



Kant. Arquitectura y *mímesis*

Vasilica Cotofleac

Al referirse a la imaginación como creadora de “otra naturaleza a partir de la materia que la verdadera le provee”¹ y al “lenguaje cifrado” del arte como el por medio del cual la naturaleza, en sus formas bellas, nos habla “figuradamente”² (entre otros ejemplos de la misma tendencia), el filósofo Immanuel Kant admite —subscribiéndose a una posición de procedencia antigua— que el modelo de lo bello artístico lo representa lo bello natural y termina implicando, en la discusión acerca del arte, el concepto de *imitación*. ¿Pero se verifica este concepto en el caso de la arquitectura?

¿Imita la arquitectura a la naturaleza? Algunos autores creen que no. En la misma época de Kant había dudas al respecto. Mendelssohn pensaba que “la imitación no parece haber intervenido, en absoluto, o cuando menos muy poco, en las bellezas de la arquitectura”³. Otros autores asocian la idea de la *mímesis* en la arquitectura al seguimiento de procedimientos de comprobada eficacia y de formas de reconocida aceptación. (Frankl entiende por arquitectura imitativa “una arquitectura basada en modelos históricamente estudiados”, como la postmedieval, creada con la vista fija en los prototipos antiguos helenos⁴).

El viejo concepto de *μίμησις*, que significó, inicialmente, en la Grecia posthomérica, no la representación de la realidad externa sino de la interna —de los estados de ánimo—, y que se aplicó, por este motivo, a la danza, a la música y a la poesía, ha sido uno de los más estables en la teoría estética. El primer cambio de significado en la historia de este término se produjo en el período griego clásico, y se debe a los filósofos, principalmente a Demócrito y a Sócrates, a Platón y a Aristóteles.

Tertuliano y los pensadores cristianos tempranos, seguidos por los iconoclastas, creían que Dios prohíbe cualquier tipo de imitación de este mundo. Sin embargo, durante la Edad Media el concepto de imitación no ha sido olvidado por completo, y resurgió con fuerza en el pensamiento de Santo Tomás, para ocupar luego un lugar importante en la teoría renacentista del arte.

Para la época del Humanismo la imitación era el rasgo definitorio de las artes plásticas, la fuente y la medida de su perfección. Porque, aparte de los modelos considerados clásicos, de las obras de los antiguos, los artistas del Renacimiento imitaban la naturaleza, bella por su diversidad y armonía, por la unidad y las proporciones adecuadas de sus partes. Encontramos esta concepción en los escritos sobre las artes visuales de Lorenzo Ghiberti, Leone Battista Alberti o Leonardo da Vinci. La aceptaron también Albrecht Dürer en Alemania, Nicolas Poussin en Francia y, difundida por otros autores — como Jean-Baptiste Dubos y Giambattista Vico—, extendió su vigencia hasta el siglo de Kant.

Pero esta idea de lo bello de la naturaleza es muy antigua. En una expresión implícita, ella puede leerse aún en la *Biblia*: “Todo lo hizo [Dios] hermoso en su tiempo”⁵. Los helenos también percibieron la hermosura del mundo natural. A Crisipo

¹ Kant Manuel, *La crítica del Juicio*, México, Editora Nacional, 1975, & 49, p. 372. (*infra* CJ)

² CJ, & 42, p. 347.

³ *Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y de las letras*; en A. G. Baumgarten y otros, *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona, Alba Editorial, 1999, p. 255.

⁴ Paul Frankl, *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 257.

⁵ *Eclesiastés*, 3, 11; en *La Biblia*, II, Bogotá, Ed. Oveja negra, 1983, p. 643.

le parecía que la más realizada obra de arte es el Universo, en el cual hay tanta belleza que es imposible pensar que pueda existir algo que la supere. A finales de la Antigüedad, Plotino repetía: la belleza de la naturaleza es superior a la belleza del arte. Para el ámbito medieval entero el Universo era obra de un gran artista, que lo creó según los principios de orden, armonía y adecuación. En uno de sus discursos, Dión Crisóstomo llama a Dios “el primero y el más perfecto artesano”⁶, y Alain de Lille (*De planctu naturae*) lo denomina “arquitecto” del mundo.

Los tiempos del Humanismo marcaron, en el contenido de esta concepción acerca de la supremacía de la belleza de la naturaleza y de su imitación por el arte, un cambio. Los artistas de la época observaron que en las estructuras de las plantas, en los organismos puede identificarse siempre un *orden* y una *intención*, y terminaron imitando no las *cosas* (lo aparente) de la naturaleza, sino sus *leyes*. El sentido en discusión de la *mímesis* no es, en conclusión, el (platónico) de representación, sino el de finalidad y de proceder. La raíz de este modo de entender el concepto de imitación se encuentra en Aristóteles y en Demócrito.

El filósofo estagirita veía en la finalidad del arte una forma de imitación de la naturaleza: “si las cosas producidas por el arte están hechas con vistas a un fin, es evidente que también lo están las producidas por la naturaleza; pues lo anterior se encuentra referido a lo que es posterior tanto en las cosas artificiales como en las cosas naturales”⁷. Y reitera: “si en el arte hay un «para algo», también lo hay en la naturaleza”⁸.

Por otra parte, Demócrito afirmaba —según refiere Plutarco—, que el ser humano ha aprendido la elaboración de cosas observando el proceder de los animales: de la araña aprendió a tejer, de la golondrina a construir casas, del ruiseñor a cantar. A la naturaleza “no le gusta actuar sin método”, y esto la convierte en el “principio originario y arquetípico de toda creación”, razonaba Longino⁹.

Imitar el proceder de la naturaleza supone para el artista lidiar con las medidas y las proporciones, que no son una invención del hombre, sino una ley que gobierna la creación, y cuya fuerza penetra en la esencia de todo lo que existe. La ciencia de los números, advertía San Agustín, “no es institución humana, sino hallada por los hombres en la misma naturaleza de las cosas”¹⁰. (De este origen divino del número se deriva el misterio de la armonía, impenetrable por la mente humana, reflexionaba este autor¹¹). Institución hallada con esfuerzo y aprovechada para la coexistencia armoniosa con el Universo, según la análoga interpretación contemporánea de Le Corbusier:

⁶ *Olímpico*, en Dión de Prusa, *Discursos*, Madrid, Gredos, 1989, p. 46.

⁷ Aristóteles, *Física*, L. II, cap. 8, Madrid, Gredos, 1998, p. 165.

⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁹ Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Ed. Católica, 1979, p. 149.

¹⁰ *De la doctrina cristiana*, II, 38, 56; en *Obras*, XV, Madrid, Ed. Católica, 1969, p. 152.

¹¹ “Conociendo el alma que discurre de la hermosura y movimiento de los cuerpos con normas superiores a sí misma, debe reconocer al mismo tiempo que ella aventaja según su ser a las cosas, sujetas a su juicio; pero, a su vez, es inferior en excelencia a aquella naturaleza que regula sus juicios, y a la cual no puede juzgar de algún modo. Pues puedo decir por qué deben corresponderse por ambas partes dos miembros de un cuerpo semejantes entre sí, porque me deleito en la suma igualdad, percibida no con los ojos corporales, sino con los de la mente; por lo cual juzgo que son tanto mejores las cosas percibidas con los sentidos, cuanto más se aproximan según su naturaleza a las que entiende el ánimo. Mas la razón última de este hecho nadie puede darla; ni tampoco, hablando con sobriedad, dirá que así tiene que ser, como si pudiera no ser así”. *De la verdadera religión*, XXXI, 57, en San Agustín, *Obras*, IV, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, pp. 139-140.

El hombre, producto del universo, integra, desde su punto de vista, el universo, procede de sus leyes y ha creído leerlas; las ha formulado y erigido en un sistema coherente, estado de conocimiento racional sobre el que puede actuar, inventar y producir. Este conocimiento no lo pone en contradicción con el universo, sino que lo pone en armonía; de modo que tiene razón de actuar así: no podría hacerlo de otro modo¹².

Ligado al número (en la lengua griega hasta etimológicamente: ἀριθμός y ρυθμός), el ritmo cifra todo lo que en la naturaleza es vida en transformación y continuidad, el dinamismo incesante del plano elemental —el πάντα ρέει, con la expresión que Platón le atribuía en *Cratilo* a Heráclito—, desde el desarrollo de los vegetales y el funcionamiento fisiológico del ser humano hasta al crecimiento y declive de los imperios. El hombre descubrió y aprendió, en la época primitiva aún, a valerse del poder del ritmo de atraer, de encantar y de someter, primero en los rituales mágicos (de curación o de consecución de diversos objetivos), después en el arte.

En la arquitectura el ritmo perceptible se origina en el ordenamiento de los elementos con base en simetrías simples y complejas, o en compensaciones acertadas. Le Corbusier lo asemeja a una ecuación: “igualación —simetría, repetición— (*templos egipcios, hindúes*); compensación —movimiento de los contrarios— (*Acrópolis de Atenas*); modulación —desarrollo de una invención plástica inicial— (*Santa Sofía*)”¹³.

La Antigüedad produjo muchos libros de arquitectura. Además de aquellos que sólo “retrataban” edificios importantes de la época¹⁴ —de contenido parecido al fragmento bíblico que describe el Templo de Salomón—, se elaboraron varios manuales, en los cuales los conceptos de simetría y proporción eran centrales. Como los de Silenos (*De symmetriis Corinthiis*) y de Filón (*De aedium sacrarum symmetriis*), o de otros autores, acerca de cuyos trabajos perdidos sólo tenemos referencias indirectas¹⁵. Del mismo período se conservó el tratado de Vitruvio, quien explicaba que, en la *ars aedificatoria*, las buenas proporciones deben buscarse en las proporciones de un hombre con una buena complexión, es decir, en la realidad.

Recordamos que la definición de la belleza coincidió, en la Grecia clásica, con la definición de la forma como disposición armoniosa de elementos. Un edificio es bello, escribía el arquitecto romano, cuando sus partes tienen las proporciones adecuadas de altura y anchura, de anchura y longitud, cuando responde a las exigencias de simetría. Todo según el modelo de la naturaleza, que también ha creado el cuerpo humano de tal modo que permite establecer, entre sus fragmentos, proporciones y concordancias, relaciones numéricas.

El secreto de la perfección de las formas arquitectónicas griegas lo constituía su concepción matemática; el empleo generalizado de las figuras geométricas (círculo, cuadrado, rectángulo —áureo, sobre todo—) en el diseño de los palacios, teatros y templos, así como de las estatuas y hasta de los vasos de cerámica.

El sentido de la imitación artística como proceder —según el modelo natural— asistido por la matemática persistió también en los tiempos del posthelenismo. Durante la Edad Media se investigó y se escribió más sobre la poética y la teoría de la música, de manera que las artes plásticas siguieron, en muchos aspectos, las concepciones

¹² Le Corbusier, *La ciudad del futuro*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1962, p. 20.

¹³ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 1978, pp. 37-38.

¹⁴ Theodoros escribió sobre el Templo de Hera en Samos, Hersifón y Metágenes sobre el Templo de Artemisa en Efeso, Ictinos y Carrión sobre el Parthenón de Atenas, Hermógenes sobre el Templo de Artemisa en Magnesia, Pytheos y Sátyros sobre el Mausoleo de Halicárnao.

¹⁵ Euphranoro, Nexaris, Theokydes, Demóphilos, Pollis, Silanión, Melampus.

antiguas. Robert de Grosseteste repetía que el arte imita la naturaleza y la naturaleza actúa siempre de la manera mejor posible, mientras Santo Tomás reactualizaba la vieja idea de que el arte no imita las apariencias de la naturaleza, sino los modos de ésta de obrar.

En general, en el pensamiento estético de la Edad Media continúa vigente la anterior triada de nociones orden-unidad-belleza con su respectiva clave matemática. En el contexto de ideas de este período, todo tiende hacia la unidad, como dice San Agustín —la piedra, el árbol, el animal—, todo lo que es ordenado es bello¹⁶, “la unidad es la forma de cualquier hermosura”¹⁷. Y el secreto de lo bello en el arte de la edificación es el mismo que, procedente de la escuela pitagórica, rigió el canon griego clásico. La arquitectura románica se basa en reglas numéricas y geométricas cuyo uso se prolonga —con algunas modificaciones— en el estilo gótico. Los planos de los coros de las catedrales de Worms, Chartres, Amiens, Salisbury, Annaberg o Salamanca —por ejemplo— se descomponen en figuras geométricas. La aplicación extensa de la matemática y geometría en la arquitectura medieval se refleja asimismo en los escritos de especialidad del tiempo (como los de Matthias Roritzer, Hans Schmuttermeyer o Lorenz Lachler), en los cuales el arquitecto es llamado *grand geometrier, expertísimo nella geometria, meister geometras*.

Muchos arquitectos concibieron durante el Renacimiento proyectos de edificios con base en círculos o cuadrados. En los manuscritos de Leonardo se hallaron esbozos, principalmente de iglesias, en los cuales el artista partía de círculo, cuadrado, octógono o dodecágono como espacios centrales, a los cuales agregaba espacios secundarios. Palladio escribía en *I quattro libri dell'architettura* (IV, 6) que el círculo es la forma más excelente. El círculo era visto como figura perfecta entre las demás gracias a su simplicidad y unidad. Filarete intentaba incluso una explicación sensorial y psicológica de su belleza, por medio de una comparación entre el arco románico y el ogival: ninguna cosa que obstaculiza de un modo u otro la vista es tan bella como aquella que puede ser recorrida por la mirada sin que algo la detenga. Las formas primarias (comenzando por el círculo y el cuadrado) son bellas porque “se leen con claridad”, mantiene un importante arquitecto de nuestro tiempo¹⁸. Y Kant también las cita como “sencillos e indudables ejemplos de belleza”¹⁹.

Sobre la importancia de la belleza basada en reglas matemáticas en los tiempos del Humanismo y su analogía con las proporciones del cuerpo humano testimonia el número importante de textos sobre el tema, como los de Antonio Averlino (Filarete), Luca Pacioli, Francesco di Giorgio Martino, Vincenzo Danti, Federico Zuccaro, Andrea Palladio o Gian Paolo Lomazzo. En sus recomendaciones para el diseño de un palacio ideal, Vasari compara la fachada con el rostro, la puerta central con la boca, las ventanas con los ojos, el patio con el tronco y las esclaras con piernas y brazos.

A la base de esta similitud entre el objeto arquitectónico y el *anthropos* está una particular comprensión de este último en el *Cinquecento*, cuando, en la coincidencia del pensamiento humanístico con la estética antigua de fuente pitagórica, los teóricos “no piensan en el cuerpo como organismo vivo, sino como microcosmos del universo, una forma creada a imagen de Dios y con la misma perfecta armonía que gobierna el mundo de las esferas celestes o de las consonancias musicales”²⁰, descifrables tan sólo por el poder del símbolo matemático.

¹⁶ *De la verdadera religión*, XXXII, 59-60, p. 143.

¹⁷ *Cartas*, Epístola 18 (a Celestino); en San Agustín, *Obras*, VIII, Madrid, Gredos, 1967, p. 70.

¹⁸ Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, p. 13.

¹⁹ CJ, & 22, p. 232.

²⁰ James S. Ackerman, *La arquitectura de Miguel Angel*, Madrid, Celeste Ediciones, 1997, p. 29.

La tendencia a establecer correspondencias entre la arquitectura y la naturaleza humana (o biológica, en general) aún no ha desaparecido. Comentando la obra de Gaudí, Sostres habla de “elementos antropomorfos” y “sugerencias óseas y cartilaginosas”²¹. Steadman centra un libro entero en la semejanza de la arquitectura con el universo de la biología, subrayando la recurrencia del tema en una serie de arquitectos (Wright, Sullivan y Le Corbusier, entre otros), en tres sentidos: 1) relación entre los organismos y su entorno, 2) el principio de la correlación de los órganos y 3) la relación entre forma y función. Y las dos interpretaciones que este acercamiento permite —una relativa a la apariencia visual o a la composición (la totalidad orgánica de la obra, proporcionada y equilibrada) y otra funcional²²— aparecen también, como hemos mostrado, en el pensamiento de Kant.

Para concluir, en el Renacimiento el lazo del arte con la naturaleza por medio de la imitación, era claramente afirmado. Como en Alberti (*De re aedificatoria*, IX): la belleza es la concordancia de las partes, basada en el número y la proporción, según las exigencias de la armonía, que es el principio fundamental de la naturaleza. Gracias a la belleza, la arquitectura adquiere dignidad, gracia y autoridad, gana en respeto. Por lo cual, continúa el autor, nuestros antecesores, estudiando la naturaleza de las cosas, decidieron que deben intentar imitar la naturaleza, el más grande artista de todas las formas, y por eso, en la medida de lo posible en términos de habilidad humana, reunieron las leyes que la naturaleza había usado para producir las cosas, y trasladaron estas leyes a las leyes de la construcción.

La belleza de la arquitectura, decía, en la Francia clásica, François Blondel, tiene las mismas bases que la belleza del mundo. Ella consiste en el ajuste de las partes y en su correcta proporción. Y cuando Batteaux incluyó la arquitectura entre las artes imitativas de la naturaleza, admitió, implícitamente, la dependencia conceptual de las estructuras arquitectónicas de las estructuras y de las proporciones de los organismos y de las cosas naturales. Los arquitectos aprenden de la naturaleza las proporciones bellas y, cuando las reproducen en sus obras, la imitan.

Más inclinado a interpretar la *mimesis* como inspiración en las *formas* naturales, Milizia partía de la idea de que, para ser contada entre las bellas artes de imitación, la arquitectura “necesita probar, como las otras, su origen, procedente de algún modelo natural, que se proponga imitar embelleciéndolo”. Y comienza enumerando “los antros, las espeluncas, las grutas, cuevas, cavernas y los bosques” como “fábricas que presenta la madre naturaleza al hombre”²³, las columnas con sus fustes acanalados (que parecen estar rozados con el derrame de las aguas) o en forma espiral (como enroscados con plantas parásitas), los follajes, los tallos, los caulículos, las volutas y las flores con que se compone el capitel²⁴. Matila Ghyka señala, en nuestra época, que las columnas egipcias y griegas “se inspiran en el perfil útil del árbol y copian, como más tarde la columna gótica, su ornamentación (capiteles, follajes) de las formas florales”²⁵.

Kant sigue la acepción procedimental de la imitación cuando incluye la simetría entre las condiciones de la arquitectura, como entre las de cualquier cosa —de elaboración humana o natural— que sólo mediante una intención es posible: “toda falta de simetría, tanto en la figura de los animales (...) como en la de edificios o flores, disgusta”²⁶. Advirtiendo sin embargo sobre la necesidad de un equilibrio con la libertad

²¹ José María Sostres, *Opiniones sobre arquitectura*, Murcia, CCECA, 1983, p. 18.

²² Philip Steadman, *Arquitectura y naturaleza*, Madrid, Hermann Blume, 1982, pp. 17 y ss.

²³ Francisco de Milizia, *Arte de ver en las bellas artes del diseño*, Valencia, [s. ed.], p. 89.

²⁴ *Ibid.*, p. 91.

²⁵ Matila Ghyka, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Buenos Aires, Poseidón, 1953, p. 16.

²⁶ CJ, & 22, p. 233.

de la imaginación, porque el exceso de regularidad matemática (“lo rígido-regular”) encierra “algo contrario al gusto” y “no proporciona un entretenimiento largo con su contemplación”²⁷. Como en la comparación que hace del canto de las aves con el del hombre: “el canto mismo de los pájaros, que no podemos reducir a reglas musicales, parece encerrar más libertad y, por tanto, más alimento para el gusto que el canto humano mismo dirigido según todas las reglas musicales”²⁸.

Pero con este sentido procedimental de la imitación nos encontramos más bien ante una concepción dual: la μίμησις se conjuga con y se apoya en la γνώσις. El arte busca conocer la realidad en sus leyes (de estática, de luz y perspectiva) y la imita. Esta interpretación cognitiva del arte, esbozada durante el Renacimiento por Luca Pacioli, Piero della Francesca y Leonardo da Vinci es reafirmada por Le Corbusier. La arquitectura es la primera manifestación del hombre que crea su universo “a imagen de la naturaleza, sometándose a las leyes de la naturaleza, a las leyes que rigen nuestra naturaleza, nuestro universo. Leyes de la gravedad, de la estática, de la dinámica, se imponen por la reducción al absurdo: sostener o derrumbarse”²⁹. Los tres pasos que lo llevan a esta conclusión, y que resumen siglos de búsquedas teóricas en el campo de la arquitectura, se encuentran latentes —nunca fueron explícitamente formulados— en la concepción kantiana sobre la arquitectura: 1) el espíritu que anima la naturaleza es un espíritu de orden (el filósofo alemán menciona un principio formal del mundo sensible, aquello que “contiene la razón del *nexo universal* en virtud del cual todas las sustancias y sus estados pertenecen a un mismo todo que se llama *mundo*”³⁰); 2) la obra humana es un ordenamiento (el modelo kantiano del arte es la naturaleza, con sus elementos ordenados en un todo y con su finalidad); y 3) la obra de arte, en cuanto creación humana, ya nada tiene de los aspectos de la naturaleza, pero tiene con ésta leyes en común³¹ (en Kant —directamente expresada—, la de la simetría).

Ingeniería y arte, construcción y arquitectura convergen en el mismo fin. Las medidas y las formas geométricas condicionan la solidez estructural y la utilidad de la obra. Pero, al mismo tiempo que, sirviéndose de las matemáticas, los arquitectos satisfacen la vista de los receptores, sus obras “marchan por el camino del gran arte”:

*El arquitecto, por el ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es una pura creación de su espíritu; por las formas, afecta intensamente nuestros sentidos provocando emociones plásticas; por las relaciones que crea, despierta en nosotros profundas resonancias, nos da la medida de un orden que se siente de acuerdo con el del mundo, determina reacciones diversas de nuestro espíritu y de nuestro corazón; y entonces percibimos la belleza*³².

La proporción es el elemento límite entre la ingeniería y la arquitectura, entre la construcción y el arte. En ella se decide la dirección hacia lo plástico, se borra el científico y se reconoce el arquitecto. Es “la piedra de toque” de este último³³. Si es

²⁷ CJ, & 22, p. 234.

²⁸ CJ, & 22, p. 236.

²⁹ *Hacia una arquitectura*, p. 56.

³⁰ Manuel Kant, *La forma y los principios del mundo sensible y del inteligible*, [s. l.], Universidad nacional de Colombia, 1980, p. 39.

³¹ Le Corbusier, *La ciudad del futuro*, pp. 21-22.

³² Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, p. XXIX.

³³ *Ibid.*, p. 178.

artista, sabrá llegar a su “secreto”, que, como observa Scholfield, no radica en las formas por sí mismas, “sino en las relaciones entre ellas”³⁴, en el número.

Hasta aquí hemos tratado el problema de la mimesis a partir del sentido de la naturaleza de *suma rerum*, de conjunto de cosas sensibles. Pero por naturaleza se entendió también, durante un tiempo —en las discusiones estéticas— el *origo rerum* y la *lex naturae*, el principio de generación de las cosas del mundo y la fuerza productora. Estas dos acepciones de la naturaleza fueron diferenciadas, durante la Edad Media, por las expresiones *natura naturans* y *natura naturata*, y han persistido —por el Renacimiento— hasta la Ilustración, el contexto histórico-filosófico de Kant.

Aparte de los sentidos de la imitación de la naturaleza por el arte como finalidad y proceder, en la *Crítica del Juicio* puede identificarse un sentido más —de valor complementario en relación con los anteriores—, referido directamente al arquitecto. Pero este sentido no consiste en la imitación de los artistas antiguos considerados como modelos, a la manera de los renacentistas. (O de los antiguos, si recordamos la página de Longino sobre la “emulación de los grandes escritores”, que inspiran a los artistas “como efluvios que brotan de las aberturas sagradas”³⁵, o la de Platón acerca de la afinidad inducida por el maestro en el discípulo como el magnetismo transmitido por el imán al hierro³⁶).

La imitación es connatural con el ser humano, había concluido Aristóteles. Es su primer modo de aprendizaje y una de las herramientas más eficaces de las que hace uso en su evolución, en el paso desde su humanidad biológica a su humanidad cultural. Somos “monos de imitación”, apunta Savater, y “es por medio de la imitación por lo que llegamos a ser algo más que monos”³⁷. Kant también aceptaba la función formativa de la imitación (“aprender no es más que imitar”³⁸). Sin embargo rechazaba rotundamente la idea de reducir la creación artística a esta forma de obrar.

El filósofo admitía el influjo de los predecesores en las generaciones jóvenes, mas no “para convertir a los sucesores en nuevos imitadores, sino para ponerlos mediante su proceder en la pista de buscar en sí mismos los principios, y así, tomar a veces mejor su propio camino”³⁹. Se refiere al fenómeno de la *ejemplaridad*, que condiciona la continuidad del género artístico y la formación del gusto. Los artistas deducen de las obras de los maestros las reglas de creación; “y en este sentido es el arte bello para éstos una imitación”⁴⁰. Pero la acepción de la imitación que nos interesa ahora no es ésta.

El arte bello, escribe Kant, “debe casi completamente al genio su origen”⁴¹. En otro párrafo define el genio como “la *capacidad espiritual* innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte”⁴². Porque, como sin regla anterior un producto no puede llamarse arte, y como el arte bello no puede inventarse a sí mismo la regla de producción, la naturaleza debe darla en el sujeto. Ésta no es una simple regla de ejecución mecánica, concebida por la racionalidad humana, sino una muy peculiar,

³⁴ P. H. Scholfield, *Teoría de la proporción en arquitectura*, Barcelona, Labor, 1971, p. 17.

³⁵ *Sobre lo sublime*, p. 172.

³⁶ *Ion*, 532-533, en *Obras completas*, XI, Caracas, Presidencia de la República / Universidad Central de Venezuela, 1080, pp. 119-121.

³⁷ *El aprendizaje humano*, en Fernando Savater, *El valor de educar*, Santafé de Bogotá, Ariel, 2000, p. 25.

³⁸ CJ, & 47, p. 361.

³⁹ CJ, & 32, pp. 313-314.

⁴⁰ CJ, & 49, p. 380.

⁴¹ CJ, & 53, p. 395.

⁴² CJ, & 46, pp. 358-359.

que el artista no puede explicar claramente en qué consiste o cómo la encontró. (De aquí que la primera cualidad del genio sea la originalidad).

Mientras en la gnoseología kantiana la naturaleza es sensible (es el ámbito de los objetos del conocimiento), en la reflexión acerca del arte es identificada con lo suprasensible, es definida como “el substrato de la naturaleza fuera de nosotros y en nosotros”⁴³, y como un campo “inaccesible” para nuestra total facultad de conocer⁴⁴. Para la realización de un producto de arte mecánico, el creador puede establecer con anterioridad las reglas de trabajo. En cambio, cuando se trata del arte estético bello, cuyo modelo de producción es la belleza natural y cuyo contenido expresivo último (las ideas estéticas) apunta a algo que supera la contingencia sensible, sólo lo suprasensible tiene la plena autoridad de guiar la ejecución. Esta vez la regla de producción no es objetiva, susceptible de aprehensión verbal y de comunicación, “no puede recogerse en una fórmula y servir de precepto”⁴⁵. La regla se manifiesta en el sujeto, se deduce del texto kantiano, como prolongación de la naturaleza.

El genio no puede él mismo descubrir o indicar científicamente cómo realiza sus productos, sino que da la regla de ello como naturaleza, y de aquí que el creador de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo cómo en él las ideas se encuentran para ello, ni tenga poder para encontrarlas, cuando quiere, o según un plan, ni comunicarlas a otros, en forma de preceptos, que los ponga en estado de crear otros iguales...⁴⁶.

Broadbent señala, bajo el término de “caja negra” —opuesto al de “caja de cristal” (translúcida)—, la creencia de algunos de que “el diseño es un misterio, algo que tiene lugar en el cerebro y que es susceptible de manipulación, pero no de análisis”⁴⁷ (contra un Archer, por ejemplo, que intenta elaborar un modelo completamente lógico de este proceso⁴⁸).

Durante el devenir de la obra, el artista aparece como “un tránsito que en el crear se anula a sí mismo” para permitir que ésta surja⁴⁹, como el elemento mediador imprescindible que no cuenta más que por la consecuencia de su ser mediador. Miremos, dice Ficino (*Teología platónica*), la obra de un arquitecto: primero tiene en la mente la idea de una casa, después la construye tal como se la había imaginado. La casa es material, pero tomó cuerpo gracias a una idea inmaterial. Si ignoramos lo material del edificio, queda el plano, esto es, una determinada forma, un cierto orden que viene del arquitecto (de la naturaleza que se manifiesta por medio de su potencial creador). ¿Qué es la naturaleza?, se pregunta el humanista italiano. Un arte que modela la materia desde el interior, como un carpintero que viviría dentro de la madera. ¿Qué es el arte humano? Una suerte de naturaleza que trata la materia desde el exterior.

El artista es, en su obrar humano —diferente del obrar instintivo de los animales— un agente natural y racional a la vez. (Si fuera sólo un agente natural, no tendría sentido hablar de *imitación*). El artista da la regla en el nombre de la

⁴³ CJ, & 57, p. 430.

⁴⁴ CJ, Introducción, II, p. 115.

⁴⁵ CJ, & 47, p. 363.

⁴⁶ CJ, & 46, p. 360.

⁴⁷ Geoffrey Broadbent, *Metodología del diseño arquitectónico*; en Geoffrey Broadbent y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973, p. 21.

⁴⁸ L. Bruce Archer, *La estructura del proceso del diseño*, en Geoffrey Broadbent y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*.

⁴⁹ *El origen de la obra de arte*, en Martin Heidegger, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 31.

naturaleza, pero como *sujeto* con experiencia personal y social. Lo natural y lo racional aparecen, en la teoría estética de Kant —igual que en la visión de su contemporáneo Marc-Antoine Laugier (*Essai sur l' Architecture*, 1753)—, como dos piezas cuyo movimiento engranado da origen a una dialéctica que culmina en la belleza artística adherente.

Lo suprasensible es el substrato de todo lo creado; la fuerza creadora de la forma y del orden del Universo. En la manifestación de esta fuerza en el ser humano, se le descubre a éste, escribe Cassirer, su “verdadera y prometeica” condición. Y al sacar de sí una creación en pequeño, al experimentar en su interior la manifestación de las fuerzas creadoras de la naturaleza, el Universo se le hace comprensible⁵⁰. Éste es el segundo sentido de la imitación como proceder: en el empleo de las energías internas para la creación —da a entender Kant—, el arquitecto imita la demiurgia cósmica. Acto emblemático de negación de los límites y de libertad. De voluntad de afirmación en el mundo.

Bibliografía

- Ackerman, James S., *La arquitectura de Miguel Ángel*, Madrid, Celeste Ediciones, 1997.
- Archer, L. Bruce, *La estructura del proceso del diseño*; en Geoffrey Broadbent y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973.
- Aristóteles, *Física*, Madrid, Gredos, 1998.
- Baumgarten, A. G. y otros, *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona, Alba Editorial, 1999.
- Broadbent, Geoffrey y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973.
- Cassirer, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Dión de Prusa, *Discursos*, Madrid, Gredos, 1989.
- Frankl, Paul, *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- Ghyka, Matila, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Buenos Aires, Poseidón, 1953.
- Heidegger, Martin, *El origen de la obra de arte*; en *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- Kant, Manuel, *La crítica del Juicio*, México, Editora Nacional, 1975.
- Kant, Manuel, *La forma y los principios del mundo sensible y del inteligible*, [s. l.], Universidad Nacional de Colombia, 1980.
- *La Biblia*, II, Bogotá, Ed. Oveja negra, 1983.
- Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 1978.
- Le Corbusier, *La ciudad del futuro*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1962.
- Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Ed. Católica, 1979.
- Milizia, Francisco de, *Arte de ver en las bellas artes del diseño*, Valencia, [s. ed.], 1992.
- Platón, *Ion*; en *Obras completas*, XI, Caracas, Presidencia de la República/ Universidad Central de Venezuela, 1980.
- San Agustín, *Cartas*; en *Obras*, VIII, Madrid, Gredos, 1967.
- San Agustín, *De la doctrina cristiana*; en *Obras*, XV, Madrid, Ed. Católica, 1969.
- San Agustín, *De la verdadera religión*; en *Obras*, IV, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.
- Savater, Fernando, *El valor de educar*, Santafé de Bogotá, Ariel, 2000.
- Scholfield, P. H., *Teoría de la proporción en arquitectura*, Barcelona, Labor, 1971.
- Sostres, José María, *Opiniones sobre arquitectura*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 1983.
- Steadman, Philip, *Arquitectura y naturaleza*, Madrid, Hermann Blume, 1982.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética*, I-III, Madrid, Akal, 1991.

⁵⁰ Ernst Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1984, p. 347.