

EL SISTEMA DIDÁCTICO EN LA EXPLICACIÓN DE OBRAS DE ARQUITECTURA DEL MOVIMIENTO MODERNO: CUATRO OBRAS VISTAS POR SEIS AUTORES*

Artículo de Reflexión - Recibido: 12 de febrero de 2014 Aceptado: 5 de mayo de 2014

Dr. Arq. Roberto J. Londoño N.**
Universidad de Los Andes - rlondono@uniandes.edu.co

Para citar este artículo / to reference this article:

Londoño (2014). El sistema didáctico en la explicación de obras de arquitectura del movimiento moderno: Cuatro obras vistas por seis autores. *Módulo Arquitectura CUC*, (13), 11-31.

Resumen

La historia de la arquitectura en la docencia cuenta con los textos como un soporte fundamental y dentro de estos, con la explicación que se hace de las obras. ¿Qué sistema didáctico emplean sus autores? ¿Cómo se articula en estas explicaciones la descripción textual con las imágenes? ¿Qué relación hay entre las explicaciones y el predicamento que sigue cada autor? Todas esas preguntas fueron tratadas aquí a partir de examinar cuatro obras canónicas a través de los textos de seis autores, igualmente importantes dentro de la historiografía de la arquitectura moderna. El objetivo fue descifrar el sistema didáctico y los dispositivos que intervienen en esta forma explicativa que bien podría considerarse un género literario en sí mismo.

Palabras clave:

Didáctica de la historia de la arquitectura, Docencia en la Historia de la arquitectura, Formación de los arquitectos, Historiografía.

* El artículo se inscribe dentro de la línea de investigación sobre la docencia de la historia de la arquitectura. Grupo MAN (Memoria, Arquitectura + Niños) y es producto de la investigación: El sistema didáctico en la explicación de obras de arquitectura del movimiento moderno: Cuatro obras vistas por seis autores. Universidad de Los Andes, Bogotá (2014).

** Arquitecto, Universidad de Los Andes. Máster, Historia y Teoría, Universidad Politécnica de Cataluña, Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAB-UPC), Barcelona. Doctor en Arquitectura, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo (UBA-FADU). Profesor Asociado Departamento de Arquitectura, Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia.

*DIDACTICS IN THE EXPLANATION OF MODERN
ARCHITECTURAL WORKS: FOUR ARCHITECTURAL PIECES
SEEN FROM THE VIEWPOINT OF SIX AUTHORS*

Abstract

Teaching History of Architecture is primarily performed by text- based approach; in this case, books present the description of architectural pieces. This poses certain queries like: What didactic method is used by their authors? How do these explanations articulate textual description with images? What is the connection between the explanations and the predicament every author faces? These questions are addressed here after analyzing four canonical pieces through the books of six different authors, all of them equally relevant within architecture's modern historiography. The purpose was to unravel the didactic method and the mechanisms involved in this explanatory form which may itself be considered a literary genre.

Keywords:

Didactics for History of Architecture, Teaching History of Architecture, Architect training, Historiography.

El problema que suscita la explicación de las obras de arquitectura

La didáctica en la historia de la arquitectura tiene que ver, entre otros aspectos, con la forma como se realiza la explicación de las obras. Esta, como forma narrativa, es una tarea que han tenido que adelantar los distintos autores historiográficos de la arquitectura con el fin de lograr la ejemplificación y en algunos casos también, la justificación de su propio discurso. Se trata de una parte fundamental en el contenido de las distintas historias, en tanto las obras son objetos y sujetos de las mismas, apareciendo, ya sea como el resultado de un proceso histórico, o bien, como una prescripción hacia la formulación proyectual de la arquitectura.

La explicación de las obras, entendidas así, como fenómenos particulares y particularizados, ajenos a la regularidad, alude a un problema narrativo que se compone de tres categorías: La primera, corresponde a la *categoría ontológica*, esto es, la determinación misma del objeto, su definición y traducción en los términos del lenguaje escrito y de la imagen. La segunda, es la *categoría hermenéutica*, en tanto tiene que ver con la interpretación, es decir, con los razonamientos, deducciones, inferencias y asociaciones que hace el autor a propósito de la obra y

sus circunstancias. La tercera, es la *categoría axiológica* que corresponde a la valoración que se hace de la obra en términos de un contexto en el que se evidencian características similares o bien comparables¹.

Sobre la base de estas categorías se quiere ahora revisar puntualmente seis textos dedicados a la Historia de la Arquitectura Moderna y dentro de estos, cuatro obras que resultan significativas en tanto aportan a la construcción del llamado *Movimiento Moderno* y al mismo tiempo, al discurso que promueve cada autor. El propósito con esto, lejos de insistir en los juicios críticos sobre las obras, o la exaltación de sus creadores, es intentar descifrar los elementos y variables así como los distintos mecanismos y técnicas desarrollados por cada autor, con el fin de encontrar entre todos, posibles puntos de convergencia que puedan ser reconocibles en esta, que podría ser considerada un género *literario especializado*, forma o género cuyo objetivo es la presentación y explicación de las obras de arquitectura como parte de un argumento crítico e histórico con un deliberado sentido didáctico sostenido en la alternancia de palabras e imágenes.

¹ El método comparativo, tan efectivo en términos didácticos, tiene su fundamento en esta categoría.

Para limitar la tarea que supone revisar los textos, se intentó trabajar sobre una reducida muestra. Es decir, para efectos de un resultado más preciso se limitaron las explicaciones de carácter contextual, con la idea de tener un acercamiento directo a lo que podría llamarse *el sistema didáctico* que subyace en los textos elegidos.

En este punto es importante remarcar que la explicación de una obra de arquitectura supone una necesaria dosis de imaginación en tanto se trata en últimas, de la traducción de condiciones espaciales, ambientales y culturales al lenguaje de las palabras y las imágenes (White, 2006). Esto impone una forma narrativa muy especializada en las que se siguen procedimientos descriptivos y analíticos, que son en este sentido, la base del sistema o aparato didáctico conformado por el texto y los apoyos visuales: dibujos, imágenes fotográficas y en algunos casos, también diagramas.

Así, mediante este ejercicio comparativo se quiere entender un poco mejor la manera en que cada uno de los autores realiza la explicación de las obras. Se trata de obras canónicas de la arquitectura moderna que cumplen un papel ejemplar y asimismo, son pruebas dentro de la argumentación encaminada a legitimar las nociones formales o técnicas del amplio repertorio de la arquitec-

tura producida en el siglo XX. Así, los textos, aunque trabajan sobre un mismo problema, dan respuestas diferenciadas. Dice Tournikiotis (2001) al respecto:

Los puntos comunes de todas estas historias son los acontecimientos arquitectónicos del Movimiento Moderno, dado –que de un modo u otro– todas ellas se ocupan exactamente del mismo objeto. Y sin embargo, las genealogías, las interpretaciones y las descripciones que ofrecen de este objeto difieren ampliamente, pues enuncian discursos distintos basados en convicciones distintas acerca de la sociedad, la historia y la arquitectura Tounikiotis.

Cabe, entonces, hacerse algunas preguntas: ¿Hasta dónde es posible hablar de la presentación *objetiva* de una obra y hasta dónde se hace presente el sesgo propio y los intereses que necesariamente tiene cada autor? ¿Qué aspectos y qué elementos son comunes y particulares en este tipo de explicaciones referidas a las obras? ¿Qué papel juega el soporte visual (planos, fotografías, dibujos, diagramas) en dicha explicación?

El procedimiento partió de una primera selección de cuatro obras contenidos en seis textos ampliamente conocidos. De aquí se tomaron los fragmentos explicativos correspondientes a las obras que fueron recortadas a su vez del texto

general resaltando en cada pasaje tres aspectos identificables: el primero, la interpretación (*categoría hermenéutica*), esto es, la traducción en palabras de los aspectos formales de la obra, de manera que pueda ser entendida tanto su configuración material-espacial como su significado. El segundo, es el aspecto concerniente a la definición (*ontológico*), en el que se ofrecen datos como fechas, personajes, antecedentes o bien referencias concretas verificables. Y el tercero, es el aspecto de la valoración (*axiológico*) en el que cada autor expone sus argumentos o juicios críticos. Sobre estos mismos fragmentos se subrayaron además, los adjetivos, términos o frases específicas que en conjunto han servido para conferir a las explicaciones, un sesgo particular y al mismo tiempo, una especialización del lenguaje, como corresponde a la escritura de este tipo de textos producidos entre 1936 y 1981².

La revisión de los fragmentos se realizó a partir de dos lecturas: 1) En horizontal siguiendo las filas [Tabla 1], correspondiente a las diferentes obras de arquitectura tratadas por un mismo autor y una lectura vertical, siguiendo las columnas en la que se quiso encontrar las diferencias y similitudes de términos y técnicas específicas utilizadas. Los fragmentos elegidos se refieren a obras ampliamente divulgadas que asimismo contarán con algún tipo de información visual de soporte: planos, fotografías, dibujos [Tabla 2]. De igual modo se buscaron lecturas complementarias que permitan ampliar la información sobre las obras, los textos, o bien, sobre cada uno de los autores con la intención de construir una mirada general del lugar desde donde cada autor estaba situado, es decir, su circunstancia histórica³.








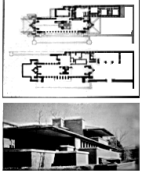

² El trabajo directo de los fragmentos y la separación en las tres categorías, así como el estudio de las imágenes, hace parte del soporte de las tareas de esta investigación, las cuales se refieren a fichas que por la limitación del espacio no se incluyen.

³ Es preciso advertir que todas las obras consultadas son ediciones traducidas al español, lo que con seguridad significa una diferencia considerable con respecto a las primeras ediciones en su idioma original. Diferencia que también es notable en lo que al soporte visual se refiere.

Tabla 1.
Tabla que relaciona las cuatro obras y los seis textos examinados

		Cuatro obras canónicas del Movimiento Moderno			
		Frank Lloyd Wright	Adolf Loos	Le Corbusier	Mies van der Rohe
Seis textos canónicos de la Arquitectura del movimiento moderno	N. Pevsner. <i>Pioneros del diseño.</i> (1936).	Casas de la Pradera	Casa Steiner		
	S. Giedion. <i>Espacio, Tiempo y Arquitectura.</i> (1994).			Ville Savoye	
	B. Zevi. <i>Historia de la arquitectura.</i> (1950).		Casa Steiner	Ville Savoye	Casa Tugendhat
	L. Benevolo. <i>Historia de la arquitectura.</i> (1960).	Casas de la Pradera			
	C. Norberg-Schulz. <i>Arquitectura Occidental.</i> (1978).	Casa Robie			Casa Tugendhat
	K. Frampton. <i>Historia crítica de la arquitectura moderna.</i> (1981).		Casa Steiner		Casa Tugendhat

Tabla 2.
Tabla que relaciona imágenes de las cuatro obras

	Frank Lloyd Wright	Adolf Loos	Le Corbusier	Miles van der Rohe
N. Pevsner				
S. Giedion				
B. Zevi				
L. Benevolo				 
C. Norberg-Schulz				
K. Frampton				

Fuente: Elaboración propia (2014)

Lectura horizontal: Las obras en el argumento del texto

La lectura horizontal buscó reconocer los rasgos generales que tiene la forma explicativa de cada autor frente a algunas obras de arquitectura en el contexto de su discurso⁴. Es preciso dejar en claro que se trata de una lectura de algunas obras de arquitectura contenidas en un texto mucho más extenso, lo que en ningún caso puede ser asumido como una comprobación absoluta. Sin embargo, resulta suficiente para ofrecer elementos mediante los cuales reconocer las tendencias más destacadas de cada uno de los autores: Nikolaus Pevsner (1958), Sigfried Giedion (1958), Bruno Zevi (1954), Leonardo Benevolo (1963), Christian Norberg-Schulz (2004) y Keneth Frampton (2002). Esta primera lectura (horizontal) ha estado enfocada en destacar los aspectos de orden historiográfico y la manera en que se evidencian en la presentación de las obras.

El texto de Pevsner, *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius* (1936) fue considerado en su momento un aporte inaugural en lo que se refiere a la arquitectura moderna. Si bien la fecha es muy temprana (al tener en cuenta la producción que vendría en

las décadas siguientes), es claro que el autor consagró ciertas obras y autores; también, relaciones importantes entre los movimientos precedentes y aquellos que había en su momento (Amery, 2009). En este sentido, la presentación de ciertos arquitectos y obras puede resultar sobrevalorada en tanto su condición es *pionera*, por el alto peso específico que guarda cada una. Las obras estudiadas representan los aportes más significativos de la cultura arquitectónica de la modernidad y Pevsner intenta ofrecer una explicación a partir de la noción del *estilo*, lo que según sostiene, conlleva algunos elementos de aquello que él mismo entiende por *Movimiento Moderno*.

En las explicaciones que hace Pevsner resultan interesantes los paralelos y las comparaciones con otras épocas, arquitectos y conceptos, lo que da prueba de su gran erudición y su innegable interés por ofrecer una visión integral de la arquitectura contemporánea, que incluya la unión de las cualidades técnicas, estéticas e incluso políticas y sociales. Es importante mencionar que el autor desarrolló a lo largo de su vida una especial destreza en la explicación de obras de arquitectura. Su extenso trabajo en la preparación de las Guías de Arquitectura de Inglaterra (*Buildings of England*), es un trabajo que inició desde su primer viaje (1930) y que siguió desarrollando una vez establecido en este país (1933). En estas guías, Pevsner destaca las

⁴ La elección de las obras obedeció a criterios puramente operativos: 1. Que las obras contaran con una porción de texto suficiente. 2. Que tuvieran imágenes (planos, dibujos, diagramas o fotografías) asociadas. 3. Que fueran comunes a los seis autores elegidos.

obras de ingeniería así como la arquitectura anónima de la campiña y las aldeas inglesas. Lo importante en cualquier caso es su convicción por los valores sociales y colectivos, antes que por los individuales Colin (2009).

En el texto *Espacio Tiempo y Arquitectura* (1941), Giedion (1958) marca dos momentos que estructuran la cronología del libro, asociados al grado de desarrollo de las nuevas concepciones. La manera en que el autor aborda la explicación de las obras cuenta con una amplia porción dedicada a la descripción y dentro de esta, una buena parte al programa de actividades como una forma de dejar en claro que la solución arquitectónica es ante todo, una respuesta a los requisitos funcionales. Uno de los argumentos centrales en el discurso tiene que ver con la modificación del concepto del espacio-tiempo, una tarea, que según él inicia en el Barroco, pero cuya expresión definitiva se alcanza a través de las obras del movimiento moderno (Molella, 2002). Sobre esta condición inicial, sostiene Giedion, obras como la Ville Savoye o bien el Edificio para la Bauhaus, hacen su aporte mediante la implantación y el movimiento, lo que le lleva a establecer un paralelo con una pintura cubista de Picasso. Así, las obras analizadas en el libro son una demostración de la hipótesis planteada, referida a la nueva concepción del espacio-tiempo, asumiendo que cada una, no obstante, posee sus propias características y su propio grado de desarrollo.

En *Historia de la Arquitectura Moderna* (1950) es clara la elocuencia de Zevi (1954) en lo que respecta a la explicación de las obras de arquitectura. Esto se verifica tanto en el escrito como en la preparación especial que concede a las imágenes⁵. Algo que resulta particular en la forma como aborda la explicación de las obras es la nítida separación entre la descripción específica (hecha en términos muy técnicos) y los comentarios, reflexiones y valoraciones, que se ubican separadamente alcanzando en algunos momentos un cierto lirismo. Los soportes visuales en Zevi funcionan a manera de composiciones explicativas en las que se ponen en relación otras obras y conceptos. Es claro que hace de estas composiciones un argumento independiente, un meta-relato, complementario al texto.

En *Historia de la Arquitectura Moderna*, Benevolo (1963) hace una explicación de las obras que resulta siempre caracterizada por una importante puesta en contexto. Con esto, trata de conseguir una mirada a las obras a partir de las múltiples circunstancias que las rodean, considerando que la arquitectura se debe explicar como emergente de su circunstancia histórica-social. La documentación de fechas y datos concernientes a cada obra y arquitecto es una tarea en la que resulta particularmente riguroso.

⁵ Es importante notar que aunque la diferencia en años sea breve, entre la edición de Pevsner (1936) y la de Zevi (1950), los avances en la técnica editorial le permitieron al segundo hacer un uso más flexible de los componentes visuales.

Las explicaciones de Benevolo también tienden a ser sintéticas y a explicar en la medida que se pueda, las obras de arquitectura a través de conceptos. Con esto, logra dar cuenta de la relación entre los postulados teóricos del arquitecto y su verificación en la obra construida. Pero al mismo tiempo, otorga claves operativas para aquellos que están proyectando.

La preocupación de Benevolo por las imágenes es notable: procura, de ser posible, incluir planos completos y fotografías recientes, esfuerzo que se mantiene en las ediciones sucesivas con nuevas imágenes de las obras y sus cambios. Es una operación de actualización que se hace en cada edición como se puede verificar en ejemplos tan emblemáticos como la Ville Savoye o la construcción de Brasilia que se inaugura justamente en 1960 cuando aparece la 1a edición italiana (Laterza) de este texto.

En *Arquitectura Occidental* (1978), Norberg-Schulz (2004) adelanta explicaciones sobre las obras de arquitectura que adquieren un sentido más vivencial y se modifica la distancia entre el observador y el objeto. Aparece el espacio interior y los detalles de uso de las construcciones como aspectos primordiales, presentados por el autor en sus múltiples significados. Esta aproximación *fenomenológica* es particularmente clara cuando habla de las casas de Wright y de la Iglesia de Ronchamp, que ocupa un lugar protagónico en el libro. La manera como Norberg-Schulz aborda la explica-

ción de las obras de arquitectura proviene de una teoría largamente desarrollada en su carrera en la que vincula aspectos de la fenomenología con lo que él mismo llama la *Historiografía topológica*. Ambas vertientes corresponden a elaboraciones posteriores de las enseñanzas recibidas de Sigfried Giedion su maestro, sumadas a la teoría de la *Gestalt* promovida por Rudolf Arheim. En este sentido la experiencia (existencial) de la arquitectura busca ser traducida en palabras y también en imágenes a partir de los *ensayos visuales* como forma de acercarse a la percepción (Otero-Pailos, 2007). Esta manera tan particular de ver la historia, des-historizada, según Otero-Pailos, tiene que ver con el sentido teleológico que Norberg-Schulz (2004) le atribuye y las obras: antes que objetos pasan a ser experiencias en las cuales se verifica la calidad arquitectónica, lo que las distancia de ser meros objetos de análisis.

En *Historia Crítica de la Arquitectura Occidental* (1981) Frampton (2002) aborda las explicaciones de las obras de arquitectura de manera directa y específica. Esto quizás tiene que ver con la ubicación histórica que guarda respecto de las primeras historias de la arquitectura moderna, siendo la suya, una síntesis de las experiencias anteriores. Además, la estructura del libro está claramente dispuesta en las obras asociadas a sus autores: módulos que se agrupan bajo un criterio cronológico-temático y apuntan a construir o revisar el canon de la arquitectura moderna. Posibilidad que le permite

el hecho de haber trabajado a lo largo de la década de 1970, con el propósito de reescribir la historia de la arquitectura moderna (Allen y Foster, 2003).

En este sentido, las explicaciones son densas y muy precisas y se complementan con el discurso general contenido en la introducción y las conclusiones. A propósito, es interesante la siguiente observación de Frampton:

Mis preocupaciones vienen de llevar la explicación de los edificios tanto al nivel social como profesional. Si bien no está explícitamente elaborado, intento aproximarme al material histórico con el ojo de arquitecto: me pregunto por el predicamento que enfrenta cada arquitecto en el momento de realizar un trabajo en un emplazamiento físico y en un momento histórico determinado. Estas preguntas vinculan mis dos principales preocupaciones -el lugar, por una parte; y la expresividad estructural, por la otra. Ambas preocupaciones tienen que ver con encontrar alguna base sobre la que los arquitectos puedan sentar su práctica en lo que Heidegger refiere como el tiempo despojado (Allen y Foster, 2003).

Lectura vertical: Las técnicas explicativas

Una segunda lectura, esta vez vertical, busca indagar en los términos y las técnicas específicas aplicadas, sobre estas cuatro obras [Tabla 2]: Las casas de la Pradera, la casa Steiner, La Ville Savoye y la casa Tugendhat. Es preciso

advertir que la selección de estas obras dentro del amplio repertorio, pretende reconocer los elementos que componen el *sistema didáctico*. Sistema que, como ya se indicó, está compuesto por palabras e imágenes y que ha llegado muchas veces a convertirse en *tópico* al hablar de las obras. Es por esto necesario advertir que las imágenes son ya, íconos con los cuales se las identifica, llegando a ser -en muchos casos- la versión oficial que a través de las publicaciones incide directamente en los lectores que están lejos de poder tener una confrontación directa con las obras⁶.

Casas de la Pradera

El primer caso se refiere a las Casas de la Pradera. Pevsner (1958) aborda el problema de la descripción de esta serie de obras desde el *estilo*; con esto hace mención de sus influencias y aportes específicos (al hablar de las ventanas de las casas de Wright, Pevsner expresa: “Las ventanas no muy altas y colocadas contra el techo, presentan ya el ritmo característico del Movimiento Moderno” (p. 193). Resulta interesante que haga mención del término en esta ocasión, cuando ha estado hablando del estilo de hoy, o

⁶ Este es un problema que atañe de manera particular a la enorme población de estudiantes que construyen sus versiones de las obras a partir de aquello que aparece publicado, pese a reconocer el aumento significativo que se ha dado en materia de visualización de la arquitectura a partir de la inclusión del mundo digital y el Internet.

bien de la arquitectura de nuestra época. Acude así, a una descripción genérica en la que están comprendidas todas las obras de Wright realizadas durante este período. Es interesante el recurso de la comparación entre las distintas obras, así como el hecho de vincular a Wright con los artistas neoplasticistas holandeses. En el fragmento aparece la adjetivación que será característica al hablar de Wright: “énfasis decidido en las horizontales”; “maestría de Wright en el manejo del espacio”; “sentido de la composición tridimensional” (Pevsner, 1958). Entre las imágenes incluidas por Pevsner existe una que resulta muy interesante dado que aporta a lo que se ha venido discutiendo en el texto respecto al Edificio Larkin y el proyecto para un rascacielos de 1895. El autor quiere mostrar la distancia en términos estilísticos que ya tenía Wright respecto a Sullivan y también de lo que se llamó “La Escuela de Chicago”.

Por su parte, Benevolo (1963) sigue un esquema similar al de Pevsner. Esto quiere decir, que inicia con una explicación de los antecedentes en la educación del arquitecto (Adler & Sullivan), para luego entrar en las casas de la Pradera, vistas como un fenómeno relativamente homogéneo que evidencia rasgos característicos. Rasgos que obedecen a los nueve principios definidos por el propio Wright y citados literalmente⁷. Es interesante también, el

ejercicio de comparación: verifica tanto en Benevolo como en Pevsner, la consideración de excepción que representan los Edificios *Larkin* y el *Unity Temple*, en contra de la homogeneidad de las casas de la Pradera (Benevolo, 1999). En el texto de Benevolo, las imágenes no corresponden directamente con el contenido ya que se trata de elementos hasta cierto punto autónomos, con sentido en sí mismos.

El procedimiento que sigue Norberg-Shultz (2004) para hablar de Wright en este período se dirige puntualmente a la casa Robie. Esto le basta para tratar el tema de la nueva concepción de la vivienda privada como el aspecto fundamental. En este sentido se refiere a la manera según la cual, Wright logra una nueva concepción del espacio basada en una operación puramente arquitectónica, esto es, a partir de romper *la caja* y de este modo, aumentar la relación exterior-interior como un síntoma inequívoco de innovación. La argumentación se apoya en frases del propio Wright y en el uso de la adjetivación característica: “escala íntima del lugar personal”; “apertura sin dominio”; “interacción de carácter general entre el exterior y el interior”; “nueva sensación de libertad y participación” y “arquitectura de la democracia” (Norberg-Schulz, 1985). En esta explicación las imágenes juegan un papel complementario al texto, constituyen un meta-relato en el que se ofrece una mirada paralela a la del texto, lo que le lleva a incluir planos en casi todas las obras incluidas en el texto.

⁷ Se trata de la transcripción de la conferencia pronunciada por F. L. Wright en la Universidad de Princeton en 1930, titulada “Modern architecture”.

Casa Steiner

En la explicación que se hace de la *Casa Steiner*, el segundo caso elegido, Pevsner da cuenta una vez más, de su mirada integral. Primero, la pone en relación con el contexto que hace parte del contenido mismo del capítulo, y luego, se vale de la oposición como mecanismo para definir con mayor claridad, aquellos puntos que le interesa resaltar. Finalmente, Pevsner adelanta la descripción asumiendo la singularidad de la obra para lo que utiliza nuevamente, la noción de *estilo* que le ha servido en varias explicaciones a lo largo del libro y acude al mismo tiempo, a la adjetivación manifiesta en frases como: “simplicidad delicadamente proporcionada”; “conquistó por completo y sin ninguna limitación, el estilo de nuestros días (Pevsner, 1958).” Las imágenes elegidas por Pevsner son claramente correspondientes con la explicación del texto y sirven de apoyo al argumento, sumando además tres aspectos claramente reconocibles en la arquitectura de Loos: 1) El espacio interior, 2) La fachada interior (jardín) y 3) La fachada a la calle.

La operación de Zevi (1954) es más compleja. Intenta producir una explicación que articule lo que a su juicio es el primer período del movimiento moderno con el período de las vanguardias artísticas y el tema dedicado a los maestros europeos del racionalismo. Asimismo, valida la obra de Loos (2012) como un aporte significativo, aunque solitario, al movimiento moderno, lo que le supone hablar

de algunas de las obras como agrupación antes que puntualmente de cada una (Zevi, 1954). A propósito de la casa Steiner, Zevi afirma que constituye una “protesta puritana” cuyo objetivo es la “desintoxicación” del ornamento y la búsqueda de la “esencialidad”⁸. Más adelante incluye el argumento del espacio como uno de los temas dominantes en la obra de Loos: es una concepción novedosa, comparable con Wright y se basa en la creación de un “vasto espacio horizontal continuo”, logrado gracias a la “planta libre” que es posible pese a las diferencias de altura⁹. Para demostrar la vinculación entre Wright y Loos, el autor utiliza una composición de fotografías que muestran el interior de obras de cada uno¹⁰.

La explicación que hace Frampton (2002) de la Casa Steiner se puede leer al igual que Zevi, en clave general respecto de las casas de Loos (2012). Para esto se detiene en el principio del *Raumplan*, como el tema que tienen en común. Resulta interesante notar la importancia que Frampton le concede a los escritos de Loos en tanto

⁸ En *La Historiografía de la Arquitectura Moderna*, el autor Panayotis Tournikiotis sostiene que el abordaje al problema del ornamento en Loos es producto de la discusión que tenían los historiadores del arte en contra del eclectisismo del siglo XIX. (p. 238-244).

⁹ La noción de “planta libre” es utilizada muchas veces por los diversos autores. Resultaría interesante indagar en la acepción qué se hace según cada arquitectura: Claramente no es lo mismo una planta libre en Le Corbusier, Mies, Loos o Wright.

¹⁰ La fachada de la Casa Steiner que mira a la calle, está ilustrada con la misma fotografía que incluye Pevsner en *Pioneros del diseño moderno* (1936).

mecanismo de crítica que para concebir su arquitectura. En este sentido establece una relación entre el discurso escrito y el discurso construido. Discursos que tienen su aplicación directa en el espacio doméstico, una preocupación que resulta central en este libro y que lo distingue de sus predecesores. A manera de cierre, Frampton establece una relación entre las ideas de Loos (2012) y los planteamientos del *Esprit Nouveau*, al igual que los de Duchamp. En términos arquitectónicos específicamente dice Frampton:

Por encima de todo, Loos ha de verse como el primero en exponer el problema que Le Corbusier iba a resolver con el desarrollo de la planta libre. La cuestión tipológica planteada por Loos era cómo combinar la idoneidad de las masas platónicas, con la comodidad de los volúmenes irregulares. (2002).

Frampton incluye una imagen exterior y una interior con la idea de lustrar la manera mediante la cual Loos (2012) enfrentaba el problema de la arquitectura que supone una vivienda individual: se trata de una clara distinción entre el cometido y la significación de los espacios y su relación con los materiales y la volumetría, según lo establece el *Raumplan*.

Ville Savoye

En la Villa Savoye, Giedion (1958) percibe, además del tema funcional, una exploración de las relaciones del espacio interior y

el exterior, la implantación y el movimiento. Los asuntos técnicos, por su parte no son tratados de manera tan extensivos como en otras obras quizás por considerar que en este momento ya han trascendido su etapa experimental, dando paso a la discusión sobre nuevas temáticas. Giedion sigue un esquema explicativo similar al de otras obras presentadas en grupo. La idea es hacerlas parte de un mismo contexto e igual problemática. Según esto, aborda el tema a través de la valoración de la obra, planteando la oposición entre Le Corbusier y Wright. Esto lo lleva a una descripción literal de la obra, para concluir finalmente en uno de los argumentos más reiterativos a lo largo del texto: la relación entre interior y exterior, así como la noción del movimiento, originado en las vanguardias artísticas (en particular del futurismo) e incorporado en esta obra mediante la rampa (Giedion, 1958). Al igual que en el caso del Edificio de la Bauhaus las imágenes empleadas por Giedion son parte del argumento y contribuyen a ilustrar los puntos expuestos. Es interesante el hecho de incluir la sección por la rampa, según Giedion, el dispositivo capaz de integrar el interior con el exterior.

En la Villa Savoye, Zevi (1954) sigue una operación que comienza por dar cuenta de la consistencia teórica de Le Corbusier quien logra traducir, según dice, los enunciados al edificio. Lo explica más adelante mediante una especie de “paseo” que va rodeando la casa deteniéndose en sus elementos característicos (Zevi, 1954). Resulta innegable la importancia de Le

Corbusier en el texto, así como su pertenencia al selecto grupo de “maestros” del movimiento moderno. Las palabras con las que Zevi inicia el apartado dedicado a Le Corbusier son interesantes en tanto parecen alejar el interés por la obra y depositarlo en su autor. Según dice, Le Corbusier aparece como una figura de múltiples facetas y la manera como aborda los problemas arquitectónicos obedecen a estas permanentes demostraciones, acordes por lo demás, con aquello que Zevi llama, *el sentimiento moderno*. Las imágenes elegidas por Zevi se relacionan con el texto de manera directa. Cuando habla de la Ville Savoye hace mención de la aproximación a la obra y del sentido que tiene la rampa como elemento arquitectónico que vincula los diferentes espacios de la casa, pasando de los abiertos a los cerrados.

En la Ville Savoye, Benevolo (1963) sigue un guión similar al de Zevi en la medida que establece unos ciertos principios fundamentales; en este caso, como el de la implantación y más adelante continúa la explicación precisamente, a través de una de las ideas dominantes de Le Corbusier: El *paseo arquitectónico* que le permite ordenar su exposición a partir de los cinco puntos mencionados previamente. Adicional a eso, incluye una descripción que se refiere a características propias de la construcción, como es su forma, distribución y el uso de las rampas que permitan dicho *paseo* como lo llama el propio Le Corbusier. Es interesante la comparación que hace con la

Villa Rotonda, en tanto cada una parece surgir en un terreno “sin bases contingentes y puede llegar a convertirse en la fiel representación de un concepto abstracto”. Según esto, dice Benevolo “resulta muy instructivo comparar las sucesivas reformas del proyecto” como un laboratorio de ideas que oscilaron entre “aspectos invariables y variables” (Benevolo, 1999). Las fotografías de la Villa Savoye y las del Pabellón Suizo, parecen ser una demostración del carácter abstracto e intelectual de la arquitectura de Le Corbusier que quiere destacar Benevolo. Llama la atención el hecho de incluir dos fotografías de la casa en 1957, una de las cuales es tomada desde el mismo punto de una tercera imagen incluida, que puede corresponder a los primeros años. El contraste deja ver el deterioro que pone en evidencia la distancia entre los conceptos y la ejecución de la obra.

Casa Tugendhat

Al tratar el ejemplo de la Casa Tugendhat, Zevi como lo hace con Loos (2012), repite la asociación entre el “espíritu puritano” y el resultado de la obra. Algo que en este caso resulta del cuidadoso estudio de los detalles técnicos, siendo la ventana hacia el jardín el más llamativo y al que dedica una importante porción del texto. Por tratarse de una explicación en la que aparecen varias obras de Mies van der Rohe, el texto de Zevi se concentra en los aspectos puramente descriptivos, dejando la valoración para el apartado final del

capítulo. Al hablar de la casa Tugendhat, Zevi menciona la condición del espacio como el asunto dominante y afirma: “Mies van der Rohe elimina todo otro elemento para llevar a sus posibilidades máximas las fluencias espaciales entre planos libres”. Aquí, nuevamente se evidencia el paralelo con Loos en tanto este último, según Zevi, concede la mayor importancia a los volúmenes y a las relaciones espaciales. Las imágenes buscan ser congruentes con el argumento de Zevi que insiste en “las fluencias espaciales entre planos libres”, el aporte más significativo de Mies en la consolidación de la arquitectura racionalista; sin embargo, cuenta para esto con tan solo las dos plantas.

En el caso de la casa Tugendhat, *Norberg-Schulz* (2004) busca motivos que aludan al espacio interior y sus cualidades. La explicación parece estar más centrada en la configuración volumétrica y en la racionalidad estructural que se percibe en esta, como en todas las obras de Mies. Uno de los planteamientos de *Norberg-Schulz*, consiste en asumir la arquitectura como un hecho concreto, lo que supone asumir las condiciones materiales y espaciales de los edificios como principio explicativo. Esto queda claro en el fragmento dedicado a esta obra, donde hace un relato detallado de las condiciones volumétricas, la configuración espacial-funcional para llegar incluso a comentar algunos detalles técnicos. Todo esto, haciendo uso de la comparación con otras obras del mismo arquitecto, lo que supone pensar en la coherencia

que vincula las obras de Mies entre sí, según quiere demostrar el autor. La casa Tugendhat es una de las obras mejor ilustradas en el libro: además de mostrar el exterior, incluye junto con las plantas, una imagen del interior, donde aparecen elementos típicamente “miesianos” como la columna cruciforme revestida en acero, la silla cantiléver, el muro en granito y la alfombra que define un espacio determinado en el sitio hecho de reflejos y transparencias.

Por su parte, el esquema explicativo utilizado por *Frampton* (2002) separa los juicios de valor y las apreciaciones generales de la obra respecto de la descripción específica de la construcción en sus términos funcionales, estéticos y/o técnicos. Esta separación de términos le permite asegurar que la valoración sea tratada autónomamente y la descripción pasa a ser un complemento del discurso general. La edición del texto de *Frampton* examinada, tiene un formato ciertamente reducido. Esta condición impone a las imágenes e ilustraciones un tamaño mínimo. Así, los planos de la casa Tugendhat se presentan con sus plantas y detalles, abarcando con esto varias escalas que pese a lo interesante del recurso, pierde el efecto por las dimensiones en las que aparece. La fotografía del interior es insólita y rara vez se pueden apreciar, como es en este caso, tanto el espacio del salón como el del estudio, detrás del muro de ónix, que generalmente protagonizan las fotografías oficiales de esta casa.

VARIABLES DEL SISTEMA DIDÁCTICO EN LA EXPLICACIÓN DE OBRAS DE ARQUITECTURA

Resulta conveniente preguntar ahora por los elementos y variables didácticas comunes, los rasgos característicos que distinguen los esquemas explicativos de las obras hechos por los distintos autores, es decir, por el aparato didáctico utilizado.

La historiografía de la arquitectura moderna, considerada como un *corpus*, mantiene una unidad temática y cronológica. Sin embargo, pese a esta condición guarda también sensibles diferencias entre sus autores. Entre aquellos que han sido tomados para este breve ejercicio de comparación, es posible identificar tres grupos generacionales. División que se explica por las circunstancias (históricas e historiográficas) que rodearon a cada uno:¹¹ Los primeros (Pevsner y Giedion), fueron testigos directos y asistieron a la construcción de muchas de las obras que intentan explicar. Los segundos (Zevi y Benevolo), pudieron ver las obras ya terminadas, incluso con el deterioro que les impuso el paso del tiempo¹². Los terceros, por su parte (Norberg-Schulz y Frampton) tienen una distancia aún mayor y sus libros se escriben cuando algunas de estas obras han sido transformadas y en muchos casos han desaparecido, además, los

arquitectos que las concibieron. A pesar de las diferencias en las circunstancias históricas bajo las cuales se escriben estas historias, existen algunos puntos en común, referidos a la explicación, es decir al sistema didáctico que han adoptado:

La elección por una estructura diacrónica en contra de una sincrónica es uno de los puntos en común, opción que siguen en virtud al propósito general: construir una visión panorámica. De este modo, el esquema diacrónico se ajusta mejor a la necesidad de incluir obras y autores provenientes de distintos momentos y lugares, ordenados bajo una cronología básica.

Por otra parte, está el acuerdo sobre la *canonización* de un número específico de obras y arquitectos. Esto, en cierta medida podría llegar a ser definido como el *objeto* de estas historias en particular y de la historia de la arquitectura en general¹³. Si bien este *canon* es común a todas estas historias, es claro también que las formas en que se asume, difiere notablemente tanto en términos cualitativos como cuantitativos. Es un hecho que estas historias asumen a los arquitectos con diferencias basadas en privilegiar unos respecto de los otros, hasta el punto de poder identificar cada una de estas historias con alguna de estas figuras en particular.

¹¹ Los tres grupos corresponden a la distinción que hace Tournikotis, cuando dice, que los primeros son los "historiadores del arte", los segundos "arquitectos historiadores" y los últimos, los "arquitectos críticos".

¹² Es muy dicente el hecho de ver que estos dos autores titulan sus libros "Historia de la arquitectura moderna".

¹³ Si bien esto es una posibilidad, es necesario dejar en claro que la definición del objeto de la historia supone un problema historiográfico muy complejo que implica en últimas la definición misma de la arquitectura.

Resulta significativo hacer mención también de la cierta *adjetivación* o el empleo de términos de orden descriptivo que hacen reconocible esta arquitectura respecto de las producciones anteriores: La transparencia, la ligereza, la relación entre espacio interior y exterior, la racionalidad estructural, la planta libre... son, diríase, tópicos que aparecen en la mayor parte de las explicaciones respecto de los edificios; una tendencia que se particulariza según cada arquitecto. Así, “la fluidez del espacio” es común en las explicaciones de las casas de Wright; “innovación técnica” en las obras de Mies y Gropius; “recorrido y movimiento” en las obras de Le Corbusier. La adjetivación resulta determinante en el discurso en tanto impone una serie de rasgos característicos, nombra los elementos y describe las relaciones. Es decir, mediante palabras, sienta diferencias y establece las particularidades¹⁴.

Una de las tesis que sostiene Panayotis Tournikiotis, tiene que ver con el *carácter prescriptivo* que tienen estas historias y su voluntad por lograr que el mensaje sea claro, explícito, es decir operativo si se sigue el término crítico de Tafuri¹⁵:

¹⁴ En este sentido una de los textos que más ha contribuido a sentar las particularidades de la producción arquitectónica es “Los Maestros Constructores” [*The Master Builders (1960)*] de Peter Blake. En este ensayo, Blake califica a Le Corbusier como “el maestro de la forma”; Mies, como “el maestro de la técnica” y Wright, como “el maestro del espacio”.

¹⁵ Es preciso reconocer que justamente este carácter propedéutico ha hecho que todas estas historias hayan sido utilizadas como textos básicos en las escuelas de arquitectura.

En general, las historias de la arquitectura moderna recurren a una tesis sobre el ser de la arquitectura, a una teoría en la forma más o menos explícita de un debería ser que suele traducirse en un debería hacerse. El texto histórico proyecta hacia el futuro los términos de una arquitectura que viene identificando hasta cierto punto la investigación del pasado con el pensamiento teórico y la actuación arquitectónica del futuro. En consecuencia, dicho texto histórico contiene un proyecto arquitectónico en potencia que es principalmente un reflejo de un proyecto social más amplio.

Conclusiones

Las explicaciones que se hacen de las obras son eminentemente didácticas; buscan que sean vistas como objetos o bien como dispositivos espaciales, significativos, capaces de ilustrar al lector en una serie de valores y ofrecen enseñanzas: con esto se podría decir que se trata de *tratados modernos* lo que resulta posible en tanto la distancia histórica con respecto a las obras habilita que tanto, la técnica como el lenguaje puedan ser retomados por los arquitectos practicantes o los docentes, sin caer necesariamente en un nuevo historicismo¹⁶.

¹⁶ En este sentido es posible verificar cómo en muchas de las obras contemporáneas se hace uso de elementos, componentes y relaciones que son citas directas de la arquitectura moderna.

La relación que guardan estas historias con los *tratados* renacentistas y en particular con la triada de Alberti: *Necesitas*, *Comoditas* y *Voluptas*, es otro punto en común (Panayotis, 2001). Esto hace referencia a los edificios en particular y, en consecuencia, a sus explicaciones, lo que oscila entre estas tres nociones. La diferencia fundamental respecto al tratado de Alberti, por ejemplo, se refiere a la diferencia en la proporción que tienen, siendo en algunos casos mayor la tendencia hacia las explicaciones funcionales y en otros, hacia los aspectos técnicos. Las explicaciones referidas a la belleza son en cambio las menos frecuentes en tanto se pueden asumir como el resultado de la acertada combinación de las anteriores. De cualquier manera, es importante aclarar que esta presunción se podría ajustar a las historias de Pevsner, Giedion, Zevi y Benevolo hasta cierto punto, pero al llegar a Norberg-Schulz y a Frampton aparecen otras nociones igualmente fuertes referidas al papel cultural y político de la arquitectura así como a la percepción, lo que hace pensar en un enfoque distinto y en otra manera de ver las obras de arquitectura.

Por último, vale decir, que en términos generales las explicaciones siguen un orden que parte de una escala general y deriva hacia los

detalles. En otros casos se utiliza el recurso del recorrido que parte de la aproximación a la obra y sigue luego a mostrar aspectos del interior. Así, a estos recursos argumentales se agrega también en muchos casos, el de la comparación, el paralelo, la oposición y el contraste para acentuar o remarcar algún aspecto específico.

Según lo anterior, son varios los puntos en común en los que, no obstante, resultan claras las diferencias de enfoque. Diferencias en las que los planteamientos de fondo se reconocen en su singularidad y se apoyan en la explicación de las obras como sus ejemplificaciones o demostraciones. Así, aunque el *tecnicismo* de producir la explicación de las obras pueda resultar hasta cierto punto generalizable, es claro que llega a afectar el sentido final del discurso y el discurso por su parte, condiciona estas explicaciones. En este sentido se intenta establecer a continuación [Tabla 3] una serie de temas asociados a la técnica explicativa en la que se resaltan algunas tendencias entre los autores elegidos para este trabajo. Es decir, se quieren ilustrar algunos de los matices posibles que tiene el uso del sistema didáctico o aparato explicativo en estos textos provenientes del universo de la arquitectura moderna.

Tabla 3.

Tabla de los énfasis y tendencias en los temas tratados por cada autor

	PEVSNER	GIEDION	ZEVI	BENEVOLLO	NORBERG-SCHULZ	FRAMPTON
Tendencias generales en la explicación de las obras de arquitectura.						
Incluye en la explicación ejemplos y relaciones con las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX como antecedentes fundamentales.		■		■		
Asumen la explicación de las casas de la Pradera de F.L. Wright como un fenómeno generalizable.	■					
La explicación de las obras es autónoma e ilustra directamente el periodo histórico o el tema tratado.				■	■	■
La explicación de las obras está entrelazada con el discurso.	■	■	■			■
Las imágenes se presentan como un meta-relato paralelo al escrito.		■	■	■	■	
La explicación cuenta con un énfasis mayor en el aspecto valorativo.	■		■			
La explicación cuenta con un énfasis mayor en el aspecto descriptivo.				■	■	
La explicación cuenta con un énfasis mayor en el aspecto documental.		■		■		■
Las explicaciones ponen un énfasis en los aspectos funcionales (asociados a la ética).		■		■		
Las explicaciones ponen un énfasis en los aspectos técnicos (asociados a la lógica).		■				■
Las explicaciones ponen un énfasis en la belleza (asociados a la estética).			■		■	

Fuente: Elaboración propia (2014)

Referencias

- Amery, C. (2009). Art History Reviewed IV: Nikolaus Pevsner's 'Pioneers of the Modern Movement', 1936. *The Burlington Magazine*, 151(1278), 617-19.
- Benévolo, L. (1963). *Historia de la Arquitectura Moderna*. (1a. ed.). Madrid: Editorial Taurus.
- Frampton, K. (2002). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. (11a. ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Giedion, S. (1958). *Espacio, Tiempo y Arquitectura: (el futuro de una nueva tradición)*. Barcelona: Editorial Hoepli.
- Irace, F. (1985). Kenneth Frampton (interview). *Domus*, (661), 6-7.
- Kostof, S. (1976). Architecture, You and Him: The Mark of Sigfried Giedion. *Daedalus*, 105(1), 189-204.
- Lagueux, M. (1999). Reconfiguring four key '-isms' commonly used in architectural theory. *The British Journal of Aesthetics*, 39(2), 179-88.
- Loos, A. (2012). *Historia de la arquitectura moderna*. Recuperado de: <http://unalhistoria3.blogspot.com/2012/01/adolf-loos.html>
- Molella, A. (2002). Science Moderne Sigfried Giedion's Space, Time and Architecture and Mechanization Takes Command. *Technology and Culture*, 43(2), 374-389.
- Norberg-Schulz, Ch. (2004). *Arquitectura occidental*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Otero-Pailos, J. (2007). Photo[historio]graphy: Christian Norberg-Schulz's Demotion of Textual History. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 66(2), 220-241.
- Pevsner, N. (1957). *Esquema de la arquitectura europea*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Pevsner, N. (1958). *Pioneros del diseño moderno*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Stan A.; Foster H. (2003). A Conversation with Kenneth Frampton. *October*, Fall 2003(106), 35-58.
- Tournikiotis, P. (2001). *La historiografía de la arquitectura moderna (MIT 1999)*. Madrid: Edición Maireá, Celeste. (Colección Manuales Universitarios de Arquitectura No. 5)
- Tournikiotis, P. (2007). Le Corbusier, Giedion, and the Villa Savoye: From Consecration to Preservation of Architecture. *Future Anterior*, 4(2), 1-11.
- Zevi, B. (1954). *Historia de la arquitectura moderna*. Edición en español. Buenos Aires: Emecé. Argentina.