

Paper

**LOS ESTILOS Y SUS SÍNTOMAS: ¿UN
PROBLEMA MERAMENTE HISTORIOGRÁFICO?
Analizando manifiestos y programas de
arquitectura del siglo XX.**

Zimmerman, Johanna Natalí

zimmermanjoy@gmail.com

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
(CONICET). Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo (FADU). Instituto de Arte Americano e
Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo” (IAA). Buenos Aires,
Argentina.

Línea temática 2. Categorías, clasificaciones y métodos

Palabras clave

Estilos, Arquitectura, Historia, Síntomas,
Manifiestos

Resumen

La clasificación por estilos incide en la historiografía de la arquitectura de variadas maneras. En trabajos anteriores se han analizado diversos síntomas que reflejan de qué modo los estilos resultan problemáticos para el estudio y la apreciación de las obras de arquitectura con aplicación a la historiografía contemporánea específica en la Argentina. Partiendo de allí, este trabajo propone extender esta indagación por fuera de nuestro país.

Se buscará, entonces, analizar el uso de los estilos como clasificación en textos de la arquitectura del siglo XX escritos en diversas geografías. Para este trabajo en particular se estudiarán manifiestos o textos de intención de arte y arquitectura. El estudio considerará los mismos síntomas examinados en la historiografía local con el fin de comprender si es acaso posible encontrar las mismas problemáticas en unos y otros. Estas problemáticas, se entiende, son la manifestación de una tensión permanente que existe entre la indeterminación de la arquitectura y de su historia y los intentos disciplinares de codificarla mediante la clasificación por estilos.

De esta manera, los síntomas permiten advertir – entre otras cosas–: 1- que los estilos se utilizan, en general, al pasar –se naturalizan las categorías– dando por sentado que existe una comprensión común por parte de todos los lectores sobre su significado aun cuando la disciplina no cuenta –y quizás no podría contar– con un código unificado y estandarizado de clasificación; por esto mismo existen marcadas diferencias en cuanto a las definiciones o consideraciones estilísticas de cada autor; 2- que los códigos utilizados por los autores en relación con los estilos son limitados y suelen centrarse casi exclusivamente en cuestiones morfológicas; 3- que las categorías implican una cristalización o, más bien, una petrificación de los objetos que encierran: no permiten comprender la relación entre las obras y el paso del tiempo; 4- que por medio de los estilos no es posible abordar las obras desde el trabajo creativo de los arquitectos: existe una clara confrontación entre la idea de estilo y la idea de creatividad; 5- que muchas veces no hay coincidencias entre los autores a la hora de clasificar una obra o, si las hay, las justificaciones son divergentes; y 6- que hasta las imágenes quedan limitadas a la interpretación estilística.

Los manifiestos o textos de intención permitirán estudiar estas problemáticas considerando un origen hasta el momento no trabajado en torno a los estilos: las categorías nativas en contraposición a las categorías creadas, a posteriori, por la

historiografía. Se buscará comprender qué sucede con las categorías nativas en relación con los diversos síntomas trabajados anteriormente. La hipótesis es que los síntomas trabajados se pueden identificar en los casos de estudio ya sea que las categorías sean historiográficas o nativas.

Introducción

Las disciplinas artísticas y, en particular, la arquitectura y su historia se encuentran fuertemente apoyadas en un sistema clasificatorio. El mismo divide y ordena a los edificios en una serie de “estilos arquitectónicos”. Esto afecta de diversas maneras el modo en que nos acercamos, comprendemos y hasta pensamos en las obras de arquitectura. En trabajos anteriores se han analizado diversos síntomas que reflejan de qué modo los estilos resultan problemáticos para el estudio y la apreciación de las obras de arquitectura con aplicación específica a la historiografía contemporánea en la Argentina. Y se ha propuesto que éstas problemáticas son la manifestación de una tensión permanente que existe entre la indeterminación de la arquitectura y de su historia y los intentos disciplinares de codificarla mediante la clasificación por estilos. Partiendo de allí, este trabajo propone extender esta indagación más allá de nuestras fronteras.

Para ello, se analizarán una serie de síntomas que se han podido identificar en la historiografía local como resultado del uso de las categorías estilísticas. Se trabaja la idea de síntoma en línea con una de las acepciones de la palabra propuesta por la Real Academia Española: “Señal o indicio de algo que está sucediendo o va a suceder” («Síntoma», s. f.). Entonces, este trabajo define como síntomas a las señales constantes provenientes de la tensión generada a partir del uso de los estilos para comprender y aprehender la arquitectura en la disciplina.

A partir de las fuentes analizadas anteriormente, se identificaron cinco síntomas. Cada uno de ellos evidencia distintos aspectos de los problemas de la clasificación por estilos en la disciplina: 1- **“el estilo como explicación”** da cuenta de que los estilos se utilizan, en general, al pasar –se naturalizan las categorías– dando por sentado que existe una comprensión común por parte de todos los lectores sobre su significado; sin embargo, la disciplina no cuenta –y quizás no podría contar– con un código unificado y estandarizado de clasificación y por ende, existen marcadas diferencias en cuanto a las definiciones o consideraciones estilísticas de cada autor. 2- **“el estilo como código”** permite comprender que los códigos utilizados por los autores en relación con los estilos son limitados y suelen centrarse casi exclusivamente en cuestiones morfológicas. Esto necesariamente restringe nuestra comprensión de las obras a unas pocas características y, en particular, a consideraciones de forma. 3- **“el estilo y lo ahistórico”** revela que las categorías implican una

cristalización o, más bien, una petrificación de los objetos que encierran: los estilos no permiten comprender la relación entre las obras y el paso del tiempo. 4- **“el estilo y las indefiniciones”** considera lo difusas que resultan las clasificaciones y el hecho de que los estilos no permiten abordar las obras a partir del trabajo creativo de los arquitectos: existe una clara confrontación entre la idea de estilo y la idea de creatividad. 5- **“el estilo y las divergencias”** refleja que muchas veces los autores no coinciden respecto de a qué categoría pertenece un edificio o, si lo hacen, lo justifican a partir de razones divergentes. 6- y por último, **“el estilo y las imágenes”** busca comprender la relación entre estilo e imagen dando cuenta de cómo en lugar de abrir nuevas interpretaciones, las imágenes quedan muchas veces limitadas a las demarcaciones del estilo.

Partiendo de allí, el objetivo del presente trabajo es tratar de comprender qué sucede con estas observaciones cuando las categorías surgen de los mismos protagonistas de la historia. En otras palabras: ¿es posible identificar los mismos síntomas del uso de los estilos que se dan a la hora de analizar una fuente secundaria cuando se estudia al propio personaje que propone un “nuevo estilo”?

Para reflexionar en torno a esta pregunta se ha seleccionado un corpus preciso: se trabajará con programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX, tomando como referencia principal el libro *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, editado por Ulrich Conrads (1964/1971), que se ocupa de reunir los textos más reconocidos o que más circulación han tenido durante el período en cuestión en un único volumen.

La hipótesis propuesta es que los síntomas identificados en los casos de la historiografía de la arquitectura en argentina se pueden identificar en los casos de estudio internacionales en los cuales las categorías son nativas. A lo largo del presente trabajo, se irá verificando qué síntoma aplica y cual no y en dónde radican las diferencias entre las categorías creadas por quienes postulan la existencia de un nuevo estilo y aquellas creadas por la historiografía.

Síntoma 1: “el estilo como explicación”

Un primer síntoma del uso de la clasificación por estilos identificado en la historiografía local implica hacer uso –casi exclusivo– de los estilos para explicar una obra y dando por sentado que todos los lectores entienden lo mismo respecto de las diversas categorías utilizadas. Involucra, también, la naturalización de las categorías, es decir, que las mismas se utilizan sin mayores explicaciones y se toman como si fueran algo evidente.

Este síntoma no parece aplicar a los casos de las categorías nativas estudiadas en el presente trabajo ya que, de alguna u otra manera, los diversos textos relevados buscan expresar ideas o explicar qué hay por detrás de las

obras o las propuestas. Es decir que, en general, en los manifiestos o textos de intención, no se observa una naturalización de la categoría porque, de alguna manera, se trata de un paso anterior. Allí donde se propone una categoría, aparece algún tipo de aclaración sobre a qué refiere la misma. Ahora bien, la naturaleza de aquella explicación o qué tipo de explicación proponen los manifiestos o programas estudiados será analizado en síntomas posteriores.

Síntoma 2: “el estilo como código”

Este segundo síntoma considera el recorte –implícito– que se da como resultado de la utilización de cualquier código. Toda clasificación implica que un número de variables sean utilizadas mientras que otras no sean siquiera consideradas. A diferencia de lo que sucede con el caso anterior, este efecto sí se encuentra presente en algunos de los manifiestos o programas estudiados.

No obstante, existe, entre las categorías creadas por la historiografía y las categorías nativas, una diferencia evidente, y es que en éstas últimas, el recorte es generado por los propios protagonistas y no se da a partir de un análisis a posteriori. En otras palabras, las categorías estilísticas creadas por la historiografía son el resultado de un proceso en el cual se decantan ciertas características de una serie de obras, y luego se aplican -en general sin mayores reflexiones- a otras obras. Aquí se da entonces un doble fenómeno: primero, en algún punto, terminan siendo -tal como propone Foucault (1966/2011, p. 12)- aleatorias las variables seleccionadas en una primera instancia para definir al estilo; y segundo, las obras luego clasificadas dentro de esas categorías son analizadas principalmente -por no decir exclusivamente- a través de la lente del estilo al que pertenecen.

Ahora bien, en el caso de las categorías nativas, lo que sucede es que se suprime el primer fenómeno descrito: son los propios arquitectos o artistas quienes definen cuál es el código a tener en cuenta. Sin embargo, esto puede llevar a otras reflexiones, como por ejemplo: ¿cómo debe “responder” una obra a lo propuesto por el código? Está claro que no hay una fórmula precisa sobre cómo diseñar porque, en ese caso, no habría más de un resultado posible. Pero entonces, ¿cómo definir qué obra se acerca más o menos a lo propuesto por los “creadores” del estilo?

El segundo fenómeno relacionado con este síntoma, en cambio, se da de igual modo en el caso de las categorías nativas: estilos “creados” por los mismos arquitectos han sido luego empleados para entender obras de otros autores en otros espacios y tiempos.

Un caso evidente para ejemplificar este punto es el reconocido “Cinco puntos hacia una nueva arquitectura” de Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Allí, y tal como lo indica el título, los autores proponen cinco parámetros que configuran “una forma de construir completamente nueva” (Le Corbusier & Jeanneret,

1926/1971, p. 99): los soportes, la terraza jardín, el libre diseño de la planta, la ventana horizontal y el libre diseño de la fachada. En el texto, Le Corbusier y Jeanneret van detallando cómo deberían pensarse cada uno de estos “hechos arquitectónicos” -proponen desde una estructura independiente que permite elevar al edificio del suelo hasta la creación de ventanas horizontales que permitirían una máxima iluminación.

Sin embargo, lo curioso de este caso es que en ningún momento Le Corbusier y Jeanneret le dan un nombre a esta arquitectura. No crean una categoría específica. Será la historiografía la que, con los años, definirá a estas características como los “5 puntos de la arquitectura moderna”.

De hecho, tal como ha sido estudiado en una investigación anterior (Zimmerman, 2017), Le Corbusier no se refería al estilo en términos taxonómicos. Por el contrario, distinguía entre “estilo” y “estilos”. Consideraba que hablar de estilos modernos o antiguos era inútil y que había *un* solo estilo y era resultado de la expresión de la sociedad. Por ende, no había necesidad de referirse al término en plural. Para Le Corbusier, el “estilo” era algo que se desarrollaba de manera independiente y que resultaba del avance natural de la “conciencia moderna”; no estaba únicamente relacionado con la arquitectura y los arquitectos y, más aún, podía desarrollarse sin ellos.

Síntoma 3: “el estilo y lo ahistórico”

En este punto se pone en evidencia que describir un edificio a partir de un estilo no permite dar cuenta de su pasado ni de su futuro. Los estilos no consideran la temporalidad de los edificios y, por el contrario, terminan congelándolos en el tiempo.

Pero existe, al analizar este síntoma, una diferencia evidente entre lo que sucede con los estilos en los manifiestos y con los estilos propuestos por la historiografía. Y es que en general, en los primeros, se presentan propuestas pensadas desde el presente y para un tiempo muy específico. No buscan explicar una arquitectura pasada como suelen hacer los estilos creados por la historiografía. Sin embargo, lo que sí termina sucediendo es que las mismas categorías creadas por los arquitectos en una cierta época se terminen usando para definir arquitecturas de otros momentos y geografías.

Esto se puede ver, por ejemplo, en el caso de la Arquitectura Futurista, propuesta por Antonio Sant’Elia y Filippo Marinetti¹. El Manifiesto de 1914 plantea que:

“El problema de la arquitectura Futurista no es un problema de reordenamiento lineal. No es cuestión de encontrar nuevos perfiles,

¹ Hay diversas versiones sobre la autoría de este texto. En el síntoma 5 se darán más detalles sobre esta cuestión ya que resulta relevante para el análisis del mismo.

nuevos marcos de puertas y ventanas, sustitutos para columnas, pilastras, consolas, cariátides, gárgolas. No es cuestión de dejar la fachada de ladrillo visto, pintarla o recubrirla con piedra; tampoco de establecer diferencias formales entre edificios nuevos y viejos. Es cuestión de crear la casa Futurista de acuerdo a un plan sólido, de construirla con la ayuda de todos los recursos científicos y técnicos, de cumplir hasta el límite con cada demanda de nuestro modo de vida y nuestro espíritu, de rechazar todo lo grotesco, engorroso y ajeno a nosotros (tradición, estilo, estética, proporción), estableciendo nuevas formas, nuevas líneas, *una nueva armonía de perfiles y volúmenes*, **una arquitectura cuya razón de ser radica únicamente en las condiciones especiales de la vida moderna, cuyos valores estéticos están en perfecta armonía con nuestra sensibilidad. Esta arquitectura no puede estar sujeta a ninguna ley de continuidad histórica. Debe ser tan nueva como nuestro estado mental es nuevo**² (Sant' Elia & Marinetti, 1914/1971, p. 35).

Este extracto del manifiesto permite entender hasta qué punto la arquitectura que estaban proponiendo San't Elia y Marinetti, era una arquitectura que, por lo menos en su planteo teórico, buscaba responder a su propia época. Al mismo tiempo, si bien luego continúan proclamando en el texto algunas de las características de este tipo de arquitectura, no se puede observar una clara línea en cuanto a lo morfológico -salvo, quizás, en la ponderación de las líneas oblicuas y elípticas frente a las perpendiculares y horizontales³.

La propuesta de la arquitectura Futurista era tan propia, que hasta Reyner Banham en *Teoría y diseño en la primera era de la máquina* escribió: "la posibilidad de una arquitectura Futurista pereció con San't Elia en 1916⁴ tal como el desarrollo de la pintura Futurista expiró, sin dudas, con la muerte de Boccioni, ese mismo año" (Banham, 1960/1980, p. 135).

Sin embargo, el término "arquitectura futurista" fue y sigue siendo hoy utilizado de diversas maneras. Sin ir más lejos, es una categoría que utiliza nuestra propia historiografía en referencia a obras locales. Por ejemplo, se ha dicho sobre el Palacio Barolo que: "a partir de una actitud expresionista, su arquitectura representa un importante intento de conjugar distintas trazas de la tradición europea, presentes en el neogótico y neorrománico. Pero además constituye una inédita combinación de historicismo, futurismo, y proto art-déco" (Grementieri, 2001, p. 118). O mismo sobre el matadero de Guaminí de Francisco Salamone que presenta una novedad en la "adopción de un lenguaje expresionista o futurista, desarrollado en una sucesión de platos o plataformas de hormigón a distintas alturas, acompañando a la torre tanque"ⁿ(Longoni & Molteni, 2014, p. 84).

² Negrita de la autora.

³ El punto número 3, sobre las líneas, es un pasaje que agregaron Marinetti y Cinti a posteriori.

⁴ Año en que muere San't Elia.

También suele aparecer la idea de futurismo en diversas narraciones sobre el “Art Deco” y, últimamente, algunos autores han utilizado el término Neo-futurismo para referirse a obras de arquitectos muy variados (Asim & Shree, 2018; Foster, 1987; Miljacki et al., 2017).

Síntoma 4: “el estilo y las indefiniciones”

En este síntoma se analiza, por un lado, lo difusas que resultan las clasificaciones en la historia de la arquitectura; y por el otro, el hecho de que la categoría, por su naturaleza codificante, elimina lo creativo. Cuando se busca encerrar a una obra dentro de un estilo, la cuestión de la creatividad queda fuertemente soslayada. Y, en general, cuando aparece la cuestión de la creatividad en las descripciones estilísticas, los relatos terminan presentando incongruencias y contradicciones.

En el caso de los manifiestos y los programas de arquitectura este síntoma se puede expresar, entonces, de dos formas: por un lado, cuando los mismos arquitectos proponen una categoría pero no presentan un código claro para su aplicación. A partir de un análisis de casos es posible comprobar que en general las propuestas vinculadas a categorías estilísticas en este corpus son más bien difusas o teóricas. Y por el otro, en cuanto a lo creativo, podría pensarse que allí donde el código es efectivamente más definido, lo que se termina generando es una trampa para el propio arquitecto, que queda encerrado dentro de su propio concepto. Esto ya sea desde adentro -en su creación- como desde afuera -cómo lo ven los demás.

El primer fenómeno de este síntoma puede ser analizado en un extracto de la introducción que escribió Frank Lloyd Wright a un libro sobre sus obras, en el que se refiere a la “Arquitectura Orgánica”. Y lo hace en estos términos:

“En la Arquitectura Orgánica entonces, es casi imposible considerar al edificio como una cosa, sus muebles otra, y su configuración y entorno aún otra. El espíritu en que estos edificios son concebidos ve todo esto trabajando en conjunto como una unidad. Todos deben ser cuidadosamente previstos y provistos en la naturaleza de la estructura. Todos estos deben volverse meros detalles del carácter y la completitud de la estructura. Incorporados (o excluidos) están la luz, la calefacción y la ventilación. Las propias sillas y mesas, armarios e incluso instrumentos musicales, donde sea factible, son del edificio en sí mismo, nunca accesorios sobre él” (Wright, 1910/1971, p. 25).

Luego Wright continúa haciendo referencia al ideal de unidad y cómo el “edificio moderno” se aleja de la idea de una sumatoria de partes. Pero tal como se puede observar en este caso, las ideas que propone Wright no buscan configurar un código sobre cuáles deberían ser las características de la “arquitectura orgánica”. Más bien se trata de una reflexión proyectual.

Algo similar sucede con el Manifiesto V de “De Stijl”, escrito por Cornelis van Eesteren, Theo van Doesburg y Gerrit Rietveld. Allí escriben (1923/1971, p. 66):

- I. En estrecha cooperación hemos examinado la arquitectura como unidad plástica constituida por la industria y la tecnología y hemos establecido que como resultado ha emergido un nuevo estilo.
- II. Hemos examinado las leyes del espacio y sus variaciones infinitas (es decir, los contrastes espaciales, las disonancias espaciales, los suplementos espaciales) y hemos establecido que todas estas variaciones pueden conjugarse en una unidad equilibrada
- III. Hemos examinado las leyes del color en el espacio y en el tiempo y hemos establecido que la armonización mutua de estos elementos produce una unidad nueva y positiva.
- IV. Hemos examinado las relaciones entre el espacio y el tiempo y encontrado que el proceso de representación de estos dos elementos a través del color produce una nueva dimensión.
- V. Hemos examinado las interrelaciones entre la dimensión, la proporción, el espacio, el tiempo y los materiales, y hemos descubierto un método definitivo para construir, a partir de ellos, una unidad.
- VI. Hemos eliminado la dualidad de interior y exterior con la ruptura de los elementos envolventes (paredes, etc.)
- VII. Le hemos dado al color el lugar que se merece en la arquitectura y afirmamos que la pintura separada de la construcción arquitectónica (es decir, el cuadro) no tiene razón de existir.
- VIII. La edad de la destrucción ha llegado a su fin. Una nueva era amanece: la era de la construcción.”

Como puede observarse, no proponen un listado en el cual se enumeren características concretas de cómo debiera ser la “arquitectura De Stijl”. Se trata más bien de una serie de postulados generales con alguna pauta más específica como puede ser la relación entre exterior e interior a partir de la desintegración de la envolvente o la apuesta al uso del color en la arquitectura. Pero este listado no remite tan inmediata ni aparentemente a la arquitectura que normalmente la historiografía presenta como “neoplástica” o “De Stijl”.

Sin embargo, en 1924 Theo Van Doesburg escribe, solo, “Hacia una arquitectura plástica”. Y es aquí donde es posible analizar el segundo

fenómeno de este síntoma. Van Doesburg propone 16 puntos sobre cómo debiera ser la nueva arquitectura, incluyendo cuestiones de forma (eliminación del concepto de forma en el sentido de tipo preestablecido), de características de las divisiones internas (propone, entre otras cosas, que tendrían que ser movibles) y de normas (como por ejemplo el fin del uso de la simetría y la repetición “monótona”).

Este último texto sí parece ser un poco más normativo en cuanto a cómo serían las características de la “arquitectura plástica”. Y es a raíz de aquí surge la pregunta por la creatividad: ¿es posible que una “fórmula” arquitectónica ponga un límite a la creatividad? ¿Sería pertinente hablar de “escalas” en tal sentido? En la historiografía de la arquitectura en la Argentina se ha podido observar que, en los relatos, el uso de las categorías termina primando por sobre los aspectos singulares de las obras. Pero, ¿cómo afectan las categorías a la creación cuando las mismas son propuestas desde los propios arquitectos?

Caroline van Eck, James McAllister y Renée van de Vall consideran que todas las actividades humanas llevan consigo una idea de lo apropiado. Es decir, una idea que, de alguna manera, predetermina cuáles son aquellas contribuciones “correctas” para cada disciplina. Y es en el estilo donde se codifican esas nociones de lo apropiado. De esta manera, al estar bajo la influencia de un cierto estilo, el practicante

“se familiariza con la noción de lo apropiado actualmente predominante en su práctica. Al crear y proponer un estilo sin precedentes, el practicante le ofrece a la comunidad una noción fresca sobre lo apropiado. Una obra creada por fuera del estilo predominante es vista como inapropiada” (van Eck et al., 1995/2010, p. 5)

Desde esta perspectiva, los estilos funcionarían como una guía para los artistas en sus contribuciones. Algo similar propone y luego el crítico simplemente intente catalogar sus creaciones. Al contrario, la creatividad del artista “solo puede desplegarse en el seno de cierto ambiente, y (...) éste tiene sobre las obras de arte resultantes tanta influencia como el clima geográfico sobre la forma y la índole de la vegetación” (Gombrich, 1966/2000, p. VI). Es por ello que resulta indispensable reflexionar acerca de cómo afectan las normas relacionadas con los cánones críticos aceptados tanto por artistas y clientes dentro de una cierta tradición sobre las formas creadas por los artistas.

Síntoma 5: “el estilo y las divergencias”

El quinto síntoma que fue identificado en la historiografía local daba cuenta de cómo, en muchos casos, los autores no coinciden respecto de a qué categoría pertenece un edificio o, si lo hacen, lo justifican a partir de razones divergentes. Esto evidencia, en primer lugar, la volatilidad de los conceptos estilísticos. Y en segundo lugar, permite reflexionar sobre las problemáticas a las que esta

práctica conlleva. Sin embargo, analizar las divergencias en el caso de los estilos auto-impuestos requeriría contar con textos independientes de distintos autores que propongan una misma categoría, lo cual hasta el momento no se ha identificado.

Sin embargo, sí es posible descubrir divergencias o ciertas diferencias de criterio en un “mismo” texto. Se trata del caso del anteriormente mencionado Manifiesto de la Arquitectura Futurista. Según Conrads (Sant’ Elia & Marinetti, 1914/1971, p. 34), fue Sant’Elia quien escribió las primeras ideas del movimiento para el catálogo de una exhibición realizada en 1914 y Marinetti las reinterpretó unos meses después para crear el Manifiesto. Por su parte, Reyner Banham (1960/1980) explica que el escrito de Sant’Elia de Mayo de 1914 era un *Messaggio* sobre los problemas de la “arquitectura Moderna” y que la versión revisada de Julio apareció como “Manifiesto de la arquitectura Futurista” también bajo su nombre y sin ningún otro firmante. Banham expone que hoy en día pareciera que ninguno de los dos, ni el *Messaggio* ni el Manifiesto fueron escritos únicamente por Sant’Elia. En general, el consenso es que “el Manifiesto es en gran parte responsabilidad de Marinetti, pero aún hay alguna confusión sobre cuánto realmente escribió” (Banham, 1960/1980, p. 134).

De esta manera, en su libro Conrads se ocupa de marcar con cursivas cada palabra que fue agregada supuestamente por Marinetti al texto de Sant’Elia. Esto permite identificar, por ejemplo, que en el texto original, la primera línea tras la frase “Me opongo y desprecio.” era “A la arquitectura clásica, solemne, hierática, teatral, decorativa, monumental, frívola y agradable”. Pero en el Manifiesto aparece un nuevo punto al principio de la enunciación: “A toda la arquitectura de pseudo-vanguardia de Austria, Hungría, Alemania, y América” (Sant’ Elia & Marinetti, 1914/1971, p. 36). Se trata, claramente, de una apreciación política. Además de sumarse, así como este, varios otros postulados, el Manifiesto suma palabras y aclaraciones a todo el *Messaggio* en general.

Pero, probablemente, lo más llamativo de todo esto -al menos en términos de nuestra hipótesis- sea que en el texto original no aparecían las palabras “Futurista” ni “Futurismo”. Hay, en el Manifiesto, dos tipos de modificaciones al texto original:

“Primero, alteraciones que consisten mayormente en insertar las palabras Futurista o Futurismo ante el menor pretexto, y dejar el *Messaggio* casi inalterado más allá de esto, y segundo, la adición de nuevos párrafos en la cabecera del texto y entre las proposiciones al final” (Banham, 1960/1980, p. 134).

Las diferencias entre el *Messaggio* y el Manifiesto han llevado a que hasta la misma “afiliación” de Sant’Elia al Futurismo fuera puesta en duda. Banham se

ocupa de estudiar en detalle esta cuestión. Pero más allá este debate en particular, todo este episodio nos permite reflexionar sobre las diferencias entre los propios arquitectos que proponen, ya sea una mirada sobre la arquitectura actual, o bien la existencia de un estilo. E incluso permite considerar cómo puede ir cambiando la forma de pensar de un mismo arquitecto en relación con su práctica. En otras palabras, parece casi imposible que una categoría, aun cuando sea creada por una sola persona, pueda mantenerse estable en el tiempo. Entonces: ¿cómo es que los estilos arquitectónicos se fosilizan como lo hacen?

Siguiendo esta línea, resulta interesante analizar un ejemplo relacionado con la carrera de Peter Eisenman, quien suele ser clasificado como un arquitecto “deconstructivista” (entre muchos otros, Bonilla Martínez 1998; Hoteit 2015; Rosenfeld 2017). En gran parte, esta catalogación responde a que Eisenman fue uno de los siete arquitectos que formaron parte de la reconocida exposición del MoMA “Deconstructivist architecture” de 1988. El hecho de que el arquitecto aceptara formar parte de aquella muestra podría, en un principio, dar la impresión de que tanto el como los otros colegas que lo acompañaban en la exhibición estaban, de alguna manera, de acuerdo con el uso del término e incluso, impulsándolo. Es decir, podría ser un aparente caso de estilo “auto-impuesto”.

Sin embargo, en una entrevista reciente, Eisenman aclara que es muy distinta la idea de “deconstrucción” de la noción de “deconstructivismo” o “arquitectura deconstructivista” y que, en su opinión, “el deconstructivismo es una farsa” (Ravenscroft, 2022). Su participación en la exhibición del MoMA, explica, tuvo que ver con su arrepentimiento por haber rechazado, anteriormente, la invitación a participar de la exhibición *Strada Novissima* en la Bienal de Arquitectura de Venecia en 1980: “No fui y ese fue un error tonto (...) Fue estúpido quedarme afuera. Todos fueron (...) Por eso cuando esta oportunidad de estar en el MoMA se dio, dije ‘al diablo con eso’. No me voy a perder la segunda (...) Esa es la razón por la cual, claramente, participé. Pero sabiendo que no me gustaba el deconstructivismo como una cosa” (Ravenscroft, 2022).

Así y todo, Eisenman sigue siendo, para un gran sector de la disciplina, uno de los grandes referentes del supuesto “deconstructivismo”. Es decir que una decisión completamente ajena a una afiliación a una idea o la categoría en sí misma hizo que por décadas, y más allá de sus propias declaraciones, el arquitecto y su obra hayan sido encerrados dentro de una categoría estilística.

Síntoma 6: “el estilo y las imágenes”

Este último síntoma propone que muchas veces las representaciones pictóricas utilizadas por la historiografía buscan reafirmar la pertenencia del edificio a describir al estilo propuesto. Así, en lugar de abrir nuevas interpretaciones, las imágenes quedan limitadas a las demarcaciones del estilo.

El análisis de este síntoma no se ha podido aplicar a los casos estudiados ya que los manifiestos o textos de intención de arte trabajados no presentan imágenes. Una próxima investigación debería considerar trabajos de arquitectos que combinen texto e imágenes para ver cómo juegan los estilos en la relación entre ellos.

Conclusiones: “el estilo y las ausencias”, un nuevo síntoma

Tras el estudio realizado, es posible reflexionar sobre diversas cuestiones en torno al uso de los estilos en los manifiestos o textos de intención de arte. En primer lugar, queda claro que, en contraste con lo propuesto por la hipótesis, no resulta del todo satisfactoria la aplicación de los síntomas identificados en los textos de la historiografía a las fuentes primarias en donde las categorías son propias. Y este fenómeno responde, según lo analizado, a tres cuestiones.

En primer lugar, a que por la propia naturaleza de los textos analizados, no todos los síntomas se verifican. Por ejemplo, algunos síntomas surgen de la observación de contrastar diversas fuentes que refieran a un mismo estilo. Y en general no contamos con esta diversidad en el caso de los manifiestos o textos de intención. O mismo, otro de los síntomas da cuenta de cómo en muchos casos los estilos son lo único que explica una obra pero los manifiestos justamente buscan, de alguna manera, ser una explicación -más allá de cuál sea esa explicación y cómo se desarrolle.

En segundo lugar, los textos estudiados tienen objetivos distintos a los textos de la historiografía con los que se trabajó anteriormente: los manifiestos no buscan explicar obras o hechos pasados; más bien intentan desmenuzar el presente o proponer un cierto futuro. Esto, necesariamente, hace que el uso de los estilos, aun cuando el síntoma verifique, resulte muchas veces distinto. Evidentemente, por ejemplo, el uso que le da Frank Lloyd Wright al concepto de “Arquitectura Orgánica” en su texto es muy distinto del uso categorial que le ha dado tradicionalmente la historiografía al mismo. Sin embargo, tal como se ha estudiado en un trabajo anterior (Zimmerman, 2017), podría pensarse que a la hora de nombrar a la arquitectura sí existe una búsqueda en común: legitimar y asentar una serie de ideas sobre cómo debería ser la arquitectura dentro del propio campo disciplinar.

Y en tercer lugar -y este parece ser el punto más sugestivo- casi no ha sido posible encontrar manifiestos o textos de intención que propongan, tan cabalmente, un nombre definido para un estilo acompañado de una descripción sobre cómo debería ser. Muchos de los casos relevados hablan de “la nueva arquitectura”, “una nueva arquitectura”, “la nueva era”, “la arquitectura joven”, etc. Pero pocos se animan a nombrar a esa arquitectura. Y allí donde sí es posible hallar un nombre, una categoría estilística, difícilmente se encuentre una propuesta definida. En general, los textos son una crítica al pasado o al

presente, pero no tanto un postulado sobre qué significa esa categoría en concreto. Y sin embargo, los imaginarios de los estilos suelen relacionarse con una descripción marcadamente morfológica.

Esto nos lleva cerrar esta investigación proponiendo un nuevo síntoma a seguir estudiando: “el estilo y las ausencias”. Este síntoma daría cuenta de cómo los arquitectos son encerrados por la historiografía bajo categorías limitadas aun cuando dichas categorías estén ausentes de sus discursos. Y allí donde las categorías sí están presentes, lo que se ausenta es la descripción detallada que luego aparece como definitoria para pensarlas.

Bibliografía

Asim, F., & Shree, V. (2018). A Century of Futurist Architecture: From Theory to Reality. *Preprints 2018*.

Banham, R. (1980). *Theory and design in the first machine age*. The MIT Press. (Original work published 1960)

Bonilla Martínez, A. (1998). Deconstructivismo: Arquitectura sin inhibiciones. *Esencia y espacio*, 3.

Conrads, U. (Ed.). (1971). *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*. The MIT Press. (Original work published 1964)

Foster, H. (1987). NEO-FUTURISM: ARCHITECTURE AND TECHNOLOGY. *AA Files*, 14, 25-27.

Foucault, M. (2011). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI. (Original work published 1966)

Gombrich, E. (2000). Norma y forma. Las categorías estilísticas de la historia del arte y sus orígenes en los ideales renacentistas. En *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (Vol. 1, pp. 81-98). Debate. (Original work published 1966)

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

Hoteit, A. (2015). Deconstructivism: Translation From Philosophy to Architecture. *Canadian Social Science*, 11(7), 117-129.

Le Corbusier, & Jeanneret, P. (1971). Five points towards a new architecture. En U. Conrads (Ed.), *Programs and manifestoes on 20-th century architecture* (pp. 99-101). The MIT Press. (Original work published 1926)

Longoni, R., & Molteni, J. C. (2014). *Francisco Salamone*. Arte Gráfico Editorial Argentino.

Miljacki, A., Gallanti, F., Miljacki, A., & Gallanti, F. (2017). Referencias in/justas. *ARQ (Santiago)*, 95, 17-29.

Ravenscroft, T. (2022, mayo 10). *Deconstructivism «killed off postmodernism» says Peter Eisenman*. Dezeen.

Rosenfeld, G. D. (2017). Deconstructivism and the Holocaust: Peter Eisenman's Memorial to the Murdered Jews of Europe. En *Probing the Ethics of Holocaust Culture* (pp. 283-303). Harvard University Press.

Sant' Elia, A., & Marinetti, F. T. (1971). Futurist architecture. En U. Conrads (Ed.), *Programs and manifestoes on 20-th century architecture* (pp. 34-38). The MIT Press. (Original work published 1914)

Síntoma. (s. f.). En *Real Academia Española: Diccionario de la lengua española: Vol. versión 23.2 en línea*. Recuperado 9 de febrero de 2019, de <https://dle.rae.es>

van Doesburg, T., van Eesteren, & Rietveld, G. (1971). «De Stijl»: Manifiesto V. En U. Conrads (Ed.), *Programs and manifestoes on 20-th century architecture* (p. 66). The MIT Press. (Original work published 1923)

van Eck, C., McAllister, J., & van de Vall, R. (2010). Introduction. En *The question of style in philosophy and the arts*. Cambridge University Press. (Original work published 1995)

Wright, F. L. (1971). Organic architecture. En U. Conrads (Ed.), *Programs and manifestoes on 20-th century architecture*. The MIT Press. (Original work published 1910)

Zimmerman, J. (2017). El estilo como un modo de legitimación. Los casos de Semper, Le Corbusier y Schumacher. En M. Sabugo & V. Brill (Eds.), *Arquitectura y ciudad: Imaginarios fronterizos* (Diseño Editorial).