

BRUNO ZEVI Y SU CONCEPTO DE “ESPACIO ORGÁNICO”. UNA DEFINICIÓN QUE SE REPARTE ENTRE EL SENTIDO, EL VALOR ESTÉTICO, LA PERCEPCIÓN Y LA FUNCIÓN

Fernando Fraenza

Facultad de Artes UNC

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4357-8593>

E-mail: fernando.fraenza@unc.edu.ar

Natalia Destéfanis

Secretaría de Ciencia y Tecnología UNC; Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño UNC

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-1911-2558>

E-mail: natalia.sofía.destefanis@unc.edu.ar

DOI: <https://doi.org/10.59047/2469.0724.v9.n10.35042>

Resumen

En un contexto de crítica a los aspectos formalistas en los que incurrirían las líneas más mecanicistas de la arquitectura moderna, surgen -hacia mediados del siglo veinte- diferentes propuestas que se dirigen a una cierta reintegración del arte o la dimensión estética a la arquitectura, entre ellas, destaca el llamado *organicismo*. Bruno Zevi, líder del movimiento orgánico en Italia, convoca ciertas nociones como *espacio interior* o *espacio orgánico*, con el fin de rescatar a la arquitectura moderna del anquilosamiento producto de su estilización. En este artículo no pretendemos hacer historia sino comprender, usando nociones muy consensuadas que tomamos de la pragmática y la teoría crítica, cuál es el concepto de *espacio* al que Zevi atiende, por qué se refiere al mismo usando el término *orgánico* y por qué va ligado a un criterio de *funcionalidad*. Analizamos dicha noción de espacio interpretando al propio Zevi. Ahondamos sobre su idea de lo orgánico en conexión con las ideas de Walter Curt Behrendt, respecto de las cuales acusa influencia. Revisaremos su idea de funcionalidad comparando su propuesta de reintegración de lo estético a la arquitectura con la que formula su contemporáneo Sigfried Giedion. Nuestra tesis es que Zevi rechaza el racionalismo funcionalista por formalista, pero lo hace empleando un concepto de funcionalidad práctica que no se comprende sino como un significado convencional o como referencia cultural.

Palabras claves: Bruno Zevi, Walter Curt Behrendt, espacio moderno.

Fecha recepción: 04 de octubre de 2021

BRUNO ZEVI AND THE “ORGANIC SPACE”. THE NOTION OF MEANING, AESTHETIC VALUE, PERCEPTION AND FUNCTION

Abstract

In a context of criticism of the formalist aspects that the most mechanistic lines of modern architecture would incur, different proposals arose -around the middle of the twentieth century- that aim at a reintegration of art or the aesthetic dimension into architecture, among them: the so-called organicism. Bruno Zevi, leader of the organic movement in Italy, summons some notions such as interior space or organic space, in order to rescue modern architecture from the stagnation resulting from its conventionalization. In this article we do not intend to make history but to understand -using highly agreed notions that we borrow from pragmatics and critical theory- what is the concept of space that Zevi attends to, why he refers to it using the term organic, and why it is linked to a criterion of functionality. We analyze this notion of space interpreting the writings of Zevi. We delve into his idea of the organic in connection with the ideas of Walter Curt Behrendt, with respect to which he accuses influence. We will review his idea of functionality by comparing his proposal for the reintegration of the aesthetic into architecture with the one formulated by his contemporary Sigfried Giedion. Our thesis is that Bruno Zevi rejects functionalist rationalism as formalist, but he does so using a concept of practical functionality that must be understood as a conventional meaning or as a cultural reference.

Key words: Bruno Zevi, Walter Curt Behrendt, modern space.

Fecha aceptación: 31 de mayo de 2023

0. Introducción

En un contexto de crítica a los aspectos formalistas en los que incurrirían las líneas más funcionalistas o mecanicistas de la arquitectura moderna, surgen -hacia mediados del siglo veinte- diferentes propuestas que se dirigen a una cierta reintegración del arte o la dimensión estética a la arquitectura. Entre ellas, destaca -inclusive por su gran influencia en la Argentina- el llamado *organicismo*. En la época de las vanguardias, según reclaman distintos estilos de la crítica, la artísticidad consuetudinaria de la arquitectura se habría disuelto, ya (i) en una aspiración a lo objetivo y universal; (ii) en una suerte de búsqueda de la función-utilidad empeñada en satisfacer necesidades fisiológicas; o bien, (iii) en función de requerimientos heterónomos de lo eficaz, lo económico o de aquello que sería de interés social. Es decir: en una mística del formalismo puro (i); o en unos funcionalismos ya de corte biológico (ii), ya de corte político o social (iii).

Situada esta crisis en la segunda postguerra, en ella vemos la consolidación del mencionado organicismo. Bruno Zevi fue su líder en Italia, tenaz crítico de la arquitectura moderna, integrante de la *Associazione per l'Architettura Organica*. En un sentido equivalente, y también por esa época, Sigfried Giedion registra una crisis del “funcionalismo determinista” y en su libro *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition* (1941/2009) también busca modos de recuperar algún tipo esteticidad trascendental o suprahistórica para la nueva arquitectura. Se diferencian ambos porque en el marco de las ideas de Zevi, la apelación a un valor estético trascendental pareciera estar asociada a una suerte de caución práctica¹ que menciona ambiguamente en términos de *funcionalidad*, selección terminológica que es menester desentrañar -cosa que haremos a lo largo de este artículo- en cuanto a la acepción particular de esta palabra, usada de esta manera. Cabe aclarar que ambos autores consideran los valores estéticos o las cualidades artísticas bajo criterios francamente prevanguardistas, rayanos en una suerte de ontología, en una época y en un contexto de recepción -por ejemplo el rioplatense-, en el que otros autores -predominantemente partícipes de un funcionalismo y una modernidad más radical- como Tomás Maldonado, asumen que la vanguardia no ha sido una simple renovación estilística en consonancia con la técnica y la sociedad moderna sino -mucho más que eso- un momento de autocritica y desencantamiento filosófico de la creencia estética, es decir, un grado de autoconciencia del arte y la arquitectura, una desacralización (teórica) exitosa que es consecuencia de un fallido intento (práctico) de reunir arte y vida (Bürger, 1974/1987). Debe quedar claro que, tanto Giedion como Zevi, no asumen las consecuencias “destrascendentalizadoras” (Habermas, 2001/2002) de la vanguardia y esto influye notablemente en sus ideas sobre el deber ser de la arquitectura.

El concepto de espacio es central en el pensamiento de Zevi. Pero: ¿cuál es el concepto de espacio al que se atiende? Luego: ¿por qué se refiere al mismo usando el término *orgánico*? Probablemente, como decimos, difiere en algún grado respecto de lo que Giedion entiende como significado de ese mismo término. Es evidente que Zevi ve en las formulaciones de Giedion, ya sobre el espacio o bien sobre la arquitectura, una cierta deflación o abandono de la funcionalidad, para dirigirse -sin reservas- a una especie de formalismo renovado, que es diferente de la estilización formalista en la que decanta la racionalización constructiva y la estandarización, pero -a fin de cuentas- formalismo. El concepto de espacio, para Zevi, por el contrario -como analizaremos en este artículo- va ligado en su definición a un criterio de *funcionalidad*. Y no hablamos de la misma funcionalidad somática y ergonómica (consagrada a los cuerpos individuales) que pudo ser imaginada con crudeza alrededor de 1920, sino, de una funcionalidad que se avendría a unos requerimientos “psicológicos” y “emocionales” de los sujetos (tal vez, en el marco de su vida social). Zevi entenderá -no sin cierta equívocidad- que esta funcionalidad psicológica y emocional se dirige más bien a lo particular e individual (pero, probablemente en un sentido cultural y no fisiológico), en contrapartida de las búsquedas universales (para todo el género humano) expuestas en los años veinte.

Nociones tales como *espacio interior* o *espacio orgánico* -esta vez- habrían sido convocadas con el fin de rescatar la arquitectura del anquilosamiento que se postula propio de los formalismos modernos que se estilizan entre los

¹ O excusa, o garantía de aceptabilidad para el discurso profesional.

años veinte y los cuarenta. Formalismo que -a su vez- había intentado combatir el viejo formalismo del historicismo.

En el párrafo 1., nos aclararemos respecto de su concepto de *espacio* en *Saper vedere l'architettura* (1948/1954), fundamento de todo valor específicamente arquitectónico. Luego, en función de que los pronunciamientos de Zevi contribuyen a la consolidación del organicismo como vertiente de la arquitectura moderna (frente al funcionalismo ortodoxo y también frente a la arquitectura volumétrica racional del joven Le Corbusier), dedicaremos el párrafo 2. a reconstruir selectivamente algunos aspectos de esta vertiente, teniendo en cuenta sus inicios en los años veinte en Alemania, en conexión con el libro *Modern Building, its nature, problems and forms* (1937) de Walter Curt Behrendt. Finalmente, con estos elementos, sus conceptos de *espacio* (1.) y de *orgánico* (2.), intentaremos -en el párrafo 3.- elaborar -a modo de conclusión- una interpretación del concepto de *espacio orgánico* en sus específicas conexiones con las distintas acepciones o modos de comprender la *funcionalidad* y la *esteticidad*.

1. Zevi y el espacio arquitectónico

Zevi va a referirse al concepto de espacio como el sistema o régimen de posibilidades, que proporciona un edificio, para experimentar -en el tiempo (1.2.) y a través del movimiento (1.3.)² un espacio interior (1.1.),³ delimitado por la envolvente arquitectónica (1954, p. 18). En otras palabras, entiende el espacio definido básicamente por tres condiciones, siendo éste, algo así como: la gama potencial de experiencias dentro de un volumen (1.1.), interior y envuelto; a lo largo del tiempo (1.2.); percibido en movimiento o desde distintas posiciones (1.3.). Definición que sugiere aclarar con dos cláusulas adicionales: la categoría atañe -de manera ampliada- al espacio urbano (1.4.) y el espacio, si bien debe ser considerado el componente taxativo de la arquitectura, no la agota, quedando su excedente en una serie de relaciones especiales con las demás artes (1.5).

Una vez formulado el concepto de espacio y contando ya con dicha noción, a la que recurre reiterada y persistentemente, Zevi va a distinguir, comparar y sopesar dos -principales- tipos diversos de arquitectura moderna (*cf. infra.* 1.6 y 2.). Éstos se diferencian, además de otros factores a tener en cuenta, por la relación entre espacio y función, con consecuencias importantes no sólo para proseguir la comprensión del uso del término espacio en el discurso de la arquitectura moderna, sino, para comprender -además- los empleos del término función en dicho discurso. Asunto con el que concluiremos en 3.

1.1. Espacio interior

La arquitectura puede imaginarse, escribe Zevi, como una gran escultura excavada, a cuyo interior entra el hombre y se mueve (1948/1954, p.19). Más allá de lo que a veces se cree, ésta no procedería del dimensionamiento de los elementos constructivos -la masa- sino, más bien del vacío interior envuelto en el cual los hombres permanecen y se mueven (p.20). Las cuatro o más fachadas y demás envolventes de una construcción “por bellas que sean, no constituyen más que la caja en la que está comprendida la joya arquitectónica. . . . En todo edificio, lo que contiene es la caja de muros, lo contenido es el espacio interno.” (p.15) Pero, ¿por qué no decimos que se trata -simplemente- de la geometría abstracta tridimensional delimitada por muros, pisos y techos? Es decir: ¿del volumen encerrado? Pues, según intenta dejar en claro Zevi, el espacio interno “no puede ser representado completamente en ninguna forma, ni aprehendido ni vivido, sino por experiencia directa.” (p.14) Y esto lo dice doblemente, tanto en referencia (i) a los medios de representación para prefigurar la obra como (ii) a la propia delimitación estática o inmóvil del espacio, por medio de la construcción material. La interpretación de este espacio interior (i) no puede ser gráfica,

² Que implica modificación y multiplicación de puntos de mira.

³ Cuando Zevi dice *espacio interior*, no lo dice en oposición a otro *espacio exterior*, pues lo exterior al espacio delimitado es la masa delimitante.

sino que -en este caso- comprensión implicaría -de alguna manera- una experiencia dinámica (ii) de vivirlo o, que debería tenerse poco menos por intransferible (p.18).

Como una suerte de fenomenología de la distinción básica entre las artes, Zevi observa que la pintura actúa en dos dimensiones (más allá de las que sugiere -en ocasiones- de manera ilusoria) y la escultura en tres, dejando fuera al sujeto que la mira. Por el contrario, la arquitectura, cuya materialidad también es tridimensional, se caracteriza por tener un espacio interior al que se ingresa y en el que se desplaza el hombre, que lo vive y percibe desde múltiples y sucesivas posiciones.

El valor o la comprensión de la arquitectura no quedaría resuelto en la perfección de su planta o en la composición de llenos y vacíos, o de entrantes y salientes, de su estructura envolvente (p.14). Dicho valor, en un sentido profano, estaría dado en función de cuánto gravita la consideración del espacio interior como base o principio del proyecto o siquiera, de sus efectos: “La arquitectura bella, será la arquitectura que tiene un espacio interno que nos atrae, nos eleva, nos subyuga espiritualmente; la arquitectura ‘fea’, será la que tiene un espacio interno que nos molesta y nos repele.” (p.19).

Zevi, por momentos, no es lo suficientemente analítico como para conectar -de manera diferenciada- el problema de la demarcación real (material) del espacio interior (por la construcción) y de la experiencia del mismo (por el cuerpo en movimiento), con el problema de la representación artística o técnica del espacio n dimensional. Confunde experiencia con representación. Si, queda claro, como dijimos (*supra.*), que el espacio interno, tal como lo piensa, no puede ser representado sino incompletamente, pues sólo se aprehende por experiencia directa.

Desconfiando del alcance de los medios de representación, sostiene que el descubrimiento de la perspectiva en el siglo XV, en cuanto representación gráfica -plana- de las tres dimensiones -altura, profundidad y ancho- podía hacer creer que con tal sistema era posible poseer (con el fin de pensar o prefigurar) las “dimensiones de la arquitectura” (p.16). Probablemente, destaca esto para poder entender que la substancia de la arquitectura, ese espacio interior, implica el registro de una cuarta dimensión, el tiempo, y algo más, la multiplicidad de posiciones visuales y hápticas. Más o menos, postulando que un “saber ver la arquitectura” (p.12) es -precisamente- atender a esta suerte de vitalidad multidimensional de la inmersión y percepción temporal del espacio. Tal vez, supone que “Nuestra ineducación espacial proviene en gran medida del uso de este método de representación, que aparece en los libros técnicos de historia de la arquitectura y, adjetivado con fotografías, en los textos populares de historia del arte.” (p.13) Lo cual, implica que nuestra limitación para comprender la arquitectura como espacio interior (lo que alimenta la creencia falsa de que la arquitectura es masa, es escala o es decoración de la masa) tiene una de sus raíces en la infundada confianza que tenemos en los diversos métodos de representación, ya ortogonales o perspectivos, que han guiado la prefiguración y la interpretación de la arquitectura en los tiempos en los que las artes no habían indagado aún -como diremos abajo (*cf. infra.* 2.2.)- la cuarta dimensión (en las bellas artes pre-cubistas o pre-cezanneanas).

1.2. Cuarta dimensión

¿Con cuántas dimensiones se entiende y se realiza la caja de muros en sí misma? ¿El espacio interior, en la acepción en que lo hemos tomado, implica más de tres dimensiones? Pues sí, esa es la tesis de Zevi. La realidad de este espacio no se agotaría en las tres dimensiones de la perspectiva o las proyecciones ortogonales combinadas; para representarlo entera o “integralmente” (*sic.*) tendría que hacerse un sinfín de perspectivas desde los infinitos puntos de mira. “Hay, por lo tanto, otro elemento, además de las tres dimensiones tradicionales, y es precisamente el desplazamiento sucesivo del ángulo visual. Así fue bautizado como cuarta dimensión.” (p.17)

Respecto de esto, cabe destacarlo, Zevi exagera -casi en la misma medida en que lo hace Giedion- la importancia de la “revolución dimensional cubista del período inmediatamente anterior a la guerra de 1914.” (Zevi, 1948/1954, p.16) Tal vez sobrevalora las consecuencias de la manera en la que los pintores cubistas intentaron captar la realidad de la cuarta dimensión. Como es bien sabido: sobreponiendo en el plano una serie de imágenes de un

mismo objeto, representado desde diversos puntos de vista, para proyectar el conjunto en un mismo tiempo fijo. Según Zevi, este intento por registrar la cuarta dimensión “ha tenido una marcada relación con la arquitectura, no tanto por las traducciones en términos edilicios del lenguaje cubista, . . . sino en cuanto ha dado un apoyo científico a la exigencia crítica de distinguir entre arquitectura construida y arquitectura dibujada” (p.17) En este punto, cabe destacar, para aclararnos la idea del espacio interior de Zevi, que prescribe distinguir entre “arquitectura construida” (p.18) que hace posible una interpretación (inclusive realización) corporal, temporal y vital y “arquitectura dibujada” (p.18) que no permite comprender completamente la arquitectura sino, tan sólo, la caja tridimensional.

1.3. Multiplicidad de puntos de mira

Sin embargo, la substancia de la arquitectura tampoco se limita a cuatro dimensiones, según Zevi. Pues en el espacio interior, el hombre “moviéndose en el edificio y estudiándolo desde sucesivos puntos de vista crea, por así decir, la cuarta dimensión, comunica al espacio su realidad integral.” (p.18) Además del paso del tiempo, éste debe cambiar el punto de mira para escrutar y comprender y terminar de realizar el espacio interior que constituye -de acuerdo a Zevi- lo que es propiamente arquitectónico.

Aquí se señala otra vez la distancia con las demás artes. En la pintura o la escultura (cubista o futurista) la cuarta dimensión es una cualidad del mundo representado que el artista proyecta y fija en el plano o en el volumen, respecto del cual, no se requiere ya, del espectador ninguna participación física. Tal vez, sólo psicológica, para revivir imaginaria o visualmente la cualidad dinámica (p.17). De manera muy diferente, en la arquitectura, la actualización de las propiedades del espacio interior depende de la percepción sucesiva, desde distintas posiciones del sujeto moviéndose y mirando. Zevi escribe: “la experiencia espacial no está dada hasta que la expresión mecánica y concreta no haya realizado la intuición lírica” (p.19). ¿Qué quiere decir? Pues, que el espacio interior no depende sólo de, o no sólo existe por la caja construida (su escala, sus proporciones, su decoración, etc.) sino que se realiza -o termina de realizarse- cuando su expresión mecánica y concreta, es decir, su predisposición a ciertos movimientos y posicionamientos determinados, produce una afección o respuesta perceptiva primaria (si se quiere, próxima a un sentimiento, del orden de una comprensión pre-lingüística, apenas o casi conceptual).

1.4. ¿Interior a los edificios?

Zevi deja en claro que la experiencia espacial de la arquitectura no queda limitada a lo interno de las construcciones, sino que éstas, sus envolventes también demarcan y mojonan espacios urbanos que deben tenerse por interiores en el sentido específico en el que venimos hablando (pp.19 y ss.).

La experiencia espacial propia de la arquitectura tiene su prolongación en la ciudad, en las calles y en las plazas, en las callejuelas y en los parques, en los estadios y en los jardines, allí donde la obra del hombre ha delimitado ‘vacíos’, es decir, donde ha creado espacios cerrados. (p.20)

Simple, cada volumen edilicio, es decir, cada caja de muros, constituye un límite en la continuidad espacial, por lo tanto: todo edificio colabora en la creación de dos espacios, los espacios internos de cada obra arquitectónica y los espacios urbanísticos, también internos y limitados por cada uno de los edificios y sus contiguos.

1.5. El espacio interior y el añadido artístico

Zevi admite que el espacio interior, elemento ineludible y central de la arquitectura, no agota ni la experiencia ni el valor de la obra. Todo edificio se caracteriza por una pluralidad de valores económicos, sociales, técnicos, y también: funcionales, artísticos, y decorativos. (p.22). Conviene tener en cuenta estos últimos, pues se confunden, entrecrocán o complementan con lo que Zevi define como espacio y con la manera en que éste comprende las

relaciones entre la arquitectura, las artes y la estética en un sentido filosófico. Aquí, por artístico se entiende toda aquella pintura, relieve o escultura que se ubica en el espectro que va desde una ornamentación completamente involucrada en el muro o la masa, hasta esculturas de cierta autonomía respecto de los muros. Aquí, Zevi insiste con aquello de que una ornamentación lograda nunca creará un espacio logrado, sin embargo, ambos términos interactúan, predominando el espacio pues el tratamiento de la envolvente es relativamente poco importante, porque se pueden cambiar, mientras que el espacio tiende a estar y permanecer.

Zevi observa que, luego del siglo XIX, de arquitectura preponderantemente decorativa, escultórica y “aespatial” (*sic.* p.22), el movimiento moderno, en su “intento de llevar de nuevo la arquitectura a su propio campo” (p. 22), ha desterrado todo resto ornamental -proveniente de las artes aplicadas- de los edificios, insistiendo sobre la tesis de que los únicos valores arquitectónicos legítimos son -por un lado- los volumétricos y espaciales (Maldonado, E. N. Rogers) y -por otro- sus posibles funcionalidades prácticas y/o semióticas indicativas del valor de uso puro (J. J. P. Oud, H. Meyer). La arquitectura moderna que Zevi menciona nítidamente como *racionalista*, se dirigió principalmente hacia estos valores, como decimos, volumétricos, espaciales, funcionales y *semiótico indiciales*.⁴ ¿Por qué Zevi entiende que las posiciones filo-racionalistas o filo-funcionalistas se orientan más a la volumetría que a una verdadera espacialidad en el sentido en que lo venimos tratando? Veamos en qué consiste su argumento, más bien confuso y nada persuasivo. Nos dice que un tipo de espacialidad que predomina claramente sobre la volumetría (sobre todo en orden a cómo se proyecta y cómo se vive) es la que habría de corresponder con esa línea de la arquitectura moderna que hemos ya mencionado y que se conoce normalmente como organicista; a la cual, Zevi tendría como una fase moderna superadora, que no rompe con la historia -ingenuamente y con entusiasmo infantil-, sino que es capaz de responder a criterios valorativos supra históricos. Motivo por el cual, en el contexto de esta última tendencia, encontraríamos unos mismos criterios valorativos tanto para la arquitectura contemporánea como para aquella que fue construida en los siglos precedentes. Frente a los racionalistas ingenuos, empeñados y fascinados por el volumen, tendríamos en los organicistas “la segunda generación de arquitectos modernos, una vez superada la rotura psicológica del acto de gestación del movimiento funcionalista, restablecer un orden cultural.” (Zevi, 1948/1954, p.7)

Es importante poner de manifiesto qué idea específica lleva a Zevi a sostener que la arquitectura racionalista se dirige hacia los valores volumétricos mientras que la organicista apuntó a los valores espaciales. Evidentemente, como muchos otros críticos tempranos del funcionalismo (Giedion, etc.), rechaza todo “nudismo arquitectónico, de desinfección decorativa, de fría y glacial volumetría, de esterilización estilística contraria a tantas exigencias psicológicas y espirituales” (p.21). Como tiene un enfoque alejado de toda *crítica de la ideología* (un enfoque situado entre un idealismo y un anti positivismo), no puede sino ignorar cualquier estadio de autoconsciencia (hegeliana o marxiana) que alcance la arquitectura en su despliegue histórico y la entiende -no sin cierta ingenuidad y conservadurismo- como un asunto más bien formal, en tensión entre los principios trascendentales y las convenciones locales. Razón por la cual, expresa su convicción de que “La ‘ausencia de decoración’ no puede ser un punto del programa de ninguna arquitectura, a no ser en planteo polémico y, por tanto, efímero.” (p.21) Entiende la ausencia de ornamentación, no en el sentido que inaugura Adolf Loos y se desarrolla -por ejemplo- en Maldonado, es decir, como equivalente al rechazo de las bellas artes por la representación icónica, como un grado de conocimiento y libertad respecto de todo tipo de tutela trascendental. Ahora bien, es menester preguntar y averiguar si esas “exigencias psicológicas y espirituales” (p.21) por las que aboga, son de orden ontológico o, más bien, del orden de lo sociológico y de significación cultural, dos asuntos muy diferentes.

Resulta de gran interés una observación de Zevi: a mediados de siglo, la decoración estaba reingresando -en cierto modo, transformada- a la arquitectura luego del pico funcionalista de los años veinte. Pero no vuelve ya en forma de ornamentación histórica o siquiera de ornamentación, a secas. Lo haría “en forma de acoplamiento de materiales naturales distintos, de nuevo sentido del color, etc.” (p.21). Es decir, lo haría en cuanto un novedoso grado de

⁴ Decimos indiciales, en el sentido peirciano de la expresión, en cuanto *significación no-convencional* (no-simbólica) que depende, más bien, de un lazo natural, causal o existencial entre la configuración significativa y las consecuencias inferenciales que tomamos como su significado.

artisticidad o esteticidad emparentado no ya con el lenguaje arquitectónico y la bellas artes ilusionistas (icónicas) sino -tal vez- (i) con los aspectos más estilizados del *concretismo* (la mal llamada abstracción pictórica); (ii) con el potencial de significación indicial de la envolvente para hacer percibir espacialidad -al estilo de lo que sostiene Maldonado (1947)- o con (iii) cierto sentido cultural mediado por unas convenciones simbólicas que conectan -sin mediación de la imagen o la tradición mismamente arquitectónica (el lenguaje historicista)-, las formas sensibles con contenidos relativos tal vez a las representaciones sociales que se tienen por identidades regionales, grupales o individuales. ¿Cuál de estos tres es el fundamento del retorno que pregona y promueve Zevi, y que se expresa en la corriente organicista de la arquitectura? No llega a desentrañarlo, pero cabe pensar que, en lo que toca a su apego por un enfoque que atiende a exigencias psicológicas e, inclusive, espirituales, la superación de la forma mecánica del racionalismo o el reingreso de cierta esteticidad a la arquitectura moderna, de la mano del organicismo, no responde a ninguna de estas tres razones. Más bien, este retorno de lo estético trascendental estaría determinado por la articulación o simpatía entre una configuración geométrica compleja; un tipo de morfogénesis espacial metafóricamente relacionado con el mundo natural y un rendimiento práctico (psicológico o social) de dicha configuración y morfogénesis, involucrado con el concepto de función o funcionalidad, tomado en una acepción que es menester explicar y que aclararemos en 3.

Una de las ideas en las que Zevi se obstina es la de que: tanto el juicio sobre la concepción espacial de un edificio, así como el juicio sobre sus aditamentos decorativos, son necesarios para saber que nos encontramos frente a “grandes e íntegras obras de arte, en cuya excelsa realidad colaboran los medios expresivos de todas las artes figurativas.” (1948/1954, p.23). Estamos hablando, ni más ni menos, de un aspecto renovado de la consuetudinaria fórmula ontológica que empareja esteticidad con subordinación de los medios particulares a una totalidad orgánica.

1.6. Algunas propiedades del espacio moderno

Para Zevi, el espacio moderno se fundaría, en la “planta libre” (p. 93). En la cual, según este autor, confluyen la exigencia social de la vida moderna post burguesa y la potencialidad de las nuevas técnicas del acero y el hormigón armado, que hace factible concentrar los elementos de resistencia estática en un esqueleto delgado (pp.82 y ss.). Zevi recuerda que el pasado reciente, la arquitectura del eclecticismo del siglo XIX, hizo un esfuerzo para disimular temerosamente las primeras estructuras independientes en una más o menos falsa envoltura mural tradicional, a fin de imitar la solidez y la consistencia estilística que habían sido tan caras a la cultura occidental desde la terma romana. Contrasta este recuerdo con un presente en el que la arquitectura moderna reformularía parte del *desiderátum* espacial gótico, haciendo uso audaz de la nueva técnica para conseguir amplios pórticos y ventanales, auténticos límites de cristal, que habilitan el contacto absoluto entre el espacio interno y el espacio interno exterior. En este contexto, los límites divisorios interiores, que ya no responden a requerimientos estáticos de sostén, pudieron adelgazar, curvarse, y moverse más libremente, y eso hace posibles nuevas maneras de conectar los ambientes, inclusive unir entre sí, los múltiples compartimientos decimonónicos y pasar desde una planta modelo más o menos inflexible, propia de los edificios del pasado, hasta una planta libre ahora más elástica y sólo dependiente de los requerimientos espaciales y no técnicos. Así, “el espacio moderno reasume, pues, la voluntad gótica de una continuidad espacial y de una descarnadura edilicia” (p.103)

Las dos grandes corrientes espaciales de la arquitectura moderna diferenciadas por Zevi, funcionalismo y movimiento orgánico, tienen en común el tema de la planta libre. Pero, sostiene este autor, la entienden en forma distinta: “sólo racionalmente la primera, orgánicamente y con plena humanidad, la segunda.” (p. 103.). Otra vez, ¿qué es lo humano aquí? ¿Algo substantivo o algo histórico?

En realidad, parece hablar, simplemente, de una diferente determinación o actitud frente a la composición del espacio. Un Le Corbusier, como el de la *Villa Savoie* (Poissy, 1928), iniciaría dicha composición con una retícula estructural cuadrada, ritmada regularmente por columnas. Con esta suerte de fórmula geométrico-racional encierra el espacio en cuatro paredes provistas de ventanas apaisadas continuas. Las divisiones interiores están formadas por delgados planos móviles; en lo alto se extiende una gran terraza y, gracias a una pared de vidrio el espacio

exterior coincide con el interior. Una rampa rompe el edificio, estableciendo una continuidad entre los distintos niveles. Si bien, Zevi, aprecia que todo esto se desarrolla en una cierta libertad, considera que lo hace dentro de un esquema estereométrico. Mies o Gropius aplicarían este principio con variantes.

Para Frank Lloyd Wright, en cambio, en su organicismo, la aspiración a la continuidad espacial tendría -según el juicio de Zevi- una vitalidad aún más expansiva porque su arquitectura, es decir, su espacio interior se volcaría o conectaría con la realidad “palpitante” (*sic.*) del espacio externo, negando inclusive las formas volumétricas elementales. Entiéndase, aunque en un grado corto, siendo estas formas más orgánicas y menos simétricas.

Zevi, apunta que la arquitectura funcional respondió, sobre todo en Europa, a las exigencias mecánicas de la civilización industrial; por eso proclamó una adherencia funcionalista, de orden productivista, al fin práctico del edificio. Mientras que una arquitectura orgánica como la de Wright en América o Alvar Aalto en Escandinavia, respondería a una suerte de funcionalidad más compleja, es funcional no solamente respecto a la economía y a la técnica (lo que ya hacía la racionalidad de la ingeniería en pleno siglo XIX) y no solamente al valor de uso (lo que hacía el funcionalismo más productivista), sino también, en relación a la psicología del hombre. Y aquí la pregunta ¿en relación a la psicología, pero, en qué aspecto específico? ¿En la percepción e intelección de la forma espacial y sus posibilidades de ocupación y desplazamiento del cuerpo? [lo que *supra.*, 1.5., hemos indicado como (ii) y que responde a una *economía individual de las necesidades bio-antropológicas*] ¿En las que se suponen son necesidades psico-sociales (a veces oscuramente presentadas como espirituales o humanas) cuando, en realidad son *proyectos de interacción social*? [lo que *supra.*, 1.5., hemos indicado como (iii) y que responde a una *economía política del signo*].

2. Dos arquitecturas según Walter Curt Behrendt

¿En qué consiste el espacio arquitectónico organicista del que habla Zevi? ¿Se diferencia de un espacio racionalista por ser capaz, no sólo de romper con la historia para redirigirse a la valoración del espacio, sino, además, de estar sujeto a criterios valorativos supra históricos? Puede buscarse una respuesta a estas preguntas, es decir, una caracterización del tipo particular de organicidad a la que se refiere Zevi y que puede aplicarse tanto al espacio contenido o interior, como al contenedor de la arquitectura, en las teorizaciones de Walter Curt Behrendt en su volumen *Arquitectura Moderna*.

Las condiciones desastrosas que han impuesto a nuestra existencia natural un racionalismo excesivo y un mecanicismo humillante, han despertado un nuevo anhelo de naturaleza, han suscitado el deseo de aproximarse, a las fuentes de la vida. Al presente se está produciendo un cambio total de la visión de la vida: somos testigos de un nuevo enfoque humano de la naturaleza, pero ahora no con el espíritu sentimental de un Rousseau sino en armonía con las enseñanzas estrictas de la ciencia y la técnica que han revelado la idea de organismo, y que de este modo nos han mostrado nuevamente la maravilla de la creación y de la vida. (Behrendt, 1937/1959, p. 20)

En el libro de Behrendt, se retoma el muy conocido ensayo, “Von deutscher Baukunst” (“De la arquitectura alemana”), de Johann Wolfgang von Goethe dedicado a Erwin von Steinbach, constructor de la catedral gótica de Strasbourg. Allí, Goethe sostiene que este tipo de estilo -el de la catedral- presenta la apariencia de no ser producto de manos humanas sino, más bien, una creación de la naturaleza; en la que todo es perfecto de forma, en función de que -según entiende- las partes estarían allí supeditadas a la totalidad. Esto obliga a insistir acerca de dicha cualidad estética esencial: la subordinación de la parte al todo, la integración orgánica de los componentes en el todo, el valor de la parte por su inserción en el conjunto, se predica -en bruto-, también sobre otros estilos, en distinto rango y función de razones diversas que es menester siempre considerar y especificar, porque si no, son meras palabras. Algo de esto es lo que sugiere Behrendt cuando imagina que Goethe (p.13) no dejaba de tener presente la confrontación -morfológica y semántica- entre la catedral que conoce durante sus estudios universitarios y los modelos clasicistas que recordaba y cuya promoción durante su educación temprana había

estado fuertemente impulsada por su padre y sus maestros. Behrendt opina que el joven Goethe compara una suerte de (1) organicidad más evidente o directa del estilo gótico con otra (2) más diferida, más intelectual que sensorial propia de la pulida belleza del modelo clásico, que era ya, mera consecuencia de normas estéticas.

Podríamos decir que se observa que la subordinación orgánica, la mutua dependencia de los componentes o el orden inmanente de la totalidad, en los modelos clásicos (y sus derivados) está reglada por (2) una norma estética que -intelectualmente- interpreta el orden y la medida naturales;⁵ mientras que en el estilo gótico, estaría conducida doblemente: (1A) en cuanto a su génesis (producción), por la falta de plan y de ordenamiento estético a los requerimientos de la naturaleza de la gravedad, de los materiales, del asoleamiento, etc.; y en cuanto a su interpretación, (1B) por una lectura (recepción) basada casi exclusivamente en la percepción sensible y -como decimos- en una indicialidad e iconicidad primarias.⁶

Goethe sostendría -según Behrendt- que existen dos impulsos de creación -ambos estéticos- en el arte occidental, inclusive dos actitudes frente al cosmos, que menciona como imaginación creativa (1) e imaginación constructiva (2). Behrendt no escatima en homologaciones de entre estos dos modos y las oposiciones entre naturaleza y razón o bien, entre sensación y pensamiento.

2.1. Estructura orgánica

El primer término de la oposición atendida por Behrendt implicaría: “aceptar la realidad tal como aparece en su exuberancia superabundante, en toda la variedad de formas de vida. Su actitud es próxima a la naturaleza, llena de temor y respeto a la multiplicidad de sus manifestaciones” (p.13) Vale decir, indica un interés por la apreciación o resignación frente los fenómenos particulares y no un apego a la abstracción y al establecimiento de leyes generales. ¿Qué implicaría esto, como dice, en relación a la creación? Pues bien, una actitud ingenua, equivalente en el plano epistemológico a una suerte de racionalidad prelingüística, es decir: un proyecto que imita sensiblemente (sin mediación intelectual) o responde sin las aspiraciones generales de un plan (para todas las partes del edificio, como régimen para todos los edificios, etc.) a la naturaleza. Estaría el creador guiado por una imaginación intuitiva, recordando que intuición significa *captación directa*, no mediada por el análisis, la descomposición o el razonamiento; por lo tanto: “Siguiendo esta actitud, que es ingenua todavía, producirá formas de naturaleza individual, que sólo existen una vez y no se repiten.” (p.13) Debe quedar claro que hablamos de un apego a lo particular de la naturaleza en cuanto a lo que se imita y en cuanto a lo que se responde de manera intuitiva (o apenas razonada).⁷ Goethe denomina al arte realizado con estos propósitos y actitudes, “formativo” (p.13) en el sentido de estar directamente acuñado o moldeado por lo natural particular y no por una regla intelectual.

Behrendt ilustra lo que decimos, comparando un castillo medieval -en este caso, el de Nuremberg- con un palacio renacentista como el Palazzo Strozzi de Firenze. Por su forma irregular, el castillo de Nuremberg, que es una compleja aglomeración de edificios, no parece haber sido proyectado en realidad sino haber crecido con cierta libertad, erigido por la dinámica de la naturaleza que sigue actuando -más o menos directamente, sin la mediación de una regla consciente- en su estructura. Los contornos del edificio, construido en una colina empinada, se adaptan a las condiciones naturales del terreno: “parece hallarse en el acto de adaptarse a su espacio vital.” (p.15) El objeto del edificio es servir de abrigo y defensa. Y su configuración surge -más o menos directamente, con cierta evidencia y sin mediar plan intelectual alguno- de las funciones que tiene que desempeñar (entiéndase: de un

⁵ ¿Esto responde a que las relaciones de las partes, las proporciones entre los diferentes componentes del entablamiento del templo griego, por ejemplo, responden a una segmentación que es producto de la interpretación de los procesos de la naturaleza? ¿La organicidad en un templo griego está dada por la manera en que se vinculan proporcionalmente las partes que lo conforman? ¿Inclusive de las partes de la ornamentación? ¿La organicidad está en las medidas que tienen cada uno de los componentes?

⁶ Hablamos de *iconicidad* también en el sentido peirciano de la expresión, en cuanto *significación no-convencional* (no-simbólica) que depende, más bien, de una semejanza perceptiva (un parecido, a modo de imagen) entre la configuración significante y lo que representa.

⁷ Como a la ley de gravedad, al asoleamiento, a los requerimientos religiosos de elevación, etc.

condicionante natural o mundano). En su diseño, cada parte de este edificio está determinada por aquellas requisitorias prácticas que debe satisfacer y se adapta a ellas. Por lo tanto, el edificio en su conjunto, ofrece una estructura relativamente irregular. Su forma, que es orgánica pues se compone de partes diferentes entre sí y únicas en el conjunto, es dinámica en el sentido de que parece surgida de una serie de hechos sucesivos no determinados completamente por un plan previo.

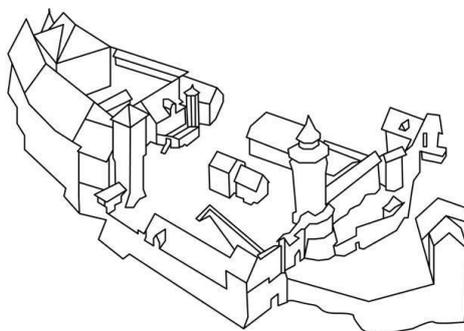


Figura 1. Castillo imperial de Nuremberg. **Fuente:** Elaboración propia.

Es decir, el orden orgánico es el que registra en la configuración sensible (de allí la expresión goethiana “arte formativo”) -con escasa mediación intelectual- los requerimientos diversos de su existencia individual, adaptada a su función y a su medio. Por lo tanto, la recepción o actualización del sentido de dicha organicidad equivale a una suerte de interpretación perceptiva primaria, de los rasgos de la arquitectura, como ícono de la naturaleza o como consecuencia indicial de la misma.

2.2. Orden mecánico

Frente a la primera actitud, tenemos otra que busca “lo inmutable en lo cambiante, lo continuo en el desplazamiento espasmódico de cosas, lo permanente en lo temporal, es decir, en menos palabras, una ley última que ordene el caos de las apariencias.” (p.13) Al someter el mundo a una ley que es fruto de su propia mente, sugiere Behrendt, el creador hace de dicha ley el punto de partida para crear sus artefactos. Procura reducir los infinitos detalles de las apariencias de lo particular a determinado sistema de normas y medidas permanentes, se propone lograr configuraciones de tipo idealizado, que se aproximen a la mayor perfección, a un ideal de la belleza en sí misma, que es -en última instancia- referido a la naturaleza, pero a través de la abstracción. Goethe califica como bello al arte realizado con esta actitud, de mediar la naturaleza extrayendo sus leyes generales.

En comparación con el castillo de Nuremberg, el palacio del renacimiento, según lo argumenta Behrendt, presenta una completa regularidad, en la que la multiplicidad diferente de lo orgánico natural está mediada por una serie de leyes abstractas o intelectuales que, por su voluntad de regularidad y generalidad no puede sino introducir una cierta artificialidad simétrica. La naturaleza orgánica queda controlada y persiste no en bruto, sino distribuida y exhibida en ciertas particiones y proporciones que aseguran el umbral de organicidad que la convención necesita para justificar su aspiración estética. Su planta muestra una forma, de contorno regular simétrico, sus habitaciones distribuyen en torno de un sistema rectangular de ejes, su volumen se inscribe en un cubículo simple y sus fachadas están basadas en un diseño rectangular simétrico (traslaticio y reflejo).

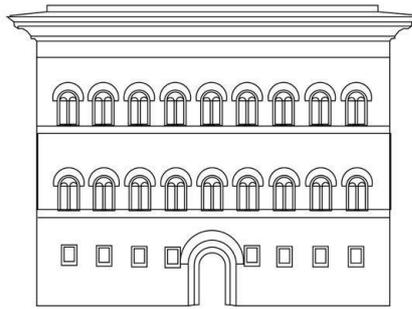


Figura 2. Palacio Strozzi. **Fuente:** Elaboración propia.

Los muros están divididos en secciones regulares, agrupando las ventanas a intervalos regulares. Se puede pensar que también es el objeto de este edificio servir como abrigo y defensa; pero -observa Behrendt- para servir con un diseño a tales exigencias, las respuestas a cada uno de los requerimientos fueron supeditados “a la ley geométrica de la regularidad y la simetría.” (p.16) Y agrega: “Debido a este concepto el edificio adquirió su forma estática, representando un tipo general procedente de un principio abstracto de orden.” (p.16) ¿Qué quiere decir? Pues que la configuración de este edificio reúne simétricamente partes iguales, reflejas o semejantes entre sí; y que la belleza del conjunto está determinada por una organicidad acotada o localizada más bien entre sus elementos no funcionales u ornamentales, por ejemplo, entre las impostas que constituyen el arquitrabe, y entre éste y friso, etc.

El orden mecánico, según Behrendt, entiende la construcción como un mecanismo compuesto de parejos elementos, dispuestos según una ley *a priori*, por la cual, el orden simétrico de los grandes bloques de la arquitectura se segmenta e incorpora, conjuntamente valor estético y orden natural (subordinación de la parte al todo) en las dimensiones y proporciones, tanto de los volúmenes y planos como de sus ornamentos.

2.3. Lo orgánico y lo mecánico para Zevi

Cuando Zevi (1948/1954) rechaza el “nudismo” (p.21) de la arquitectura moderna de los años veinte, cuando critica esta “desinfección decorativa” (p.21) como una suerte de infancia o puerilidad, o cuando juzga que la “fría y glacial volumetría funcionalista” (p.21) es contraria a las exigencias psicológicas y espirituales, propiamente se deja conducir por las siguientes dos observaciones: el funcionalismo inicial -entendido principalmente como crítica al ornamento- se inscribe, por una parte, (i) en función del carácter intelectual de su planificación y de sus toma de decisiones, y también en función del carácter necesariamente simétrico de las más tempranas experiencias de pensar la arquitectura a partir del espacio y no de la masa, en el orden mecánico mencionado por Behrendt; y por la otra, (ii) rechaza el ornamento, así como la dimensión y partición estética de las superficies, factores que en el pasado había asegurado el obligado recurso a la organicidad para que tales edificios pudieran ser considerados bellos. Dicho de otra manera, la espacialidad funcionalista surgía de un rechazo total del ornamento y de las secciones de proporciones orgánicas, pues, los límites y sus dimensiones estarían determinadas ya bien desde la experiencia espacial misma, a nivel perceptivo secular, o bien, a partir de los requerimientos prácticos, a nivel funcional. Es decir, determinadas por estos factores profanos, bio-antropológicos o utilitarios, y no por la mística que soporta la creencia estética: la promesa de puro valor de uso (espiritual, psicológico, etc.) de la subordinación orgánica de la parte al todo. Pero, a la vez, este funcionalismo crudo, continuaba una tradición de ordenamiento mecánico que, dando cierta razón a Zevi, se había despojado de lo que había proporcionado substancia estética a esta tradición. Este es el motivo por el cual, Zevi y sus seguidores entienden que la formulación polémica de la arquitectura en la que aparece el espacio moderno no puede ser sino efímera, para luego dar paso a un retorno hacia la esteticidad bajo el aspecto de un nuevo impulso organicista -tanto en lo que respecta al espacio contenido como al contenedor-, ahora sobre una base funcionalista, carente -casi- de ornamentación.

¿Qué nos ofrece Behrendt que da fundamento y, a la vez, a nosotros, nos permite comprender mejor el organicismo de Zevi? Veamos. Una espacialidad orgánica es aquella que se determina “siguiendo su vocación individual, según un orden específico dictado por las funciones y el contexto” (Zevi, 1948/1954, p.244)⁸ Dicho de otro modo: este tipo de espacio no se encaja en esquemas simétricos y volumetrías establecidas de antemano, sino que su ley es la de un proceso de acumulación o transformación que concede primacía a los espacios interiores. Entiéndase, este espacio orgánico es lo contrario del que surge residualmente de proyectar unos componentes (masas contenedoras) que puedan repetirse y ensamblarse en bloque con posibilidades de reducir su número, sus dimensiones y su costo. Más bien, piensa en componentes que pudieran ensamblarse libremente como solución orgánica dictada por el libre crecimiento de unidades funcionales individuales (p.244). Una suerte de funcionalidad ya convencionalizada (culturalmente estandarizada) daría forma “desde dentro” a un conjunto orgánicamente articulado. En esto, en cierta escala (la de la red de espacios interiores de un edificio o de una trama urbana), el concepto de orgánico que Zevi atribuye a esta espacialidad se superpone con el concepto geométrico canónico de “orgánico”: compuesto por partes disímiles y poco redundantes en el que cada una, cumple una función o un papel específico (*cf. infra.*). Dicho esto, cabe decir que lo orgánico, en el aspecto en que lo toma Zevi, no queda restringido a objetos de diseño con ciertos perfiles orgánicos (con curvaturas complejas, a lo Eero Saarinen o Alvar Aalto), sería más que eso.

¿Cómo entiende Zevi la conclusividad o la apertura de las configuraciones mecánicas (establecidas de antemano) y orgánicas (atentas a un proceso de crecimiento)? Pues, de una manera que se cruza con la jerga geométrica canónica ampliamente consensuada: Lo orgánico (geometría compleja) se compone de partes diversas y únicas, necesarias al todo, para que este no cambie o colapse. Por el contrario, lo simétrico (geometría elemental) se compone de partes iguales o semejantes que se repiten y que, por ende, no son necesarias y el conjunto es susceptible de extenderse, aunque, dicha posibilidad de extensión ha sido, de hecho, interrumpida. Zevi cree y sostiene lo contrario, en una suerte de perspectiva empírica limitada en su abstracción: un templo griego o la casa Farnsworth diseñada por Mies serían -desde este punto de vista- formas definitivas y cristalizadas; aún cuando -desde el punto de vista geométrico- no hay razón de ordenamiento abstracto para que la secuencia de módulos repetidos se interrumpa. Zevi cree ver en esto la conversión de “un trazado geométrico acabado.” (p.244) “La Ville Savoye se ofrece como un prisma elemental cerrado... al que no se puede agregar nada y del que no se puede quitar nada” (p.244) ¿Por qué? ¿Qué es lo que impidió que su desarrollo continuara en alguna de las direcciones? Nada, salvo que Le Corbusier profesaba una versión medianamente actualizada y confundida de la consuetudinaria creencia en las proporciones ideales.

Es verdad que las partes individuales de las formas cristalinas (*sic.* Zevi) son menos requeridas por el todo -desde el punto de vista formal- que los elementos componentes -diferentes, únicos e irremplazables (vitales)- del ordenamiento orgánico. Por el contrario, respecto de una catedral gótica o de la *Fallingwater House* (Fayette, 1939) diseñada por Wright, sucedería -según Zevi- que la experiencia (¿proyectual, perceptiva, háptica?) de sus articulaciones carecería de límites.

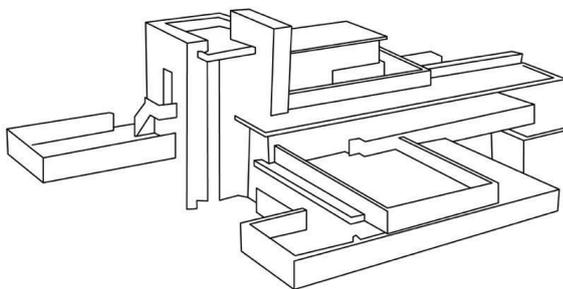


Figura 3. Casa Fallingwater. **Fuente:** Elaboración propia.

⁸ A lo que añade -lo transcribimos sin pretender que sea razonablemente atinente a lo ya citado-: “igual que una planta o cualquier otro organismo vivo.” (p.244.) Diremos abajo que, por el contrario, este es otro asunto verdaderamente independiente.

Por último, como hemos dicho, Zevi contempla unas funcionalidades no literales (no bioantropológicas o primarias) que alude oscuramente como psicológicas y humanas, y observa que se realizan ejemplarmente en el espacio orgánico de la obra de Wright. ¿Son estas funcionalidades las mismas que -bajo idéntica palabra- registra tanto en la condición de adaptarse de manera novedosa a requerimientos prácticos como en la representación convencional de un programa de actividades habituales? Desde luego que no. Sin embargo, a diferencia de otros reflujos antirracionalistas y otras huidas del mecanicismo, Zevi no lo indica como parte de ningún tipo de referencia al pasado, a los colores locales, a ningún provincianismo, ni fibra vernacular. Contradictoriamente, cree que el organicismo es precisamente lo opuesto: una manera de concebir volúmenes y espacios tanto antiguos como modernos, postulada como trascendental.

3. El espacio orgánico, la vida y la función

Zevi sostiene que una espacialidad orgánica puede reconducir la arquitectura a la naturaleza. ¿Cómo se aproxima nuevamente la arquitectura a la naturaleza y por ende a lo estético? Pues bien, una vez establecido el concepto de espacio en el que piensa Zevi, y una vez introducida la matriz de pensamiento común por la que distingue dos líneas, mecánica y orgánica, de la arquitectura, es menester reconstruir su idea de espacio orgánico. Lo que implica, atender a la relación de último uso del adjetivo orgánico y el tema de la función; para lo cual -a su vez- hay que aclarar la acepción especial bajo la cual Zevi entiende la funcionalidad.

También para Giedion, el espacio sería el factor o elemento artístico, sin lugar a dudas gobernado por una ley estética trascendental más que simbólica cultural, que se reintroduce en la arquitectura con posterioridad al siglo XIX; época en la que la mera referencia semántica y la adopción directa de los estilemas del pasado -seleccionados en función de su significado cultural (y no de su valor estético suprahistórico)- domina la producción arquitectónica. Durante el historicismo y el eclecticismo decimonónico, la arquitectura no responde a un plan o proyecto estético sino a uno principalmente semántico (simbólico, cultural) pues, este último se acomoda mejor a los saberes y autoconsciencia de la nueva clase dominante, la burguesía, que -a diferencia de su predecesora- se siente incapacitada para formular un juicio estético, y se conforma con reconocer contenidos simbólicos. Ya en el siglo veinte, en la época de la vanguardia, lo que Giedion -ahora en relativa consonancia con Zevi- denomina *espacio-tiempo* es el paso posterior -o superior- a la creencia llana del primer funcionalismo moderno: de que la arquitectura es sólo utilidad (bioantropológica), que sólo ha de servir a una funcionalidad práctica. Dicho funcionalismo, que -según Giedion- se decanta puramente en un aspecto moral y en una insistencia en lo social, habría sido una salida, una solución transitoria o bien, el modo de terminar con la dominante del siglo XIX: una ornamentación ficticia sin relaciones con el desarrollo del pensamiento y la técnica contemporáneos. Posteriormente a estos dos momentos, el espacio será el motivo por el cual se retoma, desde cero, a nuevo, el carácter necesariamente artístico de la arquitectura. Giedion en ningún momento define la nueva arquitectura a partir de cuestiones prácticas o útiles, por el contrario, la caracteriza en su esteticidad, a la cual arribaría por obra de una revolución que comparte con las artes visuales, una revolución que termina con las modalidades representacionales pasadas y libera la sintaxis para que su efecto -inclusive social- quede mediado tan sólo por una suerte de experiencia estética pre-conceptual o pre-cultural. Motivo por el cual, ha de quedar en claro que, para Giedion, lo estético es decididamente diferente de toda semántica o convención cultural. Algo que -hemos de señalar- no sucede en la manera en que Zevi entiende la relación -de orden estético- entre el espacio orgánico y la función.

Una cosa es entender el signo arquitectónico (la configuración de su espacio delimitado y su masa delimitante) como conjunto de *índices* pre-conceptuales, de [a] funcionalidades posibles o [b] esquemas mentales del espacio habitado; y otra cosa es entenderlo como conjunto de símbolos convencionales, de [c] contenidos culturales o que provocan [d] efectos estéticos trascendentales. Tanto Giedion como Zevi rechazan el puritarismo del primer y más crudo funcionalismo, tanto [a] el que reduce la arquitectura a la baratura y a la huella del posible uso práctico

(Oud, Meyer, etc.), como [b] el que, por enfatizar la experiencia perceptiva (Maldonado, Roger, etc.), termine en un cierto formalismo.

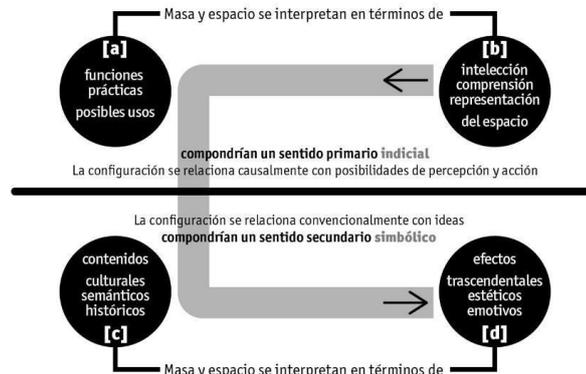


Figura 4. ¿Cómo interpretamos la masa y el espacio de la arquitectura? **Fuente:** Elaboración propia.

Ahora bien, cuando decimos que numerosos autores, más o menos en la tradición de Giedion y Zevi, o de uno de sus inspiradores, Behrendt, piensan y definen el espacio contenido o delimitado por la masa en términos de su participación en el sentido simbólico o secundario de la arquitectura [c y d] (que es sucedáneo de los otros sentidos más literales y directamente ligados a la geometría de la envolvente y de lo envuelto [a y b]), aún podemos diferenciar doblemente entre [c] quienes lo hacen entendiendo que el desarrollo de un sistema de sentido secundario, excedente respecto a la intelección más primaria, sensible o práctica, depende claramente de saberes culturales y remite a ciertas ideas convencionales, histórica y contingentemente aceptadas; y [d] quienes suponen que tales contenidos o efectos, estimados como estéticos, emotivos, humanos, etc., no dependen tanto de una convención histórica como de una esencia o substancia (deber) supra-histórica. En esto podríamos encontrar una diferencia importante entre la reintegración estética de la arquitectura promovida por Giedion y la espacialidad orgánica propuesta por Zevi. Tenemos, para la masa envolvente y su conjunción con el espacio envuelto, en función de su configuración significativa, dos tipos distinguibles de efectos o interpretaciones: [c] la que responde decididamente a unos tales hábitos culturales, es decir, a la historia de la sociedad tal eventualmente aconteció; y [d] la que responde a ciertas expectativas trascendentales u ontológicas respecto de lo que se manifiesta como verdadero, bello o bueno (artístico, justo, necesario, etc.) en función de que en sí mismo sería -sustantiva y no accidentalmente- verdadero, bello o bueno.

Como parte de un discurso habitual y acrítico sobre la arquitectura, Giedion manifiesta que: “El artista de hoy [está hablando de los cubistas] creó estos símbolos a partir de las fuerzas anónimas de nuestro tiempo.” (Giedion, 1956/1957, p.40) Hasta aquí, parecería estar hablando de un cierto sentido que podría leerse o atribuirse a las pinturas cubistas en función de que su aspecto, simbólicamente y de manera secundaria,⁹ estaría [c] recordando o evocando las fuerzas sociales o históricas (unas ciencias, unas técnicas y una producción sabidamente ligadas al dinamismo, al movimiento y a la cuarta dimensión). Estaría hablando de su connotación cultural. No obstante, sigue diciendo: “En la mayoría de sus formas no hay contenido inteligible. Se dirigen directamente a los sentidos, buscan la reacción inmediata. Hablan derechamente a los sentidos.” (p.40) ¿de qué tipo de efecto de sentido está hablando? Pues de [d] un efecto que podría calificarse de estético (en un sentido metafísico del término) y que hemos diferenciado de los meramente convencional o cultural pues, quienes creen en él, lo atribuyen a una experiencia directa que se podría tener en contacto con el diseño de un objeto sin que medie la interpretación. Giedion adhiere desenfadadamente a esta creencia. Aun cuando la vanguardia haya sido, como hemos dicho arriba, su deflación y crítica, se figura que la configuración de la arquitectura en sí misma, produce un agrado, una

⁹ Porque, de manera primaria, la pintura cubista estaría significando cómo ha sido hecha.

felicidad o una perfección no mediadas por la intelección o la comprensión. Hablaríamos de unos pretendidos efectos de sentido secundario de carácter estético o trascendental, que agencia ciertos adherentes aún en una época postmetafísica (vale decir, en un momento en el que ya hacía décadas que el contacto con la vanguardia artística había secularizado la arquitectura más avanzada). Confirmamos nuestras presuposiciones cuando, a continuación, Giedion advierte: “Pero permanecen mudas [las nuevas formas] para aquellos cuya vida emocional sigue dominada por un siglo de arte de sucedáneos. Los niños [espíritus aún libres de las sujeciones convencionales] en cambio, pueden comprenderlo.” (p.40) Otra vez, ¿de qué habla? Pues que dicho efecto estético trascendental [d] no podría ser captado o disfrutado por los habitués de la tradición artística decimonónica, que privilegia lo semántico (mediado por el signo) por sobre lo estético (no mediado, y producido por la experiencia directa). A diferencia de Giedion, Zevi conecta -como hemos dicho- su crítica al puritanismo racionalista, no sólo con una esteticidad trascendental (francamente abatida) sino -además-, con una excusa funcional, que se explica no ya como consecuencia de la huella, sino del símbolo arquitectónico.

Para Zevi, buena parte del carácter orgánico de un determinado objeto arquitectónico consiste en que sus secuencias, conexiones y agrupamientos de espacios -definidos como él los define (*cf. supra*)- se originan y articulan siguiendo la vocación funcional de cada uno. Es decir, según un orden dictado por las funciones y por el contexto. En esto se opondría a los formalismos que reprocha y localiza, tanto en la estilización del racionalismo [b] como en las ideas de Giedion acerca del necesario retorno de lo estético a la arquitectura [d]. El conjunto de espacios y sus conexiones -moldeadas según el contexto y las expectativas funcionales- es una suerte de anti-composición. Pareciera, entonces, apropiado aclararnos qué entiende Zevi por función; o cuál es su idea de organizarse según el uso. Lo que, desde ya, no debe interpretarse en orden a un valor de uso que satisface necesidades vitales corporales [a]. Más bien, pareciera referirse al cumplimiento con una serie de expectativas culturales acerca de la vida práctica [c]. La funcionalidad del espacio orgánico no pareciera ser su arreglo ergonómico a la percepción [b] o la manipulación directa individual del mundo cósmico no humano [a]. Por el contrario, la funcionalidad a la que refiere -permanentemente- Zevi, es la funcionalidad habitual, ya codificada, de una determinada tipología espacial o arquitectónica [c]. La funcionalidad de un aula, un dormitorio, una sala de estar o un escaparate es la configuración relativamente canónica que permite reconocer la tipología y reconocer el uso convencional de la misma [c]. No es la funcionalidad que se sigue de las necesidades de un hombre natural [a], despojado de sus contaminaciones culturales y de sus corrupciones sociales. Respecto de esta última distinción, digamos que no es lo mismo [a] caber, esquematizar (mentalmente), moverse, y actuar en un espacio contenido o dentro de un contenedor que [c] reconocerlos como casos de una tipología habitual de la sociedad existente.

Esto es, en el marco de un extendido consenso de la historia del arte (Egbert, 1979), una parte del *carácter*,¹⁰ es decir, de uno de los que suelen atenderse y mencionarse como cuatro niveles de la creación proyectual: el carácter, el técnico, el compositivo y el tipológico. La funcionalidad que reclama Zevi como factor de organicidad del espacio correspondería a parte del llamado *carácter programático*, es decir: la dimensión simbólica [c] del edificio en relación a qué función reconocible se destina.¹¹

Reflexiones Finales

En conclusión, parece ser, que el concepto de funcionalidad de Zevi, del que hace depender luego, el concepto de espacio orgánico remite, por un lado, [d] a una funcionalidad que atiende a lo que serían unas necesidades psicológicas y emotivas; y por otro, [c] a una funcionalidad que remite al puro reconocimiento cultural de los usos

¹⁰ El *carácter* puede definirse como el contenido semántico simbólico de una obra de arquitectura. Por contenido se entiende aquello que la obra está destinada a transmitir para ser observado más allá de la estructura o de la utilidad física, es decir, los valores de sentido que el arquitecto alcanza a través de las formas que utiliza como medio significante y, que pueden ser tanto generales como específicas en sus connotaciones (Egbert, 1979, p.135).

¹¹ Además del carácter *programático*, tenemos el carácter *general*, que se pregunta: ¿de dónde es, o bien a qué jerarquía social o grupo identifica? Y el carácter *particular*, que se pregunta: ¿qué técnica o uso de los materiales trasunta?

y las tipologías convencionales de la arquitectura y del espacio (es decir: del *espacio interior*). Quedando fuera de esta delimitación, la funcionalidad pura dura, para con lo biológico y lo corporal [a].

En el contexto de estas distinciones, Zevi decía que “se trata de distinguir el significado que hay que atribuir al término ‘función’, saber si indica un dogma iluminista, por lo tanto, no elástico, o bien un proceso natural de crecimiento.” (1950/1980, p.245). Entiende por dogma iluminista el proyecto de satisfacer la condición original (corporal) del hombre natural, antes de la caída. La expresión ‘no-elástico’ aquí, significa crítico de la ideología, la fetichización de la mercancía y las falsas promesas estéticas. Motivos por los cuales, entiende oscura y confusamente que un proceso natural de crecimiento satisface tanto la utilidad (cándidamente considerada) como las necesidades del espíritu.

Bibliografía

Behrendt, W. C. (1937) *Modern Building. Its nature, problems and shape*. Harcourt, Brace and Company. Traducción castellana E. L. Revol (1959) *Arquitectura Moderna Su naturaleza, sus problemas y formas*. Infinito.

Bürger, P. (1974) *Theorie der Avantgarden*. Shurkamp Verlag. Traducción castellana de J. García (1987) *Teoría de la Vanguardia*. Ediciones Península.

Giedion, S. (1956) *Architektur und Gemennschaft*. Rowohlt Verlag. Traducción en castellano: J. M. Coco Ferraris (1957) *Arquitectura y Comunidad*. Nueva Visión.

Giedion, S. (1941) *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Harvard University Press. Traducción en castellano: J. Sainz (2009) *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Editorial Reverté.

Habermas, J. (2001) *Kommunikatives Handeln und detranszendentalisierte Vernunft*. Reclam Verlag. Traducción en castellano: P. Fabra (2002) *Acción comunicativa y razón sin transcendencia*. Paidós.

Maldonado, T. (1947) “Volumen y dirección de las artes de espacio”. *Revista de Arquitectura*, 314, 72-75

Zevi, B. (1948) *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Einaudi Editore. Traducción castellana de H. Álvarez (1954) *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Editorial Emecé.

Zevi, B. (1950) *Storia dell'architettura moderna*. Einaudi Editore. Traducción castellana de R. Berdagué (1980) *Historia de la arquitectura moderna*. Poseidon.

Egbert, D. D. (1979) *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*. Princeton University Press.