y Bonicatto 2014, 26).

Nuevamente en términos de Bourdieu, lo que se propone aquí es que hay una clara intención, por parte de los arquitectos, de obtener un cierto lugar en el campo intelectual. Y la herramienta para lograrlo es el estilo.

Por último, los estilos –y como ya se ha discutido ampliamente en la historiografía del arte y la arquitectura (Gombrich [1968] 2009; Sauerländer 1983; Cox 2004; Goldhagen 2005; Alpers [1979] 1987; McAllister [1995] 2015; Tournikiotis [1999] 2001)– contienen, de modo más o menos explícito, una idea de progreso. En este sentido, la palabra “evolución” también suele aparecer en la serie acompañada de ciertas categorías. Por ejemplo, Aliata y Bonicatto escriben: “Además de sus 90 metros, el Pasaje Barolo llamaba la atención por su lenguaje. Esta particularidad de las formas palantianas era producto de un proceso proyectual que puede ser ubicado en una línea de continuidad en la cual se ve una evolución que parte del Neogótico y persiste hasta la construcción de su propio repertorio” . De modo similar, Longoni y Molteni establecen que las

fachadas de las municipalidades de Salamone “adhieren en su poética decorativa a una personal interpretación del Art Déco que va evolucionando de un generalizado y profuso tratamiento geométrico de las formas, siendo posible rastrear algunos homenajes a arquitectos u obras que le provocaron admiración, apenas unos compases dentro de una partitura” (Longoni y Molteni 2014, 53).

Algunas reflexiones preliminares

Parece importante destacar, en primer lugar, que no todos los tomos analizados usan los estilos como recurso con la misma frecuencia. En algunos de ellos la referencia a estilos es constante, mientras que en otros es ocasional. De hecho, Rigotti misma, por ejemplo, comienza su libro de la siguiente manera:

“Esta breve periodización que hemos elegido para presentar la trayectoria de De Lorenzi, erróneamente podría reducirse a sucesivas inscripciones estilísticas: Eclecticismo, Art Déco, Racionalismo, Californiano y simplificaciones del lenguaje clásico, culminando con la grilla y la transparencia. Nada más equivocado. Si bien esta sucesión de exploraciones lingüísticas en consonancia con su época son indiscutibles, mayor interés ofrecen ciertas constantes identificables en su intensa actividad proyectual” (Rigotti 2014, 17, 18).

Es decir, considera que sería un error reducir la labor de De Lorenzi a un recorrido meramente estilístico. Y de hecho, son realmente escasos los momentos en que la autora hace uso de este recurso a lo largo del escrito. Esto demuestra que aún cuando el personaje podría haber sido encasillado, Rigotti logró encarar su obra sin necesidad de recurrir a los estilos para explicarla.

No obstante, el hecho de que una serie recientemente publicada posea tantas referencias a estilos permite verificar que el uso de los mismos en la historiografía

de la arquitectura argentina sigue vigente. También es posible pensar que si en general los estilos refieren más al pasado que al presente esto se debe a que en muchos casos, las categorías se establecen como tales a posteriori. Como escribe Berel Lang: “el estilo es retrospectivo”⁷ (Lang [1995] 2015). A la vez, el mismo modo en que se utilizan los estilos –la falta de explicaciones o en muchos casos el uso de la mayúscula, por ejemplo– da cuenta de cuán instituidos están en la disciplina. Esto va de la mano de la propuesta de Bourdieu respecto de la historia del campo como la historia de la lucha por imponer ciertas categorías de percepción y valoración legítimas.

Por otro lado, en muchos de los casos analizados en que el estilo aparece en solitario, parece quedar en claro que el mismo se utiliza con el objetivo de no dar mayores explicaciones. Y al mismo tiempo, si bien no se trata de una colección en que los libros busquen definir una serie de estilos, sí es posible verificar que las diversas adjetivaciones que acompañan a los estilos varían de caso a caso y según el/los autor/es. En este sentido, parece necesario volver sobre las ideas de Croce y Gadamer respecto de la relación entre arte y símbolo. Si todo el arte es símbolo y el símbolo es aquello que no tiene un significado unívoco, sino múltiples connotaciones, entonces las interpretaciones sobre un mismo “estilo arquitectónico” o una misma obra variarán de autor a autor. Porque en últimos términos, la experiencia de pararse frente a una obra arquitectónica y describirla, es una experiencia con la obra en sí, y no con el “estilo”. Como escribe George Kubler:

“cuanto más miramos a las obras de arte, menos podemos meterlas dentro de aquella cajonera llamada estilos. La concepción de estilo es simplemente una comodidad clasificatoria. No nos dice nada respecto de procesos o secuencias, e impone un concepción deformada de la irreductible individualidad de la obra. No creo que podamos usar la idea de estilo como si fuera una noción matemática para lograr alguna suma de la cual deducir

⁷ Traducción de la autora.

propiedades, echando más luz sobre los miembros de la clase. La idea del estilo barroco, o clásico o arcaico es siempre puramente verbal, simplemente una cuestión de etiquetado conveniente. Nada nuevo se puede aprender de los términos en sí mismos”⁸. (Kubler 1965, 302)

Finalmente, y retomando algunas de las ideas delineadas en las primeras dos secciones de este artículo, es posible comprobar, a partir del análisis de los casos, que el uso de los estilos presenta una serie de problemas. Por un lado, juegan un rol importante a la hora de legitimar ciertas arquitecturas por sobre otras. Por el otro, todo se explica a partir del estilo o, en términos de Alpers, los estilos terminan siendo tratados como propiedades estéticas de las obras. Y, a la vez, estas categorías supuestamente “objetivas” no solo liberan al observador sino también al autor, de ciertas responsabilidades. Por último, cabe preguntarse qué cosas no estamos explicando, o qué cosas pasamos por alto al entender la arquitectura a partir de estas taxonomías. En palabras de Ernst Gombrich:

“Aquellos que han adquirido algún conocimiento sobre historia del arte corren a veces el peligro de caer en una trampa similar. Cuando ven una obra de arte no se detienen a contemplarla, sino que buscan en su memoria la etiqueta apropiada (...) Hablar sobre arte con inteligencia no es muy difícil, pues las palabras que utilizan los críticos han sido utilizadas en tantos contextos diferentes que ya han perdido toda precisión. Pero mirar una pintura con ojos frescos y aventurarse en un viaje de descubrimiento es una tarea mucho más difícil aunque a la vez mucho más gratificante”⁹. (Gombrich 2006, 34, 35)

⁸ Traducción de la autora.

⁹ Traducción de la autora.

Bibliografía

- Aliata, Fernando, y Virginia Bonicatto. 2014. *Mario Palanti*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Alpers, Svetlana. (1979) 1987. «Style is what you make it. The visual arts once again». En *The concept of style*, editado por Berel Lang. Ithaca: Cornell University Press.
- Bergson, Henri. (1911) 1944. *Creative Evolution*. New York: The Modern Library.
- Botz-Bornstein, Thorsten. 2005. «Style and Anti-Style: A Modern Adventure». *International Yearbook of Aesthetics* 9.
- Bourdieu, Pierre. (1992) 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- . (1984a) 2002. «Alta costura y alta cultura». En *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- . (1984b) 2002. «¿Y quién creó a los creadores?» En *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- . (1966) 2003. «Campo intelectual y proyecto creador». En *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Bowker, Geoffrey C., y Susan Leigh Star. 1999. *Sorting things out: Classification and its consequences*. Cambridge: MIT press.
- . 2000. «Invisible mediators of action: Classification and the ubiquity of standards». *Mind, Culture, and Activity* 7 (1-2): 147–163.
- Caride Bartrons, Horacio, y Rita Molinos. 2015. *Alejandro Christophersen*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Cassirer, Ernst. (1944) 1967. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1923) 1971. *Filosofía de las formas simbólicas*. Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castoriadis, Cornelius. 1993. «Institution of society and religion». *Thesis eleven* 35 (1): 1–17.

- . (1996) 2006. «Imaginario e imaginación en la encrucijada». En *Figuras de lo pensable*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1983) 2010. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.
- Cox, Kenyon. 2004. «The Illusion of Progress in the Arts». *New England Review* (1990-) 25 (4): 202–207.
- Croce, Benedetto. (1913) 1985. «¿Qué es el arte?» En *Breviario de estética. Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*, traducido por José Sánchez Rojas. Madrid: Espasa-Calpe.
- Doberti, Roberto. 2006. «La cuarta posición». *Foro Alfa*.
<http://www.faud.unsj.edu.ar/descargas/LECTURAS/Arquitectura/EXTRA/3.pdf>.
- Eco, Umberto. (1984) 1990. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- Feyerabend, Paul. (1975) 1986. *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos.
- Foucault, Michel. (1966) 2011. *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gadamer, Hans-Georg. (1977) 1991. *La actualidad de lo bello*. Traducido por Antonio Gomez Ramos. Barcelona: Paidós.
- Giedion, Sigfried. (1941) 2009. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Traducido por Jorge Sainz. Barcelona: Reverté.
- Goldhagen, Sarah Williams. 2005. «Something to talk about: Modernism, discourse, style». *Journal of the Society of Architectural Historians* 64 (2): 144–167.
- Gombrich, Ernst. 2006. *The story of art*. London: Phaidon.
- . (1968) 2009. «Style». En *Art of art history: a critical anthology*, editado por Donald Preziosi. Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, Nelson. (1968) 2010. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós.
- Gutman, Margarita. 2014. *Martin Noel*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.
- Hacking, Ian. (1986) 2002. «Making up people». En *Historical ontology*.

Cambridge: Harvard University Press.

Jung, Carl Gustav. (1964) 1966. «Acercamiento al inconsciente». En *El hombre y sus símbolos*, de Carl Gustav Jung, Marie-Louise von Franz, y Joseph Henderson. Madrid: Aguilar.

Kant, Immanuel. (1790) 1876. *Crítica del juicio*. Madrid: Librerías de F. Iravedra.

Kubler, George A. 1965. «What can Historians do for Architects?» *Perspecta*, 299–302.

Kuhn, Thomas. (1990) 2002. *El camino desde la estructura*. Barcelona: Paidós.

Lang, Berel. (1995) 2015. «The style of method: Repression and representation in the genealogy of philosophy». En *The question of style in philosophy and the arts*, editado por Caroline van Eck, James McAllister, y Renée van de Vall. New York: Cambridge University Press.

Lázzaro, Ana Inés. 2011. «“Animal poético”. Arte: Imaginación y praxis. Una mirada desde el pensamiento de Cornelius Castoriadis». *Imagonautas* 2: 23-35.

Longoni, René, y Juan Carlos Molteni. 2014. *Francisco Salamone*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.

Macarthur, John, y Susan Holden. 2016. «Is architecture art?» *Architecture Australia* 105 (2): 46-50.

McAllister, James. (1995) 2015. «The formation of styles: science and the applied arts». En *The question of style in philosophy and the arts*, editado por Caroline van Eck, James McAllister, y Renée van de Vall. New York: Cambridge University Press.

Palma, Héctor. 2004. *Metáforas en la evolución de las ciencias*. Buenos Aires: Jorge Baudino.

Polión, Marco Vitrubio. 2008. *Los diez libros de arquitectura*. Traducido por José Ortiz y Sanz. Ediciones Akal.

Ramos de Dios, Jorge. 2014. *Alejandro Bustillo*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.

Rannells, Edward Warder. 1949. «The study of architecture as art». *College Art Journal* 8 (3): 204–208.

Ricoeur, Paul. (1969) 2003. *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de*

hermenéutica. Traducido por Alejandrina Falcón. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rigotti, Ana María. 2014. *Ermete De Lorenzi*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.

Sauerländer, Willibald. 1983. «From stylus to style: reflections on the fate of a notion». *Art History* 6 (3): 253–270.

Schapiro, Meyer. (1953) 1962. *Estilo*. Buenos Aires: Ediciones 3.

Schopenhauer, Arthur. (1818) 2003. *El mundo como voluntad y representación*. Traducido por Pilar Lopez de Santa María. Madrid: Trotta.

Todorov, Tzvetan. (1977) 1981. *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Avila Editores.

Tournikiotis, Panayotis. (1999) 2001. *La historiografía de la arquitectura moderna*. Madrid: Mairera/Celeste.

White, Hayden. (1973) 2010. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

Wright, Frank Lloyd. (1932) 2005. *An Autobiography*. Petaluma: Pomegranate Communications.

Mg. Arq. Johanna Zimmerman

Arquitecta graduada de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU – UBA). Investigadora formada del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”. Magister en *Arts Politics* por la New York University (NYU), Magister en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad por la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT), con beca Francisco Bullrich. Doctoranda en Arquitectura por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU – UBA), con beca UBACyT. Es docente de grado en la misma facultad, en la materia Historia de la Arquitectura.