



Kant. Concepto e idea estética en la arquitectura

Vasilica Cotofleac

La arquitectura, afirma Kant en *La Crítica del Juicio*, expone “conceptos de cosas que sólo por el arte son posibles”. Pero recordamos también su definición del arte bello como una producción humana libre por medio de la cual se expresan ideas estéticas. ¿Qué es, entonces, para comenzar, el *concepto*, identificado, por otra parte, con el *fin*?

El filósofo menciona como pertenecientes a la arquitectura —en su visión, arte bello de la forma— “templos, edificios magníficos para reuniones públicas, (...) habitaciones, arcos de triunfo, columnas, mausoleos”. Y, como en esta categoría de objetos lo esencial es “la acomodación del producto para un cierto uso”, extiende la esfera de la arquitectura a los utensilios de la casa, como los del carpintero y a “otras cosas semejantes para el uso”¹. Entendemos, de estas líneas (que parecen anular momentáneamente las fronteras entre el arte bello y el mecánico), que el autor capta la similitud entre la arquitectura y la producción utilitaria basada en el concepto previo a la ejecución: tanto la plaza como la garlopa del carpintero suponen un proyecto anterior, aun cuando las herramientas no sólo por el arte son posibles.

El sentido nominal del *concepto* (“catedral”, “casa”, “universidad”) se redimensiona en sus páginas, prolongado y ampliado en una acepción proyectiva cuyo inherente finalismo involucra aspectos morales. En cierto momento de su discurso, el filósofo especifica que en el arte “realizamos el concepto *previamente concebido* de un objeto, que es para nosotros un fin”², y que supone la idea de la viabilidad de un todo, visualizado en su “constitución misma y modo de elaborar de las partes”³. El concepto de un objeto anteriormente estudiado en sus posibilidades de ejecución (técnica, espacial, utilitaria, etc.), visualizado en su estructuración interna, forma y características externas en función de una intención. Una creación mental cuya factibilidad material constituye la primera y fundamental garantía de su devenir hacia la exposición física.

De modo que, superpuestos, “concepto” y “fin” no perfilan aquí otra cosa que la significación de *diseño*, a la manera de Alberti, Vasari, Zuccaro, Doni o Danti, en el sentido de “idea”, “forma mental”, *disegno* interno a partir del cual el creador llega al *disegno esterno*.

En los tiempos del Humanismo, Nicolas de Cusa había afirmado que la función del arte consiste en ordenar y reunir la materia para darle unidad y forma a la diversidad; que por el arreglo, unión y modelación de los elementos, el artista trae a la existencia cosas que la naturaleza no creó, y que, de otro modo, no podrían existir. A este género pertenecen también los cuerpos arquitectónicos. La antigüedad de esta idea se verifica en Platón. La arquitectura es *ctética* y *poética*, “usuaria” y “factora”⁴; o —lo mismo pero en otros términos— “adquisitiva” y “productiva”⁵ (procesa lo que ofrece la naturaleza, para generar objetos que no se encuentran en ella).

¹ Manuel Kant, *La Crítica del Juicio*, México, Editora Nacional, 1975, § 51, p. 388. (*infra* CJ)

² CJ, Introducción, VIII, p. 149. s. n.

³ CJ, § 77, p. 553.

⁴ *República*, 601 d, en Platón, *Obras completas* VIII, Caracas, Presidencia de la República/ Universidad Central de Venezuela, 1980, p. 503.

⁵ *El sofista*, 219 a-c, en Platón, ob. cit., II, pp. 174-175.

Cusanus no era el único que pensaba así. ¿Quién puede negar que un edificio bueno y correcto puede hacerse de otro modo que por medio del arte?, se preguntaba su contemporáneo Alberti. La naturaleza ha creado la madera, el mármol y las demás piedras, los diversos materiales empleados para dar realidad a los objetos de la arquitectura. Pero la forma de estos objetos es el producto del arte. Todas sus estructuras y todos sus perfiles son el fruto de la creatividad humana. Desde este punto de vista, la arquitectura no reproduce; produce. Y si el arquitecto imita algo, esto es sólo la idea que hay en su mente. Una esfera visible, decía Cusanus (*Dialogus de ludo globi*, I), es la imagen de la esfera invisible que el artista ha tenido en su mente. La mente tiene la capacidad de plasmar. Y esta capacidad se manifiesta en el arte de los alfareros, escultores, pintores, torneros, tejedores y otras categorías de artesanos. El alfarero expresa y hace visibles cosas buscadas y concebidas por su mente, como ollas, bolos y vasos. Primero prepara la posibilidad de estos objetos, se asegura de hacer el material apto para la adquisición de la forma. Después se da cuenta de que sin energía no puede traducir la posibilidad en acto, y entonces acude a la rueda, por cuyo movimiento deduce, de la posibilidad del material, la forma preconcebida.

La concepción de la producción artística basada en una representación mental del ejecutor es de origen helenístico. Además de Cicerón, que llamó este modelo interno, este εἶδος que será convertido después en μορφή, *idea* —modificando la significación platónica de la palabra—, la encontramos en Dión de Prusa, en Alcinoüs, Filón, Proclo y, bajo el nombre de “figuración mental”, en Longino. Dión explicaba que, en el laborioso y lento trabajo plástico, “lo más difícil de todo es que el artista debe conservar continuamente en su alma la misma imagen, hasta que consigue culminar la obra, y eso a veces durante muchos años”⁶. (Frontón cita el caso del pintor Protógenes, que tardó once años en pintar el cuadro de *Yeliso*⁷). Un buen constructor, decía Filón (*Acerca del creador del mundo*, 4), levanta la ciudad de piedra y de madera dando a todas las cosas cuerpo y forma de acuerdo con la idea inmaterial de cada una. Plotino afirmaba más tarde, en el ámbito filosófico cristiano —que generalizó esta concepción hasta la época de Santo Tomás⁸—, algo parecido: que la belleza de las cosas elaboradas por el hombre se origina en la mente de éste. Que sus formas sensibles son bellas cuando reflejan la belleza del modelo (τύπος) que está en su principio (ἀρχή), la forma interna que el artista lleva en el espíritu: “el arquitecto dictamina que la casa exterior es bella tras haberla ajustado con la forma interior de la casa”⁹.

Cuando menciona la “forma mental e inmaterial” plasmada por el intelecto, Nicolas de Cusa se refiere al *diseño*. Este vocablo, derivado del latín *designatio* (“indicación”), añadió —al pasar a la “lengua vulgar”— a la noción de *intención* la significación de *dibujo*, reflejada también en el posterior uso medieval de *designum* (*dibujo* y *esbozo*). Pero el término y el concepto nuevo, que se consolidará en la teoría renacentista del arte, fue introducido por Cennini di Drea. *Il libro dell' arte*, escrito alrededor de 1400, aun cuando constituido en gran parte por “recetas” prácticas (su autor se había formado en el taller de pintura de Agnolo di Taddeo de Florencia), menciona también el *disegno*, investido de dos acepciones: *dibujo* y *proyecto* (o intención). A diferencia de Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi*), que entendía el diseño sólo como dibujo (“perfiles y contornos”), Cennini presenta *il disegno* como el elemento activo e innovador del arte, como el factor asociado a la

⁶ *Olimpico*, en Dión de Prusa, *Discursos*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 41-42.

⁷ Frontón, *Epistolario*, Madrid, Gredos, 1992, p. 121.

⁸ *Creación de las criaturas corporales*, en Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, II, Madrid, Ed. Católica, 1959; *De la vida de Dios*, en Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, I, Madrid, Ed. Católica, 1964.

⁹ *Enéada*, I, 6, en Plotino, *Enéadas*, I-II, Madrid, Gredos, 1992, p. 280.

creación de *cose non vedute* (la noción estética implícita de *invención* que, por el puente de la teoría clásica, será heredada por el criticismo kantiano).

El diseño es factor esencial de la creación artística también en la teoría de Leone Battista Alberti. Un edificio, como cualquier cuerpo elaborado —escribía éste en el prefacio de su tratado de arquitectura—, está constituido de *diseño* y de *materia*. El diseño es una creación del intelecto, la materia es una creación de la naturaleza. La primera exige razón y reflexión; la segunda, selección y arreglo. Durante el proceso de diseño, el artista involucra su intelecto, talento y experiencia para dar forma a la obra y decidir su estructura. Concibe un proyecto; establece una *preordinatione*.

Ésta es la verdadera parte creativa en el arte de la arquitectura. La fase más valiosa del proceso de definición del objeto, a la vez que la más difícil. Comparando la producción intelectual con la manual, Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1567), quien llamaba el diseño (la “forma en el espíritu”) el “padre” de las artes plásticas, concluía que, cuando se trata de cosas para cuya fabricación se necesita mucha instrucción, la mayor dificultad no la experimenta el cuerpo sino el espíritu.

Que la arquitectura realiza “el concepto previamente concebido de un objeto”, como escribe Kant, quiere decir que el proceso de elaboración arquitectónica comienza mucho antes de que empiece la modelación propiamente dicha de la materia. Que él se inicia con una fase de visualización creativa orientada por la *pregunta* predireccionada, durante la cual se perfilan las figuras de los cuerpos y la distribución estructural de sus elementos constitutivos. Esta fase supone un estudio de posibilidades, un ejercicio de deliberación tanto más arduo cuanto más indeterminado es, al comienzo, el objeto buscado. “Labor de criba, combinación, construcción, erosión, corrección y prueba, es decir, un trabajo horrible”¹⁰, durante el cual el arquitecto debe estar dispuesto a “forzar el desarrollo de una idea hasta alcanzar todo lo que puede dar de sí”¹¹, y hasta que las ideas se vuelvan “inteligibles, posibles y transmisibles”¹².

Este ejercicio creativo previo a la ejecución material es preponderantemente selectivo en el plano de los medios. Una vez definido el fin, el médico no delibera si curará, ni el orador si persuadirá, dice Aristóteles¹³, ni —por analogía— el arquitecto si proyectará. Cada uno examinará los medios que utilizará para alcanzar su objetivo (en lo que a su eficiencia y conveniencia se refiere), estudiará las opciones, sopesará los beneficios y los riesgos; pensará. El hombre no tiende a alcanzar sus aspiraciones en forma meramente instintiva, como los animales. En cuanto ser racional —condición que Kant resalta a lo largo de toda su obra—, él es capaz de definir la finalidad de sus acciones y de advertir los medios propicios para realizarla.

En esta actividad de diseñar, la *plasmación* tiene un papel insustituible. La mente tiene la capacidad de crear formas, *eídoses*. La imaginación, decía Filostrato, es mejor y más hábil “artesana” que la imitación, que se limita a representar lo visto y lo conocido¹⁴.

La imaginación no sólo reproduce; también produce (la misma facultad cumple tareas diferentes), con base en sus capacidades específicas, que son, principalmente —en el caso del arte—, según Kant, la *asociativa* y la *plástica*. La imaginación reproductiva (*exhibitio derivativa*) devuelve al espíritu una intuición antes experimentada; re-actualiza una imagen registrada con anterioridad. La imaginación

¹⁰ Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995, p. 19.

¹¹ Geoffrey Broadbent, *Diseño arquitectónico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 19.

¹² Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 1978, p. 145.

¹³ Aristóteles, *Ética nicomaquea*, III, III, México, Porrúa, 1999, p. 33.

¹⁴ Filostrato, *Vida de Apolonio de Tiana*, VI, 19, Madrid, Gredos, 1992, p. 366.

productiva, o la imaginación libre es la facultad de representarse originariamente el objeto (*exhibitio originaria*); de configurar la imagen de un objeto aún no visto o aún inexistente en la realidad. Pero ella no crea *ex nihilo*, sino también con base en la experiencia (refiriéndose a la aptitud creadora de la imaginación, San Agustín mencionaba el ejemplo de los ciegos de nacimiento que no pueden representarse ningún color¹⁵). El resorte que pone en movimiento la imaginación productiva es su disposición asociativa, su capacidad de generar siempre nuevas combinaciones de elementos conocidos.

Como consecuencia de esta prolífica productividad, el origen del detalle arquitectónico queda, con frecuencia, no identificable en la percepción inmediata aun para su autor, quien puede llegar a preguntarse: “¿dónde estaba?, ¿de dónde había partido?... ¿y cómo he llegado a este punto final?”¹⁶. Durante la “visión creadora” — como llama Fry este proceso que el arquitecto no puede observar desde el exterior y explicar (al igual que el poeta o cualquier otro artista)—, lo consciente trabaja conjuntamente con lo inconsciente, lo racional converge con lo emocional, tal como ocurre ante una simple línea:

*certain relations of directions of line become for him full of meaning; he apprehends them no longer casually or merely curiously, but passionately, and these lines begin to be so stressed and stand out clearly from the rest that he sees them far more distinctly than he did at first*¹⁷.

Por otra parte, antes de que el artista pueda exponer una figura corpórea (una obra de escultura o de arquitectura), él tiene que haberla configurado en su imaginación —haber articulado, en un todo funcional y estilísticamente coherente, los productos del trabajo selectivo-asociativo—, definido en su *composición* (con el término de Kant¹⁸); tiene que haberla intuido, en virtud de la capacidad plástica de la imaginación productiva, en el espacio.

De este proceso de visualización creativa —continuando nuestra exposición— resulta una forma inmaterial, a la cual el artifice tiene que dar forma material con la ayuda de los instrumentos y por medio de la acción; con base en unos principios específicos de producción (aprendidos en escuelas, de maestros). Y ésta es una tarea durante la cual la mente trabaja conjuntamente con la mano, lo racional y lo físico cooperan y complementan recíprocamente sus competencias.

En sentido creador, la mente y la mano son inimaginables la una sin la otra. Sin la mano las soluciones concebidas por la mente no se traducirían nunca en objetos. Las dos manos de barro cocido, cruzadas y atadas, exhibidas en un museo limeño¹⁹, pueden simbolizar —independientemente de lo que haya significado en su momento el conjunto hoy perdido— no sólo la negación de la libertad, sino también la supresión productiva, la prohibición de la actividad y de la creatividad. Que la civilización humana es la resultante de la acción de este binomio formado por la mente y la mano lo había señalado aún Cicerón. En *De natura deorum*, el filósofo romano observaba que, gracias a los descubrimientos de la mente y a las manos de los artistas y de los

¹⁵ *Cartas* (7, a Nebridio), en San Agustín, *Obras*, VIII, Madrid, Ed. Católica, 1967, p. 40.

¹⁶ Immanuel Kant, *Antropología. En sentido pragmático*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 83.

¹⁷ Roger Fry, *Vision and Design*, London, Penguin Books, 1961, pp. 48-49.

¹⁸ “Antes de que el artista pueda exponer una figura corpórea (por decirlo así tangiblemente) tiene que haberla acabado en la imaginación, y esta figura es entonces una ficción que, cuando es involuntaria (como, por ejemplo, en sueños) se dice *fantasía* y no pertenece al artista; mas cuando está regida por el albedrío se llama *composición*, invención.” Immanuel Kant, *Antropología. En sentido pragmático*, § 31 A, p. 81.

¹⁹ Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

artesanos, el hombre tiene pintura, escultura, música, agricultura, textilera, metalurgia, arquitectura civil, religiosa y militar²⁰.

La mente es la depositaria de la experiencia y del conocimiento. Sobre esta base, ella puede dar forma a lo posible aún inexistente, construir. La mente indaga, compara, selecciona, sintetiza, decide. La mano ejecuta y termina de traer al ser los proyectos del hombre. El pensamiento se apoya en ella como en una pieza adjunta que prolonga su fuerza y le aviva, por sus respuestas, las búsquedas ante el infinito de posibilidades creadoras.

En todos los campos de actividad el progreso está en poder de los seres humanos. En la evolución de las artes también. Todo hombre “puede añadir lo que en ellas aún falta”²¹. Pero para esto el arte solo no es suficiente. El conocimiento es fundamental. Cuando se refería a “la clase de artes que tiene por objeto la fabricación de alguna cosa”, (utilitarias), San Agustín advertía que el artífice se basa en la experiencia (en lo conocido) para encontrar lo nuevo, que “enlaza la memoria de lo pasado con la esperanza de lo venidero”²².

Ars sine scientia nihil est, decía el arquitecto Jean Mignot a finales del siglo XIV. Conocimiento no sólo en el sentido de la *contemplación* antigua, *θεωρία*, o de *asimilación*, como lo entendían los medievales, sino también (e implicando a la vez a éstas) en la acepción de *engendramiento*. El artista no puede crear como una divinidad; como los dioses maya de *Popol-Vuh* en medio de las aguas primordiales, o como Na Areak, “sentado solo en el espacio”²³ cuando no había aún cosa alguna en el mundo. La convivencia con otros creadores, el aprendizaje por el contacto con otras obras de arte y la exigencia selectiva por parte de la sociedad (la “sociabilidad insociable”, en la expresión de Kant) son parte de su formación. El buen arquitecto del Renacimiento es un *uomo universale*, un humanista versado en las artes liberales, que no se limita nunca al mero ejercicio mecánico, repetitivo. Nada nuevo puede surgir y crecer sin un fundamento sobre el cual el pensamiento investigue, construya y abra horizontes en su constante hacerse camino. Un diálogo platónico refleja que, en la Antigüedad aún, la condición del ἀρχιτέκτων no era la de obrero, sino de jefe de obreros, que aporta “conocimientos y no trabajo de manos”²⁴. Santo Tomás llama “sabio”, en comparación con los “artesanos inferiores”, al artífice “que dispone los planos del edificio”²⁵. Encontramos esta idea también en Vitruvio.

Sus *Diez libros de arquitectura* comienzan con el tema de la “educación del arquitecto”, que debe sobresalir en diversos campos del saber. Además de los aspectos ligados estrictamente a los problemas de construcción, él debe dominar conocimientos de matemática, historia (para la apreciación de las formas y de los estilos), de derecho, óptica, medicina, música, astronomía y geografía (estos últimos referentes a la ubicación sana y adecuada de los edificios desde el punto de vista higiénico, acústico, lumínico y hodológico), así como de filosofía, para asegurarse una excelente instrucción moral. Que debe demostrar, aparte de *ingenium* (habilidad natural), una seria formación cultural.

No hace falta insistir en la actualidad de esta idea, sintetizada y reformulada en las palabras de Luckman, por ejemplo: “el proceso de diseño es la transformación de la información —en forma de requisitos, limitaciones y experiencias— en soluciones

²⁰ Cicero, *De natura deorum. Academica*, London, Harvard University Press, 1979, pp. 267-269.

²¹ Aristóteles, *Ética nicomaquea*, I, VII, p. 9.

²² *De la doctrina cristiana*, II, 30, 47, en San Agustín, *Obras*, XV, Madrid, Ed. Católica, 1969, p. 143.

²³ Mito de Maya, Isla Gilbert.

²⁴ *El político*, en Platón, ob. cit., II, p. 297.

²⁵ *De la ciencia teológica*, en Santo Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, I, p. 269.

potenciales”²⁶. Entendiendo que la *información* incluye, desde conocimientos de topografía, técnicas de construcción, matemática y geometría, mecánica, estática y estereotomía, fontanería, calefacción y aire acondicionado, hasta a nociones de costos de construcción y de redacción de contratos.

Kant también admite que no hay arte sin conocimiento: “no hay uso alguno de nuestras facultades, por muy libre que sea, que, si cada sujeto debiera empezar siempre, del todo, por las disposiciones brutas de su naturaleza, no cayera en ensayos llenos de faltas, de no haberlo precedido otro con la suya”²⁷. Seguramente esta idea, permanente —en un grado u otro— a lo largo de la historia en la teoría del arte, se vio reforzada en el ámbito de la racionalidad iluminista, que, a medida que avanzaba el conocimiento científico del mundo, de la naturaleza física y biológica, descubriría nuevas posibilidades de especialización en el campo de la arquitectura, aprovechadas por las instituciones educativas de perfil recién creadas. Pero Kant amplía mucho — como Vitruvio— el área de formación del arquitecto. Para ser artista se deben de tener, según especifica, conocimientos de la esfera del arte, de la historia y de la ciencia; es imprescindible una cultura de las facultades del espíritu por todas aquellas nociones que constituyen la *humaniora*:

para el arte bello, en toda su perfección, se requiere mucha ciencia, como, verbigracia, conocimiento de las lenguas antiguas, estar versado en la lectura de los autores que pasan por clásicos, historia, conocimiento de las antigüedades, etc. Y, por tanto, esas ciencias históricas, ya que constituyen la preparación necesaria y la base para el arte bello...²⁸.

*

Pero la identificación entre *concepto* y *fin* (“El concepto de un objeto, en cuanto encierra al mismo tiempo la base de la realidad de ese objeto, se llama fin”²⁹) traduce, de hecho, en el plano teórico, una situación práctica: el diseño interno se prolonga en y se confunde con su transposición material (en la cual siempre se podrá “leer” posteriormente), en medio de un proceso que involucra aspectos morales como “voluntad”, “interés”, “bueno.

El fin indica —interpretamos— la racionalidad de la acción, la existencia de un rumbo prefijado del ejercicio humano y una meta concreta. El fin de la arquitectura es el edificio, así como el fin de la medicina es la salud y el de la construcción naval el navío (para expresarnos con Aristóteles). El fin, repite Kant en otro libro, “es lo que le sirve a la voluntad de fundamento objetivo de autodeterminación”³⁰.

Finalidad y voluntad se implican recíprocamente, a la vez que involucran el interés. La voluntad es la facultad de obrar según un fin, la facultad de desear del sujeto. Donde se obra según un fin, hay interés. En este contexto, el interés es por ende más que la satisfacción por la autoconciencia del sujeto, lograda en su relación con el objeto (como lo presenta el autor en la primera crítica)³¹. Aquí, tomando el plano de la experiencia por referencia, Kant define el interés como la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto.

²⁶ John Luckman, *Un posible enfoque de la gestión del diseño*, en Geoffrey Broadbent y otros, *Metodología del diseño arquitectónico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973, p. 280.

²⁷ CJ, § 32, p. 313.

²⁸ CJ, § 44, p. 354.

²⁹ CJ, Introducción, IV, p. 125.

³⁰ M. Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 82.

³¹ *Prólogo de la segunda edición*, en Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1984, p. 32.

¿Qué es lo que mueve al hombre a la acción? ¿Qué es lo que le impulsa a inquirir, descubrir y construir (en el sentido amplio de la palabra)? ¿Qué es lo que busca? El bienestar y la seguridad; que se resumen, responde el filósofo, en el amor a sí mismo —en la significación sana de la expresión, ajustada a la ley de la moralidad³²—; la felicidad como necesidad natural (aunque sea, en su perfección, sólo un ideal de la imaginación). Ser feliz es “la exigencia de todo ente racional” y “el motivo determinante de su facultad apetitiva”³³.

La creación arquitectónica debe interpretarse, por tanto, en relación con el principio de la finalidad. No en una acepción trascendental (propia de la finalidad de la naturaleza), sino en una acepción práctica, con base en la idea de determinación de una voluntad libre como causa exterior del objeto. Un cuerpo organizado no es un caos sino un “cosmos”, un todo unificado por un principio (que puede ser de orden, simetría y proporción) instituido por una voluntad. Esta finalidad, que supone un concepto del objeto, un concepto que es la causa de la existencia de ese objeto, es lo que se llama finalidad objetiva: “para representarse una finalidad objetiva en una cosa, tendrá que precederla el concepto de *lo que la cosa deba ser*”³⁴. El autor distingue después, en los límites de esta finalidad objetiva, una finalidad objetiva externa, que identifica con la *utilidad*. La utilidad era la primera función del arte también en Platón, quien la entendía en un sentido moral, como recurso de modelación del carácter del ciudadano del Estado ideal, a diferencia de los sofistas, para los cuales tenía un significado práctico-social. En Kant influyeron, sin duda, en este aspecto, los trabajos de los autores ingleses de su época (David Hume, Adam Smith o Archibald Alison), que establecían el origen de la belleza de muchas obras humanas en su utilidad. La idea es registrada asimismo por la historia de la estética dieciochesca en Francia. Jacques-François Blondel enseñaba a sus alumnos a construir no sólo edificios “nobles”, sino también estructuras útiles.

Al lado de esta finalidad objetiva externa (equiparada con la utilidad), Kant distingue una finalidad objetiva interna, que consiste en la *perfección* del objeto. Esta última puede ser considerada tanto en sentido *cuantitativo* (“completividad de cada cosa en su especie”, prueba de que en ella “está *todo* lo exigible”), como *cualitativo* (la concordancia de lo diverso en la cosa con el concepto previo a su ejecución)³⁵. Ambos aspectos representan de hecho condiciones de posibilidad de la finalidad objetiva externa. El objeto arquitectónico no responde a la exigencia de utilidad práctica, si no cumple con los requisitos de la *perfección cuantitativa* y de la *perfección cualitativa*, con los cuales se enlaza la noción de *bueno*.

La voluntad “es una facultad de no elegir nada más que lo que la razón, independientemente de la inclinación, conoce como prácticamente necesario, es decir, bueno”³⁶. A diferencia de *lo bueno en sí*, inmediato, que “place en sí mismo”, lo bueno mediato, *bueno para algo*, o sea, *útil*, “place sólo como medio”³⁷, encierra siempre el concepto de un fin. “Para encontrar que algo es bueno, tengo que saber siempre qué clase de cosa deba ser el objeto, es decir, tener un concepto del mismo”³⁸ que me indique a qué interés responde. (Para encontrar que algo es bello, no; el placer en lo bello es desinteresado). El autor propone, a título de ejemplo, el prado rodeado de

³² El amor a sí mismo *aconseja*, pero la ley de la moralidad *ordena*. Porque, para Kant, la moral no es la doctrina de cómo hacernos felices, sino de cómo debemos hacernos dignos de la felicidad.

³³ Immanuel Kant, *Crítica de la razón práctica*, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 30.

³⁴ CJ, § 15, p. 205.

³⁵ CJ, § 15, p. 205.

³⁶ *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, p. 59.

³⁷ CJ, § 4, p. 166.

³⁸ CJ, § 4, p. 167.

árboles en círculo en el bosque, que, a falta de un fin conocido, no puede juzgarse desde el punto de vista de su perfección: “si (...) no me represento por eso fin alguno, a saber, que quizá deba servir para bailes campestres, entonces no se da el menor concepto de perfección mediante la mera forma”³⁹.

Para que el objeto llegue a la existencia, tiene que ser precedido —repetimos— por el concepto de lo que él deberá ser. Este concepto constituye una referencia judicativa, un criterio básico de evaluación de la concordancia (o discordancia) de lo diverso en él (la perfección cualitativa del objeto), de apreciación de si sus elementos configurativos son todos los que deben ser y de si se articulan adecuadamente en una unidad (la perfección cuantitativa). No podemos juzgar el grado de adecuación de las características de una edificación (dimensiones, distribución del espacio, categorías de materiales y de elementos decorativos, ubicación, etc.) más que por referencia a su concepto fundante: escuela, hospital, habitación, biblioteca, etc. Este mismo concepto es el que limita la disposición creadora de la imaginación durante la concepción. Kant no expresa esta idea en forma directa, sino por medio de un comentario más bien lateral: “podrían añadirse inmediatamente en la intuición de un edificio muchas cosas que *nos pluguieran*, si no fuera porque debe ser una iglesia”⁴⁰.

Cuando la forma del producto se determina de acuerdo con un concepto, la imaginación procede según una regla determinada, ajusta su actividad a la proyección conceptual, a las exigencias y a las limitaciones que el fin práctico impone. Aristóteles aún había captado y expresado, a su manera, esta idea: a cada obra le es propia —escribía— una perfección específica⁴¹. El mismo Kant adelanta este pensamiento en un libro anterior a la *Crítica del Juicio*: “Un arsenal ha de ser noble y sencillo, un palacio residencial magnífico, y un palacio de recreo bello y decorado”⁴².

El filósofo alemán no es original en este aspecto tampoco. La idea de la apreciación de un producto por referencia al fin tiene una larga historia en la conciencia cultural de la Humanidad. Según la *Biblia*, hasta la divinidad juzgó positivamente su obra con base en la adecuación a la finalidad. Dios decretó la creación de la luz y “vio que la luz era buena”; decretó la creación de las dos “lumbres” en la extensión del cielo, y “vio que era bueno”; y al final “vio Dios todo lo que había hecho, y he aquí que era bueno en gran manera”⁴³.

Los griegos antiguos también apreciaban la adecuación del producto a su función (aun cuando esta idea no ha tenido gran eco en la teoría estética de la época). Los sofistas Alcidas y Sócrates retomaron la distinción (efectuada por los poetas Teogonis, Simónides y Sófocles) entre lo útil y lo placentero, la aplicaron a la plástica y dividieron las artes, con base en este criterio, en dos grupos: las que responden a las necesidades existenciales y las destinadas al placer. Las estatuas producen placer, decía Alcidas (*Discurso acerca de los sofistas*), pero no aportan ningún beneficio. Para los sofistas, lo bello y lo útil eran cosas completamente distintas.

Pero Sócrates, representando una concepción diferente, pensaba que una cosa es bella cuando resulta adecuada a su uso. Durante un diálogo con Arístipo, relatado por Xenófanes (*Memorabilia*, III), afirmaba que el escudo es bello cuando asegura una buena protección, la lanza y hasta el cesto de basura son bellos cuando cumplen óptimamente su función. Sócrates extendía este concepto de lo bello utilitario a la arquitectura: la casa más bella es aquella que nos proporciona el abrigo más placentero y en la cual podemos guardar tranquilamente nuestras posesiones. Y todos

³⁹ CJ, § 15, p. 206.

⁴⁰ CJ, § 16, p. 211.

⁴¹ *Ética nicomaquea*, I, VII, p. 9.

⁴² Immanuel Kant, *Observaciones acerca de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 35.

⁴³ Génesis, 1 (4, 14-18, 31), en *La Biblia*, I, Bogotá, Ed. Oveja negra, 1983, pp. 5-6.

los argumentos desplegados por este filósofo ante el interlocutor sofista en torno al problema del más bello cucharón —de si éste debe ser de oro o de madera— representan el desarrollo tangente de la misma idea en Platón (*Hippias Mayor*).

Esta posición se radicalizó en la Edad Media, cuando, con base en el criterio moral, algunos autores sólo valoraban en las cosas elaboradas la utilidad, el “provecho para la presente vida”. Juan Crisóstomo, a quien le pertenecen estas palabras, insistía en que “las artes tienen por función procurarnos o fabricarnos las cosas necesarias y que sostienen nuestra vida”, a la vez que condicionaba vehementemente la inclusión de la arquitectura en esta categoría: “a ésta no le negaré yo nombre de arte si edifica casas y no teatros, y nos da en ellas lo necesario y no lo superfluo”⁴⁴.

La tesis de la belleza de las cosas dependiente de la adaptación a su finalidad se mantuvo también en la estética renacentista y postrenacentista, conjuntamente con la otra concepción, descendiente de Vitruvio, de lo bello coexistente con la utilidad. Para Alberti, en la obra arquitectónica hay *pulchrum* y *aptum*. La utilidad no es belleza o parte de la belleza, sino algo simultáneo y distinto, aunque afín a ella. En 1751 (antes de la publicación de *La Crítica del Juicio*), Mendelssohn expresaba la misma idea de la concomitancia de lo bello con lo útil (preponderante) en el objeto arquitectónico. En la arquitectura la belleza “debe subordinarse a su primera determinación, a la comodidad y a la duración”⁴⁵. De acuerdo con el pensamiento de Kant, que revela la misma concepción dual del objeto arquitectónico, la misma coincidencia de lo bello con la finalidad que se había prolongado desde la Antigüedad (y que también defenderá Hegel más tarde), la casa no es bella porque es buena, como en los autores que siguieron a Sócrates, sino que es, por una parte buena y, por otra parte, bella. Y, junto con lo bello, entran en discusión las ideas estéticas.

*

“Puede llamarse (...) belleza (...) la expresión de ideas estéticas”⁴⁶. La plástica “expresa ideas [estéticas] con figuras en el espacio”⁴⁷. La referencia a las ideas estéticas es frecuente en la *Crítica del Juicio* y estas citas son sólo unos ejemplos. Kant explica que las llama *ideas* por analogía inversa con las ideas de la razón. Mientras la idea de la razón es un concepto al cual ninguna intuición puede serle adecuada, a la idea estética, que tiende a “algo que está por encima de los límites de la experiencia”, como intuición interna no le puede ser adecuado ningún concepto. La idea estética es una representación inexponible de la imaginación⁴⁸ (imposible de traer a conceptos), “que provoca a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por tanto, ningún lenguaje expresa del todo, ni puede hacer comprensible”⁴⁹.

Si bien Kant no menciona la palabra *metáfora*, no cabe duda de que a este tropo se refiere cuando habla de “expresiones para conceptos, no por medio de una intuición directa, sino sólo según la analogía con la misma, es decir, el transporte de la reflexión sobre un objeto de la intuición, a otro concepto totalmente distinto”, incluso a uno “al cual quizá no pueda jamás corresponder directamente una intuición”⁵⁰.

⁴⁴ San Juan Crisóstomo, *Homilias sobre el Evangelio de San Mateo (46-90)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, pp. 63-64.

⁴⁵ Moses Mendelssohn, *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. 269.

⁴⁶ CJ, § 51, p. 384.

⁴⁷ CJ, § 51, p. 387.

⁴⁸ CJ, § 57, p. 425.

⁴⁹ CJ, § 49, p. 371.

⁵⁰ CJ, § 59, p. 445.

¿Pero es aplicable la idea de la expresión metafórica a la arquitectura? (Algunos intérpretes de la obra de Kant sostienen que no). Primero, Kant afirma que la arquitectura no expone ideas estéticas, sino conceptos de cosas que sólo son posibles por el arte. Por otro lado, declara la arquitectura arte bello, que es, en sus palabras, aquel que expresa ideas estéticas. En tercer término, añade que en la arquitectura las ideas estéticas “se subordinan” al uso del objeto. Puede interpretarse, por tanto (en un plano *estético* de análisis), que la arquitectura expone conceptos en primer lugar —en el orden presentativo—, y expresa ideas estéticas en segundo lugar. Que el concepto encuentra su exposición en la materialidad de la obra final, que, más allá de su funcionalidad, se revela, en su contexto natural y en interrelación con las particularidades y con los elementos de éste (agua, arena, bosque, montaña, etc.), como expresión de una metáfora. No en el sentido *finito* del término (“esta casa es una cueva”, “este edificio es una caja”), sino en el verdaderamente artístico: ilimitado, continuamente abierto a la significación. En el sentido de la metáfora simbólica, que es la que posee el valor artístico más elevado, “proporciona la tarea más productiva de la imaginación y provoca, con su indeterminación sugerente, el estado poético por excelencia⁵¹ (no sólo en la literatura).

Esta perspectiva teórica sobre la arquitectura parece que empieza a prefigurarse en el Renacimiento, cuando Gian Lorenzo Bernini pensaba que, incluso en la presentación de los objetos comunes (como la fuente que él construyó en un ambiente de palmeras y rocas intentando un poema *material* sobre las fuerzas de la naturaleza), el arte debe esforzarse por transmitir una idea y un sentido alegórico. Y juzgaba Bernini, que en el arte no sólo la forma es bella, sino también la concepción; que hay una *bellezza di concetto*, de la concepción, del diseño. Kant hace una afirmación similar. En el arte bello la “idea debe ser ocasionada [en el receptor] por un concepto del objeto”⁵². La Basílica de San Pedro es magnífica, porque la belleza está “expandida” en su diseño (en el concepto)⁵³.

La belleza de una obra de arquitectura comienza —dice, indirectamente, el filósofo— desde el *concepto*. La forma del producto final, que responde preponderantemente a la función, es la exposición de éste, su transposición en la materia, que encamina, a su vez, la recepción hacia la captación de la idea estética. El concepto y la idea no son excluyentes sino “emparejados”, afirma Kant⁵⁴, forman una “pareja”, una unidad, y no hay, en una obra maestra de arquitectura, ninguna incompatibilidad entre los dos elementos. El *concepto* y la *idea* constituyen el *εἶδος* y el *ἔτυμον* (el significado espiritual) de la obra, fusionados en su ser y solidarios en su manifestación como la raíz de la creación y su nervio oculto. La idea estética irradia en el concepto desarrollado como una presencia presagiada pero inalcanzable en su informalidad e inefabilidad, como un anhelo difuso que lleva al arquitecto más allá de lo dado y de lo conocido, aun cuando él mismo sólo *presienta*, indefinidamente, este movimiento en su interior.

El arte es un instrumento de aprehensión del mundo y de materialización de esta aprehensión, se pensaba en los tiempos de la Ilustración⁵⁵. Vico postulaba los comienzos de este fenómeno en la prehistoria, durante la primera fase —de “sabiduría

⁵¹ Tudor Vianu, *Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971, p. 115.

⁵² CJ, § 51, p. 384.

⁵³ Immanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, p. 34.

⁵⁴ “La idea estética es una representación de la imaginación emparejada a un concepto dado y unida con tal diversidad de representaciones parciales en el uso de la misma, que no se puede para ella encontrar una expresión que indique un determinado concepto;...” CJ, § 49, p. 377.

⁵⁵ E. Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 342 y ss.

poética”— de evolución del espíritu humano. El arte lleva la esencia de las cosas, de la vida y del mundo a la consciencia y la refleja en la expresividad de los elementos plásticos. Facilita un encuentro más completo con el Universo, experimentado en la interioridad del sujeto, que se ve colocado, como en la alegoría del libro de Ripa⁵⁶, ante un espejo de mágicos poderes amplificadores y reveladores que “habla” precisamente por su silencio (habla sin sonidos que se dirige al espíritu, dirá más tarde Hegel). Es uno de los (dos) lenguajes “maravillosos” (la naturaleza y el arte) por los que el máximo creador concedió al hombre —según Wackenroeder— el entendimiento del Universo. La obra es bella porque el arquitecto cifra en ella una idea. Porque “discurre” acerca de algo que “está por encima de los límites de la experiencia”⁵⁷; porque presenta “signos” que se articulan en una metáfora morfo-espacio-material. “La obra de arte es sin duda una cosa confeccionada, pero dice algo más que la mera cosa es”; da a conocer notoriamente otra cosa; “es alegoría”⁵⁸.

Desde la perspectiva del arquitecto, el diseño externo sensibiliza un concepto que se construye sobre la base de una idea estética *experimentada* por él, es la primera expresión material de ésta. Pero, desde la perspectiva del público, el primer nivel perceptible no es el diseño —en su configuración proyectiva—, sino su representación material, el *ἔργον*, la obra disponible para el uso. El plano se tiene que *buscar* y encontrar después de completar la imagen tridimensional. Frankl explica este proceso:

*Nosotros damos una interpretación tridimensional a cada una de las imágenes que recibimos desde cualquier punto de vista, pero lo esencial al contemplar una obra arquitectónica es que aceptamos esas imágenes aisladas como algo meramente provisional o preliminar, y no como finalidad absoluta y definitiva. Ver arquitectura significa reunir en una sola imagen mental toda la serie de imágenes interpretadas tridimensionalmente que se nos presentan cuando recorreremos los espacios interiores y caminamos alrededor de sus paredes exteriores. Al hablar de la imagen arquitectónica, me refiero a esta imagen mental*⁵⁹.

Sólo a continuación podemos aprehender la idea estética, la *δύναμις* de la creación, aunque —dada la indeterminación que le es propia— nunca lo logremos por completo y nos quedemos más bien con su reflejo. Pero ya sabemos que está allí, contenida en la imagen e irreducible (en virtud de su naturaleza sensible-suprasensible) a conceptos, que aguarda a que nuestro pensamiento se ilumine “sin palabras ni sonidos”, únicamente por la articulación de las relaciones visibles con las invisibles en la emoción de lo poético; en el límite del pensamiento.

Le Corbusier intenta adentrarse en este proceso de recepción estética de la obra arquitectónica. La arquitectura, explica, es un arte, un fenómeno de emoción, situado fuera y más allá de los problemas de la construcción. Sus formas primarias o sutiles, flexibles o brutales actúan fisiológicamente sobre nuestros sentidos (esfera, cubo, cilindro, horizontal, vertical, oblicuo, etc.) y los conmocionan. Una vez afectados,

⁵⁶ En la *Iconología* de Cesare Ripa (III ed. 1603), aparecía una xilografía que representaba alegóricamente el *diseño* como un joven con un compás en una mano y un espejo en la otra: medida y rigor matemático por una parte, reflejo del mundo externo e interno, de la experiencia del artista o de la Humanidad en general, por la otra.

⁵⁷ CJ, § 49, p. 372.

⁵⁸ M. Heidegger, *El origen de la obra de arte*, en *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 13.

⁵⁹ Paul Frankl, *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 193.

somos capaces de percibir más allá de las sensaciones elementales; y entonces nacen

*ciertas relaciones que actúan sobre nuestra conciencia y nos transportan a un estado de alegría (consonancia con las leyes del universo que nos gobiernan y a las cuales se someten todos nuestros actos) en que el hombre utiliza plenamente sus facultades de memoria, de examen, de razonamiento, de creación*⁶⁰.

Existe la arquitectura cuando hay una “emoción poética”. Cuando el estremecimiento de los sentidos que la plástica de luz y sombras de las formas, de los materiales y de los colores nos provoca, lleva al reconocimiento de un principio “axil” de armonía que “afecta las profundidades de nuestro ser”⁶¹. Como decía Luciano — con la precariedad conceptual de sus tiempos—, “diríase que algo de la belleza [de la casa] fluye a través de los ojos hasta el alma”⁶².

Pero esto no significa que la recepción de la obra arquitectónica se agota en el simple mirar. “It is not enough to see Architecture; you must experience it”⁶³. *Mirar* no es suficiente. Hay que asumir emocional y reflexivamente la experiencia del espacio organizado, la rítmica de las formas, los efectos de la claridad en la textura de los materiales, etc., para ganar la planicie de lo universal humano y de lo histórico en la dinámica de la totalidad, más allá de la inmediatez cotidiana. Son elocuentes, en este sentido, el comentario de Heidegger sobre el templo griego⁶⁴ y las reflexiones generales correspondientes. A medida que se levanta, la obra abre y mantiene abierto lo abierto del mundo, a la vez que hace visible en ella el acaecer de la verdad de lo existente en su desnudez. Más allá de lo existente —incompletamente conocido y dominado por el hombre— “pero no fuera de él”, hay “un claro” del cual depende la completitud de lo existente. Una región del mundo que debe ser conocida, de algún modo, por el hombre, para que éste termine de definirse a sí mismo: “Lo existente como existente sólo puede ser sí entra y va más allá de lo iluminado de este claro. Sólo este claro nos regala y garantiza a nosotros los hombres un paso a lo existente que nosotros no somos, y el acceso a lo existente que nosotros somos”⁶⁵.

Y es el conocimiento artístico el que —da a entender Kant—, por su carácter extensivo (derivado de la libertad de acción de las facultades), permite al sujeto el acercamiento a esta dimensión. No por medio de la expresión directa (de referencia intelectual). Sino de la *sugerencia*, de un particular acto de *hacer ver* por medio de las posibilidades analógicas del símbolo, que termina en una *intelección*, en una iluminación del espíritu. Es la idea que subyace en el comentario de Sostre referente a lo simbólico en Gaudí:

⁶⁰ *Hacia una arquitectura*, p. 8.

⁶¹ *Ibid.*, p. 181.

⁶² *Acerca de la casa*, en Luciano, *Obras*, I, Madrid, Gredos, 1981, p. 149.

⁶³ Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, Cambridge, M.I.T. Press, 1962, p. 33.

⁶⁴ “Encierra la figura del dios y en ese sagrario permite que se le vea desde el abierto pórtico de columnas del recinto sagrado. Mediante el templo, el dios se hace presente en el templo. Pero el templo y su recinto no se desvanecen hacia lo indeterminado. Es la obra del templo lo que primero ensambla y al propio tiempo reúne en derredor de sí la unidad de aquellos caminos y accesorios en los cuales el nacimiento y la muerte, lo funesto y lo propicio, la victoria y el oprobio, lo perenne y lo caduco, adquieren la figura y curso de la esencia humana en su habilidad. La imperante amplitud de esos accesorios abiertos es el mundo de esa nación histórica. De ella y en ella ese pueblo vuelve por primera vez a sí mismo para consumir su destinación.” *El origen de la obra de arte*, pp. 32-33.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 42.

*En ninguna obra de arte como en este fascinante edificio, sentimos este mágico poder de suscitar en nosotros tantas sugerencias y activar un automatismo tan rico en imágenes y a la vez limitado por la intención estética de Gaudí. Ante él, sentimos el profundo alivio de que una pesadilla ha sido disuelta por la rosada luz del alba*⁶⁶.

Éste es también el caso de las metáforas de Le Corbusier, en las que siempre aflora una indeterminación sugestiva que no se deja captar por completo en ninguna expresión explícita. Como, por ejemplo, las basadas en la fluidez, pureza y serenidad del elemento acuático convertido en recurso de inducción simbólica, en el serpenteo sin fin de los ríos entre su perpetuo brotar de las fuentes y su inevitable fin en los mares que los absorben, que pueden esbozar la idea de la finitud humana en medio de la perennidad natural, la incesante búsqueda existencial del hombre. *Fallingwater*, por su parte, no es sólo un espacio doméstico concebido según los principios de la ingeniería arquitectónica (o que refleja el estatuto social de una familia). Se puede leer en ella —entre otras posibilidades— una metáfora de la arquitectura en su relación con el hombre como ser moral. ¿Qué “dice” la famosa *Casa Kaufmann* de Frank Lloyd Wright? ¿A qué reflexiones remite su ubicación, sus materiales y su estructura tan abierta al entorno montés? Habla, a su modo, del hombre y de su lugar en el mundo, de cómo el hombre entiende vivir cerca de la naturaleza, en medio de y en armonía con ella. Transmite su anhelo de afirmar y conservar el lazo ancestral de una pertenencia originaria y definitoria de su condición. Pero también nos dice que el hombre no se satisface con los albergues elementales (los aceptó “en un principio” y cuando pudo erigir a su imitación un refugio, “los despreció”⁶⁷). Ni siquiera si se encontraría solo en una isla deshabitada, se contentaría el hombre con una gruta; construiría, dice Kant, “una cabaña suficientemente cómoda”⁶⁸. Guidoni⁶⁹ registra numerosos tipos de viviendas primitivas de distintas regiones del mundo (África, Australia, Melanesia, América del Sur, etc.). Por muy precaria que sea, la “casa” es siempre obra del hombre. Supone un trabajo de construcción en el cual subyace un proyecto mental, un pensamiento, un ejercicio lógico anterior. Al menos un diseño de tipo pragmático, por ensayo y error (como intentar colocar los materiales disponibles de la manera más adecuada).

Aceptar los refugios naturales significaría, para el hombre, limitarse a una acción instintiva. El hombre es un ser racional, con la conciencia de su valor en el mundo. Su modo constructivo de existir prueba su (sano) orgullo. Desde su condición de *persona*, intenta mantener con la naturaleza una relación de dignificante habitar (en el sentido heideggeriano del término), propuesta por medio del espacio arquitectónico concebido como espacio para lo humano, que se inserta comedido y servicial en el ambiente natural, que se le añade para coexistir con él y para completarlo; finalmente, todo para el beneficio del *homo faber*. En el ser humano, afirma Kant, “en todas las acciones relacionadas con uno mismo, el empleo de las fuerzas se ha de compatibilizar con el mayor uso posible de las mismas”⁷⁰. Regla racional de restricción de la libertad —fundamento y condición necesaria de todas las perfecciones— para el provecho propio, para la realización del hombre en su humanidad, como fin en sí. Pues “la vida en su conjunto no vale tanto como vivirla con dignidad”⁷¹.

⁶⁶ José María Sostres, *Opiniones sobre arquitectura*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 1983, p. 17.

⁶⁷ F. Milizia, *Arte de ver en las bellas artes del diseño*, Valencia, [s. e.], 1992, p. 90.

⁶⁸ CJ, § 2, p. 162.

⁶⁹ Enrico Guidoni, *Arquitectura primitiva*, Madrid, Aguilar, 1989.

⁷⁰ Immanuel Kant, *Lecciones de ética*, Barcelona, Crítica, 1988, p. 163.

⁷¹ *Ibid.*, p. 159.

De manera que, aun cuando no en primer lugar (primacía temporal), una obra de arquitectura también expresa, en una forma sensible, en un *ectypon* (*Nachbild*), una idea estética, un *archetypon* (*Urbild*): un contenido humano de existencia, de necesidad y de aspiración, que se refleja en la obra colmándola de sentido y de valor. La metáfora da vida al lenguaje arquitectónico y enriquece su plano convencional de presentación con una dimensión espiritual. Lo más alto, lo más profundo o lo más lejano que el pensamiento humano puede captar, en un *aparecer* “cual luz que del fuego salta”, no es, “por la debilidad propia de las palabras”, transmisible, no es “formulable cual otras enseñanzas”⁷² en términos directos. Algunas cosas se comunican “con más claridad y precisión por medio de metáforas que si se emplearan los términos propios”⁷³, concluía Demetrio.

De la idea estética puede decirse algo parecido a lo que Cicerón decía de la idea platónica: “aunque no la discernimos, sin embargo podemos tenerla con el ánimo”⁷⁴. El “camino” hacia la idea estética de la arquitectura comienza por la visión. En su escrito sobre la casa, Luciano insistía en que lo visual es más eficaz que la palabra y comparaba, a modo de demostración de su “tesis”, a las Sirenas con las Gorgonas. Las primeras seducían a los navegantes que pasaban por sus dominios con su canto. Pero la belleza de las Gorgonas, “al ser muy poderosa y alcanzar a los centros más vitales del alma, cautivaba al punto a los espectadores y les hacía enmudecer; y —como el mito pretende y suele referirse— se convertían en piedra por el espectáculo”⁷⁵.

En la producción visual, la imagen media entre las subjetividades del artista y del receptor, abre una vía de comunicación entre los dos términos, es fundamental. Motivo para que Kant condicione el placer en el arte bello por la forma (*figura*), que es “conforme a fin para la contemplación”, y que “dispone el espíritu para ideas” haciendo que el placer sea “al mismo tiempo cultura”⁷⁶, sustento para el alma. Un punto de vista que conserva su actualidad. Si las estructuras arquitectónicas “no deleitan a la vista e informan a la mente, ninguna audacia técnica puede salvarlas de la carencia del significado”⁷⁷, escribe Mumford. Lo simbólico, afirma, por su parte, Norberg-Schultz, arranca de una sana reacción general en contra de la carencia de alimento psíquico real en nuestro pragmático mundo”⁷⁸.

Al desarrollar su discurso acerca de la arquitectura como arte que expone “conceptos” de cosas (formas inmateriales, diseños internos) valiéndose de los términos de *voluntad*, *fin*, *medio*, *bueno*, *utilidad* y *felicidad*, Kant no hace otra cosa que alinear la interpretación de la creación en este dominio a su concepción general acerca del modo propio de ser en el mundo: el obrar racional entre exigencias morales. Y aun cuando está destinada *en primer lugar* a la utilidad, la arquitectura no se reduce a un problema de función, no se limita a responder a la pregunta “de cómo las obras construidas por el hombre deben estar dispuestas en el espacio y cómo el espacio debe estar ocupado por ellas”⁷⁹. Ella aparece también —a partir del espacio y a través de las formas y de los volúmenes insertados y articulados en él— como un modo posible de exploración de lo suprasensible: por medio de sus reflejos en los

⁷² *Carta séptima*, en Platón, ob. cit., XI, p. 247.

⁷³ Demetrio, *Sobre el estilo*, Madrid, Gredos, 1979, p. 56.

⁷⁴ *El orador perfecto*, XXIX, 101, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, p. 30.

⁷⁵ *Acerca de la casa*, p. 156.

⁷⁶ CJ, § 52, p. 394.

⁷⁷ Lewis Mumford, *Arte y técnica*, Buenos Aires, Nueva visión, 1961, p. 90.

⁷⁸ Christian Norberg-Schultz, *El significado en arquitectura*, en Charles Jencks y George Baird, *El significado en arquitectura*, Madrid, Hermann Blume, 1975, p. 250.

⁷⁹ E. Guidoni, ob. cit., p. 11.

elementos del mundo físico, de su reverberación iluminadora de sentidos en la percepción individual y en la memoria colectiva.

Referencias bibliográficas

- **Aristóteles**, *Ética nicomaquea*, México, Porrúa, 1999.
- **Aristóteles**, *Poética*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982.
- **Broadbent, Geoffrey**, *Diseño arquitectónico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- **Cassirer, Ernst**, *Filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- **Cicero**, *De natura deorum. Academica*, London, Harvard University Press, 1979.
- **Cicerón**, *El orador perfecto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- **Demetrio**, *Sobre el estilo*, Madrid, Gredos, 1979.
- **Dión de Prusa**, *Discursos*, Madrid, Gredos, 1989.
- **Filostrato**, *Vida de Apolonio de Tiana*, Madrid, Gredos, 1992.
- **Frankl, Paul**, *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- **Frontón**, *Epistolario*, Madrid, Gredos, 1992.
- **Fry, Roger**, *Vision and Design*, London, Penguin Books, 1961.
- **Guidoni, Enrico**, *Arquitectura primitiva*, Madrid, Aguilar, 1989.
- **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, Immanuel**, *Antropología. En sentido pragmático*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- **Kant, Immanuel**, *Crítica de la razón práctica*, Buenos Aires, Losada, 1961.
- **Kant, Immanuel**, *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1984.
- **Kant, M.**, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- **Kant, Immanuel**, *Lecciones de ética*, Barcelona, Crítica, 1988.
- **Kant, Immanuel**, *Observaciones acerca de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- **La Biblia**, I, Bogotá, Ed. Oveja negra, 1983.
- **Le Corbusier**, *Hacia una arquitectura*, Barcelona, Poseidón, 1978.
- **Luciano**, *Obras*, I, Madrid, Gredos, 1981.
- **Luckman, John**, *Un posible enfoque de la gestión del diseño*, en **Broadbent, Geoffrey y otros**, *Metodología del diseño arquitectónico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973.
- **Mendelssohn, Moses**, *Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y de las letras*, en **Baumgarten, A. G. y otros**, *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona, Alba Editorial, 1999.
- **Milizia, Francisco de**, *Arte de ver en las bellas artes del diseño*, Valencia, [s. e.], 1992.
- **Mumford, Lewis**, *Arte y técnica*, Buenos Aires, Nueva visión, 1961.
- **Norberg-Schultz, Christian**, *El significado en arquitectura*, en **Charles Jencks y George Baird**, *El significado en arquitectura*, Madrid, Hermann Blume, 1975.
- **Platón**, *Hippias (Mayor)*, en *Obras completas*, III, Caracas, Presidencia de la República / Universidad Central de Venezuela, 1980.
- **Platón**, *República*, en *Obras completas*, VIII, Caracas, Presidencia de la República / Universidad Central de Venezuela, 1980.
- **Platón**, *El sofista; El político Carta séptima*, en *Obras completas*, XI, Caracas, Presidencia de la República / Universidad Central de Venezuela, 1980.
- **Plotino**, *Enéadas*, I-II, Madrid, Gredos, 1992.
- **Rasmussen, Steen Eiler**, *Experiencing Architecture*, Cambridge, M.I.T. Press, 1962.
- **San Agustín**, *Cartas*, en *Obras*, VIII, Madrid, Gredos, 1967.
- **San Agustín**, *De la doctrina cristiana*, en *Obras*, XV, Madrid, Editorial Católica, 1969.
- **San Juan Crisóstomo**, *Homilías sobre el Evangelio de San Mateo (46-90)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.
- **Santo Tomás de Aquino**, *Suma Teológica*, I, Madrid, Editorial Católica, 1964.

- **Santo Tomás de Aquino**, *Suma Teológica*, II, Madrid, Editorial Católica, 1959.
- **Sostres, José María**, *Opiniones sobre arquitectura*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, 1983.
- **Tatarkiewicz, Wladyslaw**, *Historia de la estética*, I-III, Madrid, Akal, 1991.
- **Venturi, Robert**, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995.
- **Vianu, Tudor**, *Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.
- **Vico, Giambattista**, *Ciencia nueva*, I, Barcelona, Orbis, 1985.
- **Vitruvius**, *The ten Books on Architecture*, New York, Dover Publications, 1960.