

EL ESTILO Y LAS IMÁGENES EN LA HISTORIOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA

ZIMMERMAN, Johanna Natalí

zimmermanjoy@gmail.com

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Mario J.

Buschiazzo, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

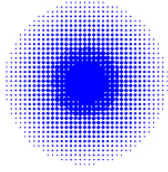
Universidad de Buenos Aires.

Resumen

La clasificación por estilos como método organizativo ha jugado y juega un rol preponderante en la historiografía de la arquitectura. La clasificación se funda en el principio de que no todo se conecta con todo. Es decir, ciertas entidades están relacionadas entre sí, y ciertas otras entidades no tienen ningún parámetro en común. Siguiendo esta línea, la historiografía de la arquitectura suele estar gobernada por un sistema de codificación que, como explica Michel Foucault ([1966] 2011), relaciona y aísla, analiza, ajusta y articula ciertos contenidos.

Ahora bien, ¿cómo es la relación entre clasificación estilística e imagen en la historia de la arquitectura? ¿Es posible hallar un correlato entre las imágenes de los textos, el modo en que se describen las diversas obras y la clasificación por estilos? ¿Qué podemos inferir a partir de estas relaciones?

Esta investigación sostiene que un hecho artístico-técnico, como ser una obra de arquitectura, supone una expresión menos codificada que otros lenguajes y por lo tanto se sujeta con mayor dificultad a una determinación unívoca. En otras palabras, en la obra de arte lo predominante es lo



simbólico y por ende no existe un significado unívoco, sino más bien múltiples interpretaciones. Por ende, se entiende que existe una tensión permanente entre la tendencia hacia la indeterminación de la arquitectura y de su historia y los intentos disciplinares de codificarla mediante la clasificación por estilos.

El objetivo de este trabajo, entonces, será estudiar cuál es el rol de las imágenes en relación con dicha tensión. Se explorarán, en particular, tres textos que analizan la Casa de Martín Noel teniendo en cuenta las diversas imágenes asociadas a ella, sus epígrafes, el modo en el que se insertan dentro del texto, y su relación con el relato escrito.

Palabras clave

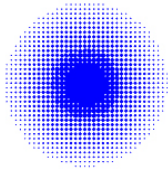
Historiografía, Arquitectura argentina, Estilos, Imágenes y estilos, Clasificación

Introducción

La imaginación histórica, como la define Hayden White ([1973] 2010), está conformada por un conjunto de representaciones acerca de lo que sucedió en el pasado. Naturalmente, los modos de ordenar este conjunto de representaciones son múltiples. No obstante, en la historiografía de la arquitectura en particular, ha jugado y juega un preponderante rol la clasificación por estilos como método organizativo. La clasificación se funda en el principio de que no todo se conecta con todo. Es decir, ciertas entidades están relacionadas entre sí, y ciertas otras entidades no tienen ningún parámetro en común. Siguiendo esta línea, la historiografía de la arquitectura está fuertemente gobernada por un sistema de codificación que, como explica Foucault ([1966] 2011), relaciona y aísla, analiza, ajusta y articula ciertos contenidos.

Sin embargo, un hecho artístico-técnico, como ser una obra de arquitectura, no se corresponde con las modalidades instituidas del lenguaje y las acciones; en la obra de arte¹ lo predominante es lo simbólico y por ende no existe un significado

¹ 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).



unívoco, sino más bien múltiples interpretaciones². Entonces, ¿qué sucede cuando encasillamos a la arquitectura dentro de los límites de los estilos?

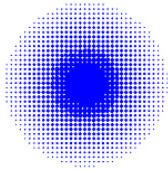
Este escrito se enmarca dentro de una investigación doctoral en curso que sostiene la existencia de una inevitable tensión entre la indeterminación de la arquitectura y de su historia y los intentos disciplinares de codificarla mediante la clasificación por estilos. Esta tensión suele manifestarse de diversas maneras. En primer lugar, la mayor parte de los autores relevados hace uso de los estilos para explicar una obra; en segundo lugar, la mayoría de ellos utiliza los estilos sin explicarlos, es decir, dando por sentado que todos los lectores entienden lo mismo respecto de las diversas categorías utilizadas; en tercer lugar, explicar un edificio a partir de un código, implica que se lo suela analizar a partir de un determinado número de variables, dejando otras variables sin considerar; en cuarto lugar, describir un edificio a partir de un estilo no permite dar cuenta de su pasado y futuro; en quinto lugar, la categoría, por su naturaleza codificante, elimina lo creativo; y por último, en muchos casos sucede que los autores no coinciden respecto de a qué categoría pertenece un edificio o, si lo hacen, lo justifican a partir de razones divergentes.

Ahora bien, dentro de ese marco, este trabajo en particular se pregunta: ¿cuál es el rol de las imágenes utilizadas por los autores en relación con esta tensión? ¿Acaso las mismas acompañan a la clasificación? ¿O quizás aportan una nueva mirada? Para responder a estos interrogantes la investigación se estructurará en tres partes. Primero, se expondrán algunos trabajos que ya han analizado diversas problemáticas asociadas al uso de los estilos como herramienta de acercamiento a un hecho artístico. Segundo, se trabajará con una serie de autores que consideran la relación entre texto e imagen y dan cuenta de las infinitas lecturas que se pueden hacer sobre una imagen. Y por último, se analizará cómo es la relación texto-imagen en tres textos de la historiografía de la arquitectura argentina, tomando como caso de estudio la Casa de Martín Noel. Se tendrán en cuenta los epígrafes de las imágenes, el modo en el que se insertan dentro del texto y su relación con el relato escrito.

Esta investigación resulta relevante por variados motivos. En principio, contiene una relevancia académica evidente que es, a su vez, dual: la arquitectura se

Sobre la relación arquitectura-arte, Gadamer escribe: "Una obra arquitectónica remite más allá de sí misma en una doble dirección. Está determinada tanto por el objetivo al que debe servir como por el lugar que ha de ocupar en el conjunto de un determinado contexto espacial. Todo arquitecto debe contar con ambos factores (...) la misma obra arquitectónica representa por ésta su doble inordinación un verdadero incremento del ser, es decir, es una obra de arte" (Gadamer [1960] 2003, 207).

² Ver, entre otros, (Cassirer [1923] 1971); (Kant [1790] 1876); (Jung [1964] 1966); (Eco [1984] 1990); (Ricoeur [1969] 2003); (Croce [1913] 1985); (Gadamer [1977] 1991); (Todorov [1977] 1981); (Schopenhauer [1818] 2003).



aprende y se aprehende por medio de los estilos. Pero además, esta cuestión también contiene una relevancia por fuera de la disciplina. El uso de los estilos arquitectónicos excede a los arquitectos y a los historiadores de la arquitectura. Categorías estilísticas de todo tipo aparecen no solo en diarios y revistas de difusión masiva sino también en la creación de asociaciones (como la Asociación Art Nouveau Buenos Aires o la Organización Art Déco Argentina) y hasta en las redes sociales (con grupos como “Art Deco en Buenos Aires” en donde los usuarios suben imágenes de edificios que consideran pertenecientes a dicho estilo y se generan debates al respecto). Todo esto da cuenta de que la cuestión del estilo no se encuentra superada. Por el contrario, continua vigente e inevitablemente afecta al modo en que tanto arquitectos como no arquitectos entendemos y pensamos la arquitectura.

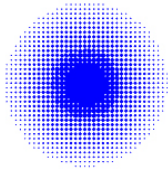
Las clasificaciones por estilos vs. la arquitectura –y el arte en general

*“Todo concepto es algo externo con respecto al objeto”
(Schiller [1795] 1999, 29)*

Para Svetlana Alpers, historiadora del arte, los estilos son problemáticos en diversos sentidos. Por un lado, 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). Es por ello que la tradicional invocación del estilo dentro de su disciplina resulta, para Alpers, “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 (Alpers [1979] 1987, 137).

Willibald Sauerländer (1983) coincide con Alpers en cuanto lo sesgado de los estilos al proponer que a medida que comenzamos a cuestionarlo, el estilo comienza a presentarse a sí mismo “como una construcción hermenéutica ambivalente y muy condicionada, ideada en un momento determinado de la historia social e intelectual y correspondiente a una actitud alienada y muy peculiar



hacia las artes del pasado como espejo estético de la antigua civilización” (Sauerländer 1983, 254). Los estilos funcionan como los espejos que permiten al historicismo estético acceder a la totalidad de las imágenes del pasado, las estatuas, los edificios, entre otros. Así, no hace otra cosa que reducirlos “a patrones, muestras, a la irrealidad estética de la etiquetada imagen en el espejo” (Sauerländer 1983, 254), despojándolos de su mensaje original, su función, sus conflictos internos, etc. De esta manera, considera que si bien los historiadores del arte modernos fueron entrenados para buscar y encontrar el estilo en diversos tipos de obras, esto no siempre enriquece sino que en muchos casos puede llegar a empobrecer nuestra apreciación del arte.

Esta noción de que los estilos pueden afectar de modo negativo nuestra relación con el arte es propuesta también por Roland Barthes en su libro “Mitologías” – aunque centrándose en el teatro en particular. Allí, en uno de sus textos –en el cual hace referencia a mitos del joven teatro– asegura que el estilo suele funcionar como coartada para no reconocer las “motivaciones profundas” de la obra:

dar a una comedia de Goldoni un estilo ‘puramente italiano’ (arlequinadas, mimos, colores vivos, semimáscaras, volteretas y retórica de la rapidez) es una manera fácil de despreocuparse por el contenido social e histórico de la obra, es desmontar la subversión aguda de las relaciones cívicas; en una palabra, es mitificar (Barthes [1957] 1999, 61).

Y siendo más crítico aún, escribe que el “estilo” causa “estragos” en las escenas burguesas: “el estilo excusa todo, dispensa de todo y especialmente de la reflexión histórica; encierra al espectador en la servidumbre de un puro formalismo, de modo que hasta las revoluciones del ‘estilo’ resultan meramente formales” (Barthes [1957] 1999, 61). Para Barthes, el estilo termina funcionando como una “técnica de evasión”. Aquí entonces el autor ataca dos ejes principales relacionados con la problemática del estilo. Primero, la capacidad que tienen los estilos para “simplificar” una obra de arte. Al contemplar una obra desde la perspectiva del estilo, dejamos de lado muchas otras de sus características como ser su contenido social e histórico. Y segundo, la tendencia de los estilos hacia lo “formal”: en general, los estilos se encuentran determinados por lo que suelen ser, en última instancia, rasgos formales.

Ernst Gombrich, a su vez, apunta contra la idea de “voluntad de forma” en relación al modo en que han sido estudiados los estilos en la historia del arte. Asegura que no es posible pensar a los estilos como síntoma sin contar con una “teoría de las alternativas”. No hay nada para investigar ni reconstruir, escribe, si todo cambio es inevitable. Y cuando “el cambio se convierte en síntoma del propio cambio (...) hay que echar mano de algún grandioso esquema de evolución, que es el caso no sólo

de Riegl, sino de muchos sucesores suyos” (Gombrich [1960] 1979, 33). Lo cierto es que el hombre no ha cambiado a lo largo de los últimos tres mil años tanto como lo han hecho el arte y sus estilos.

No obstante, la historiografía de la arquitectura sigue pensando y produciendo a partir de la idea de estilo. Estas categorías están presentes desde el momento en que uno comienza la carrera de arquitectura. Lo mismo sucede con los materiales de difusión con los que cuentan los arquitectos ya recibidos: libros y revistas hacen uso de los estilos sin mayores reservas. Y más aún, estas categorías siguen vigentes en las discusiones disciplinares en relación a cómo se debe *pensar* la arquitectura de hoy en día. Esto se ve, por ejemplo, en las teorías propuestas por Patrik Schumacher (2016, 2008, 2011), para quien la redefinición de estilo es crucial para difundir y justificar sus ideas paramétricas.

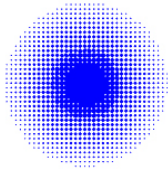
Las imágenes y lo inagotable

*“Las imágenes, quietas, no se agotan en una única interpretación”
(Giunta 2011, 11)*

Tal como lo explican Laura Malosetti Costa y Marcela Gené, la historiografía se ha basado y se sigue basando principalmente en la palabra escrita. Las imágenes, por lo general, quedan relegadas a un segundo plano: “son consideradas meras ilustraciones o testimonios secundarios, cuando son tenidas en cuenta” (2009, 10). Algo similar sugiere Hayden White al afirmar que “la evidencia en imágenes” suele ser utilizada por los historiadores, en los mejores casos, como un “complemento” de lo verbal en lugar de un “suplemento” (es decir, un discurso en sí mismo): “estamos inclinados a usar imágenes principalmente como ‘ilustraciones’ de las predicaciones hechas en nuestro discurso escrito” (White 2010, 218).

Entonces, White realiza una distinción entre historiografía e historiofotía. Mientras la primera consiste en “la representación de la historia en imágenes verbales y el discurso escrito” (White 2010, 217), la segunda sería “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico” (White 2010, 217). Considera que trabajar con representaciones en imágenes requiere de un lenguaje y un modo discursivo distinto de aquel utilizado al trabajar con representaciones del discurso verbal.

Por su parte, para W. J. T. Mitchell es posible hablar de una “retórica de la imagen” en dos sentidos: 1- lo que se dice sobre una imagen; y 2- aquello que la imagen misma dice. En otras palabras: la imagen puede decir por sí misma de diversas maneras, ya sea por medio de la persuasión, “contando historias o describiendo” (Mitchell [1986] 1987, 2). Pero a su vez, para el autor existe una



correlación entre las luchas de la “política cultural” y la “cultura política” y las “tensiones” entre representaciones visuales y verbales. Las diferencias entre palabras e imágenes, asegura, son mucho más complejas de lo que parece y pueden cambiar a lo largo del tiempo junto con los modos de representación y las culturas.

De alguna manera, todos estos autores coinciden en que la imagen tiene más para decir de lo que le hacen decir los textos. Andrea Giunta utiliza la noción de “opacidad de la imagen” para referirse a la multiplicidad de sentidos que la misma puede producir: “las imágenes son una formación facetada a la que se puede ingresar múltiples veces desde miradas distintas. Una nueva lectura nos permite volver a pensarlas, trazar nuevos argumentos que las acerquen a su propio tiempo o que las hagan relevantes para el presente” (Giunta 2011, 10).

Entonces, podríamos pensar que así como una obra de arquitectura puede producir interpretaciones inagotables, lo mismo podría suceder con la imagen de una obra. De ser así, ¿qué pasa con los estilos en relación con las imágenes? En principio, si pensamos que la palabra escrita es lo que prima en un relato histórico, y que la imagen no hace más que acompañar, podríamos intuir que las imágenes en los textos a analizar buscan acentuar la idea de estilo tan preeminente en los relatos. No obstante, es inevitable preguntarnos: ¿acaso las imágenes no podrían servir como una vía de escape de las categorías? ¿vemos “estilos” al ver imágenes de arquitectura?

El siguiente apartado buscará analizar estos interrogantes. Primero, considerando la relación establecida en los textos entre estilos e imágenes. Y segundo, indagando qué hay más allá de los estilos en los recursos visuales utilizados por los autores.

Las imágenes y los estilos – La casa de Martín Noel

Para analizar qué rol cumple el estilo a la hora de pensar la relación entre texto e imagen, se estudiarán tres escritos: el libro de Francisco Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, el libro *Buenos Aires. Arquitectura y Patrimonio* con textos de Fabio Grementieri y el libro de Margarita Gutman sobre la figura de *Martín Noel* dentro de la colección “Maestros de la Arquitectura Argentina”. Los mismos difieren claramente en cuanto a objeto de estudio, forma, estructura y función. El texto de Liernur recorre en orden cronológico un cierto periodo de tiempo tratando de condensar una idea global sobre la historia de la arquitectura argentina. El segundo es un texto enciclopédico, cuyo índice se ordena principalmente a partir de estilos dentro de

los cuales se van describiendo una serie de obras. Y el último responde más bien a una búsqueda biográfica, centrándose en la figura de un único arquitecto.

De los tres textos a tratar, solamente el de Margarita Gutman –por tratarse de un texto más específico sobre la figura de Noel– presenta más de dos imágenes sobre la Casa de Martín Noel, obra a estudiar en este apartado. Por ende, se analizará, en particular, la primera imagen que aparece de la casa, que de alguna manera sirve de portada al apartado que se centra en la misma.

El relato estilístico y el relato visual: ¿un mismo relato?

1- Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad

La Casa de Martín Noel (actual Museo Fernández Blanco) es definida por todos los autores analizados como Neocolonial o dentro de la “Restauración Nacionalista”. Si bien Liernur da cuenta de que existieron diversos modelos para la aplicación de este estilo –que se relacionaban con los diversos “aparatos crítico-teóricos” con los que se miró hacia el pasado– a su vez propone ciertas características comunes. Sobre todo, pone de relieve lo frecuente de los muros despojados con aventanamientos o accesos donde se concentraba la decoración: “La potencia de línea de la volumetría cubista se acentuaba mediante el trabajo cuidadoso de la relación entre vacíos y plenos sobre el plano” (Liernur 2008, 147). Esta característica, asegura, se explica por una serie de razones: “sísmicas, climáticas, de protección, de pobreza de materiales o por la baja destreza de la mano de obra” (Liernur 2008, 147). Se trata de una estrategia que ha resultado exitosa en muchas de las experiencias neocoloniales, como por ejemplo, la casa de Noel. En ella se puede observar la “plenitud del muro”, acentuada por un ligero balcón de hierro, las ventanas de distintos tamaños que se van alternando y el “aparato decorativo que ciñe el portal de acceso” (Liernur 2008, 147).

Ahora bien, la única imagen que aparece de la casa diseñada por Noel es una fotografía de detalle de la fachada sobre la calle Suipacha (figura 1). El epígrafe solo aclara: “Casa Noel. Martín Noel. Buenos Aires” (Liernur 2008, 147). No hay ninguna otra información ni descripción de la foto. Sin embargo, es evidente que la misma se relaciona con la intención de resaltar la preeminencia del “aparato decorativo” del neocolonial: se observan columnas, capiteles, cornisas, volutas, remates, tímpanos y alfiles. No se ve en ella, así, la otra idea mencionada por el autor, respecto del neocolonial y su búsqueda por lograr una volumetría calada, un juego de llenos y vacíos, una “plenitud del muro”. Más bien, esta imagen parecería reflejar, a primera vista al menos, todo lo contrario.

La imagen de la casa se ve acompañada, en la misma página, por otras dos imágenes más grandes: una del Teatro Nacional Cervantes y otra del Banco Hipotecario Nacional. Todas son fotografías de fachada. No parece posible prever, en ellas, lo que Liernur propondría en la página siguiente:

pese a que es común afirmar que el movimiento dio lugar sólo a intrascendentes juegos compositivos sobre las fachadas es posible sostener lo contrario, vale decir que el 'neocolonial' fue el vehículo que permitió en la Argentina comenzar a romper con el sistema académico de recintos autosuficientes y a explorar la interpenetración espacial que caracterizaría más tarde al modernismo maduro (Liernur 2008, 147).

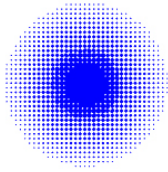
Claro que al tratarse de una narración histórica, el autor va avanzando en su descripción junto con los casos a analizar. De esta manera, a medida que la representación del neocolonial avanza, se va haciendo cada vez más compleja. Y las imágenes no parecen reflejar esta complejidad desde el principio, sino que van complementando, paso a paso, el relato escrito.

2- Buenos Aires. Arquitectura y patrimonio

Fabio Gremientieri ubica a la casa de Noel dentro del capítulo sobre el neocolonial pero al describirla escribe que se trata de una "pieza clave para una mejor comprensión de la evolución y proyección del eclecticismo academicista y del estilo neocolonial en la Argentina" (Gremientieri 2001, 141). Asegura que hay varias características de la obra tomadas de la "arquitectura urbana clásica francesa": "el esquema general de disposición de los volúmenes, la jerarquía de cada una de las partes, las secuencias espaciales" y "la organización de las plantas y fachadas, la relación interiores-exteriores" (Gremientieri 2001, 141).

Si la obra presenta un aspecto neocolonial esto se debe únicamente, según Gremientieri, a la decoración de su muros; decoración que se concentra en las aberturas y está inspirada en la arquitectura hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII. A su vez, para lograr la combinación de esta tradición, se siguió al eclecticismo o bien a la recreación de modelos como en la práctica del *pastiche*. Así, escribe el autor, "se suceden reminiscencias del barroco arequipeño, motivos limeños o composiciones jesuíticas tanto en exteriores como en interiores" (Gremientieri 2001, 141).

La imagen elegida (figura 2) parece acompañar esta última descripción: se trata de una foto que abarca toda la fachada del pabellón principal. Por ende, se puede observar claramente cómo, sobre una base blanca, la decoración se concentra únicamente alrededor de las aberturas. Ahora bien, este libro, que es pensado

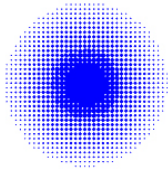


más para difusión y destinado a un público más general, parece contener en proporción más imagen que texto. De hecho, los textos sobre cada obra, en general, son sucintos y no contienen más de dos o tres párrafos. Siendo así, ¿no podríamos preguntarnos si acaso aquí no se da una relación a la inversa? ¿No será el texto lo que acompaña a la imagen y no viceversa? El prólogo del libro comienza de la siguiente manera: “La fotografía ha sido utilizada, desde sus inicios a comienzos del siglo XIX, como instrumento de registro documental” (Varstraeten 2001, 5). En otras palabras, las imágenes hablan, sirven de fuente directa.

Pero cabe recordar, nuevamente, que esta obra se inserta dentro de un apartado cuyo título es: “Neocolonial”. Imagen y texto parecerían coincidir porque juntos acentúan los supuestos códigos del neocolonial. Sobre este estilo en general, a modo de introducción a su apartado, Grementieri (2001, 136) escribe: “la impronta colonial quedó restringida a la aplicación de formas y detalles decorativos y ornamentales, tomados de monumentos consagrados por los descubrimientos de la novel historiografía arquitectónica que comenzaba a investigar el período admirado”. Y el texto que se encuentra junto a la imagen también remarca esto. Entonces, es difícil pensar en la posibilidad de que sea el texto el que acompaña a la imagen y no al revés cuando es evidente que aquí la relación entre texto e imagen es una relación en la que el nexo es principalmente el estilo: y en términos de White, el estilo, que en última instancia se conforma a partir de un relato verbal, se encontraría dentro de la historiografía y no la historiofotía.

3- Martín Noel. Colección Maestros de la arquitectura Argentina

En su libro sobre Martín Noel, Margarita Gutman le dedica un apartado al actual Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco dentro de la sección de obras. Allí, la autora comienza remarcando que Noel se definía a sí mismo como “hispanoamericanista”, y no como “hispanista”. Luego, se concentra en diferenciar a la obra de su contexto: rodeada de grandes residencias que son “grises exponentes del eclecticismo”, la casa de Noel “se destaca por su blancura y su estilo neocolonial” (Gutman 2014, 54). Es decir, el estilo está presente desde el comienzo de la descripción. En oposición a los palacios que la rodean –que adoptan modelos europeos y suelen estar rodeadas de jardines rodeados de rejas–, la obra que describe “resguarda la intimidad de sus jardines interiores y su pabellón principal tras un largo cuerpo de un solo piso alto que corre longitudinalmente sobre la calle, recomponiendo el perfil continuo de la ciudad hispanoamericana” (Gutman 2014, 54). Mientras todo esto aparece escrito en la página 54, la siguiente página (ambas quedan abiertas una al lado de la otra) contiene una imagen a modo de presentación de la obra (figura 3). En ella se puede observar un portal de acceso. El epígrafe que acompaña a la imagen únicamente aclara: “pórtico de acceso al pabellón principal” (Gutman 2014, 57). La



fotografía refleja una fachada simétrica, con una puerta en el medio a la cual se accede a través de una escalinata y cuatro ventanas (dos pequeñas en el primer piso y dos más grandes en el segundo) a los laterales. La portada se encuentra profusamente decorada, y es esto lo primero que capta la atención, mientras que el resto de los muros son blancos y casi carecen de decoración. El uso de esta imagen al comienzo del relato parecería coincidir con una descripción que hace la autora posteriormente y se relaciona con la idea del “neocolonial” en la cual propone que es en la ornamentación donde se observa la reelaboración de la arquitectura colonial americana. Más específicamente, aclara que la decoración concentrada en el exterior solo alrededor de la portada responde a una tradición andaluza.

Aun cuando Gutman explica, en otros apartados del libro, que Noel mismo se refiere al término “estilo”³ (aunque no aclara específicamente la utilización del término “neocolonial”), también manifiesta que para Noel el estudio de la arquitectura española y americana serviría como punto de partida a partir del cual ensayar una posible “arquitectura nacional”. En otras palabras, el tan publicitado “estilo neocolonial” de Noel no tenía una codificación clara, más allá de la mixtura entre lo español y lo americano. De hecho, Gutman (2014, 30) cita al mismo Noel siguiendo a J. Guadet en relación con esta –si se quiere– indeterminación: “Es un ideal llegar a unir la tradición a las libertades de la composición” (Noel 1915, 8). Y ella misma se encarga –a partir del apartado “Noel: complejidad e incomodidad de las etiquetas”– de explicar que el conjunto de obras del protagonista de su historia es complejo y que se pueden identificar, a lo largo del tiempo, variaciones en su producción. Afirma, no obstante, que “muchas de sus obras de arquitectura más relevantes por su diseño se inscriben sin duda en el amplio arco del Movimiento Neocolonial” (2014, 39). Una vez más, entonces, se resalta la “diversidad” de este estilo.

De todas formas, y volviendo al caso particular que se venía analizando, la autora explica que la teoría de Noel para la creación de una arquitectura nacional “proponía utilizar las normas clásicas y académicas de medida y proporción para la composición, y para la ornamentación reelaborar los códigos estilísticos de la arquitectura colonial altoperuana de los siglos XVII y XVIII” (Gutman 2014, 63). De esta manera, la Casa Noel se desarrolla a partir de dos cuerpos separados: un pabellón principal sobre el jardín y un pabellón más bajo que da a la calle. Ahora bien, el pabellón principal, asegura Gutman, no sigue el modelo de casa colonial

³ “Para organizar su saber histórico, Noel utilizaba el concepto de estilo como instancia generalizante, tipo deducido que expresa rasgos comunes y aspectos constantes en la producción de una época. Siguiendo a Renato de Fusco es posible identificar en el uso del concepto de estilo, una elección operativa o crítica estética, que contiene una intencionalidad capaz de estructurar el pasado y el presente, no menos que situarse como proyección de futuro.” (Gutman 2014, 31).

que se organiza alrededor de patios, sino que adopta un partido de casa compacta a modo de *'hôtel particulier'*. Es decir que se trata de un exponente del neocolonial en el cual la planta sigue las normas de la composición académica.

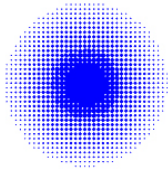
Aun así, en la descripción estilística, como propone Barthes lo que prevalece es lo formal. Por ende, lo que en última instancia termina siendo esencial para la comprensión del neocolonial es la ornamentación. Parece tener sentido, entonces, que la imagen que hace de portada a la casa de Martín Noel retrate uno de los sectores del exterior más decorados del conjunto y no la relación entre este estilo y las normas de composición académica. Es más, una imagen muy similar –pero en blanco y negro– vuelve a aparecer en la página siguiente (figura 4), acompañada de otras dos fotos en color sepia (una, más grande, de la fachada sobre Suipacha y otra de los jardines). En principio, llama la atención que aparezca otra postal del acceso. El epígrafe solamente aclara: “Puerta de entrada al pabellón principal”. La diferencia entre las dos fotos del mismo sector, además del color, es que esta segunda foto encuadra únicamente a la puerta y sus escaleras. Eso es todo lo que se puede observar de la fachada. Alrededor del trabajado portal todo es blanco. Este hecho, sumado a lo monocromo de la imagen, hace que se resalten aún más todos los detalles de la decoración. O en otras palabras, que se resalte el estilo.

La imagen más allá del estilo: ¿un elemento de resistencia?

Todos los autores analizados parecen coincidir, entonces, en que la casa de Martín Noel se puede clasificar como neocolonial. Y aun cuando cada uno de ellos aborda el estilo a partir de descripciones diversas, hay un punto en el que todos parecen coincidir: la existencia de la decoración concentrada en las aberturas en los muros exteriores y su importancia. De alguna manera, a su vez, en todos estos casos las imágenes (o en el caso de Gutman las primeras imágenes que aparecen en el relato) parecen insistir en la cuestión de la decoración.

Tres de las cuatro imágenes analizadas son fotografías de la fachada del pabellón principal. Todas ellas están tomadas de frente aunque desde diversas distancias. Sin embargo, en ninguna de las tres se puede ver mucho más que la fachada. Algo similar sucede con la fotografía que aparece en el texto de Liernur: también se trata de una imagen de fachada en donde se puede apreciar en detalle la decoración.

Una primera potencial pregunta sería entonces, ¿por qué son todas fotografías? Y más aún, ¿por qué son todas fotografías de fachadas? ¿Qué dice de esta obra una imagen de fachada que no dice, por ejemplo, una planta, o una croquis interior?



Ahora bien, todo lo analizado respecto de éstas fotografías podría entenderse como parte de lo que Mitchell entiende como uno de los posibles sentidos de la “retórica de la imagen”: aquello que se dice sobre ella. Nuevamente, si la función de la imagen es acompañar al texto, entonces se supone que el lector se acercará a ella a partir de lo escrito. Pero ¿qué pasa con el segundo sentido de la imagen propuesto por el Mitchell? ¿Qué pasa con todo aquello que la imagen misma puede decir?

Este segundo sentido podría pensarse en relación con la idea de que no hay una sola manera de pensar una imagen. Entonces, a modo de ejercicio, es posible preguntarse: ¿qué otras cosas podríamos preguntarnos a partir de las imágenes analizadas? ¿Qué queda por fuera del “estilo” –que en este caso se encuentra muy vinculado a lo morfológico, lo decorativo– al observar las fotos?

En un primer acercamiento, lo que parecen provocar las imágenes son preguntas. Algunas de ellas son: ¿Cómo es el resto del conjunto? ¿Por qué decide Noel elevar el pabellón principal? ¿Qué materiales se utilizaron para realizar esta obra? ¿Había un pensamiento por detrás de su uso? ¿Cómo es la orientación del conjunto? ¿Desde dónde se accede? ¿Hacia dónde lleva el portal? ¿Cómo es la distribución interna del edificio? ¿Cómo se relaciona con el entorno? A partir de los verdes que se observan en alguna de las fotografías, ¿existió un proyecto de paisajismo desde su concepción? ¿A qué ambientes dan las ventanas? ¿Por qué tienen esas medidas? ¿A qué responde el escudo? ¿Cómo le da la luz a este edificio? ¿Cómo fue el proceso creativo?

Estas son algunas pocas –otras– miradas o interrogantes sobre una serie de fotografías muy similares. En este sentido, parece posible pensar en las imágenes como una posible vía de escape del estilo. Aun cuando parezcan acentuarlo. Pero como tendemos a pensar en la imagen como complemento del texto, para lograr eso es necesario, como explica Giunta, ingresar en ella una y otra vez; conscientemente. Es decir, volver a pensarla.

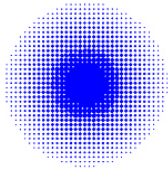
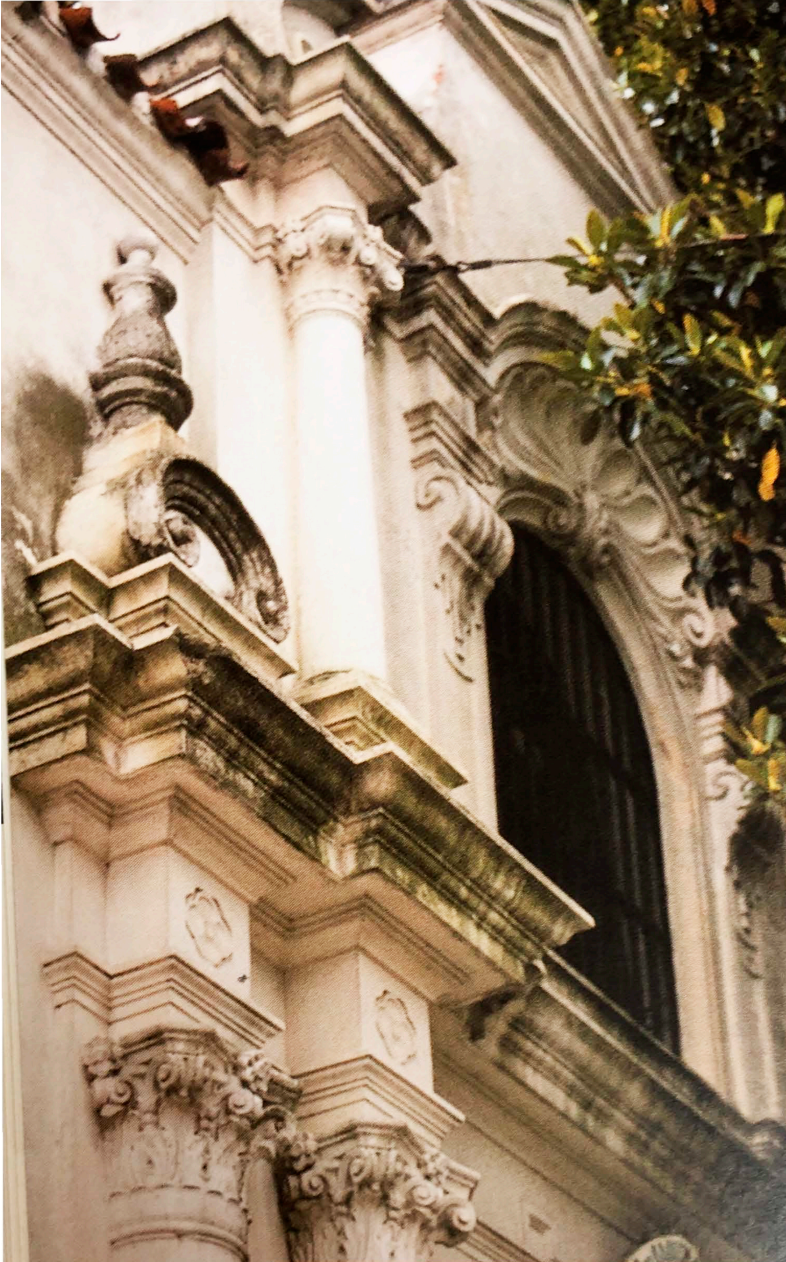


Figura 1. Epígrafe: “Casa Noel. Martín Noel. Buenos Aires”



Fuente: Liernur, Jorge Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, pág. 146

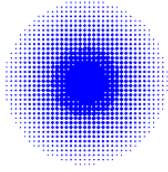


Figura 2. Sin epígrafe



Fuente: Verstraeten, Xavier, *Buenos Aires. Arquitectura y Patrimonio*, pág. 140

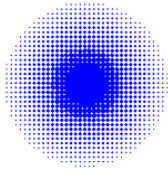


Figura 3. Epígrafe: “pórtico de acceso al pabellón principal”



Fuente: Gutman, Margarita, *Martin Noel*, pág. 55

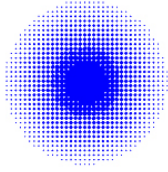
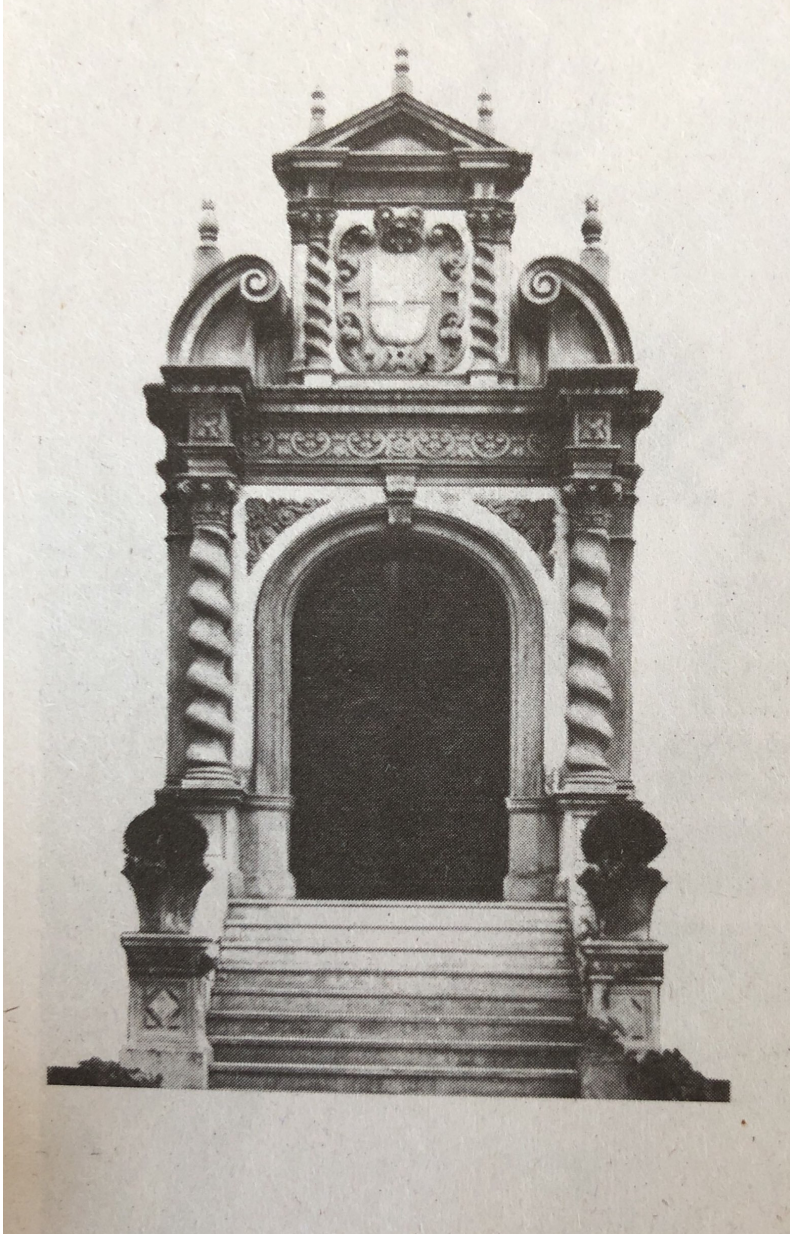


Figura 4. Epígrafe: “Puerta de entrada al pabellón principal”



Fuente: Gutman, Margarita, *Martin Noel*, pág. 56

Bibliografía

Encuadre teórico

Alpers, S. (1987 [1979]) «Style is what you make it. The visual arts once again». En: *The concept of style*, editado por Berel Lang. Ithaca: Cornell University Press.

Barthes, R. (1999 [1957]) *Mitologías*. México DF: Siglo Veintiuno.

Cassirer, E. (1971 [1923]) *Filosofía de las formas simbólicas*. Vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica.

Croce, B. (1985 [1913]) ¿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, R. (2006) La cuarta posición. *Foro Alfa*.
<http://www.faud.unsj.edu.ar/descargas/LECTURAS/Arquitectura/EXTRA/3.pdf>.

Eco, U. (1990 [1984]) *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.

Foucault, M. (2011 [1966]). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gadamer, H. (1991 [1977]). *La actualidad de lo bello*. Traducido por Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Paidós.

————— (2003 [1960]). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Gené, M., y Malosetti Costa L., eds. (2009) Introducción. Arte y cultura impresa en Buenos Aires. En: *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, 9-17. Buenos Aires: Edhasa.

Giunta, A. (2011) *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Gombrich, E. (1979 [1960]). *Arte e ilusión*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

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

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

Macarthur, J.; Holden, S. (2016) Is architecture art? *Architecture Australia* 105 (2): 46-50.

Mitchell, W. J. T. (1987 [1986]) *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press.

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

Rannells, E. W. (1949) The study of architecture as art. *College Art Journal* 8 (3): 204–208.

Ricoeur, P. (2003.[1969]). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Traducido por Alejandrina Falcón. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

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

Schiller, F. (1999.[1795]) *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Traducido por Jaime Feijóo y Jorge Seca. Barcelona: Anthropos.

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

Schumacher, P. (2008) Parametricism as Style - Parametricist Manifesto. <http://www.patrikschumacher.com/Texts/Parametricism%20as%20Style.htm>

————— (2011) *The Autopoiesis of Architecture, Volume I: A New Framework for Architecture*. Vol. 1. John Wiley & Sons.

————— (2016) *Parametricism 2.0. Rethinking Architecture's Agenda for the 21st Century AD*. USA, John Wiley & Sons.

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

White, H. (2010) Historiografía e historiofotía. En *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, 217–227. Buenos Aires: Prometeo.

————— (2010 [1973]). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fuentes de análisis

Grementieri, F.(2001) *Buenos Aires: arquitectura y patrimonio*. Xavier Varstraeten.

Gutman, M. (2014) *Martin Noel*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino.

Liernur, J. F.(2008) *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Noel, M. (1915) El convento de San Francisco de Lima. Sus orígenes y sus influencias. *Revista de Arquitectura* 1 (3): 4-8.

Varstraeten, X. (2001) Prólogo. En: *Buenos Aires: arquitectura y patrimonio*. Xavier Varstraeten.