

AUTONOMÍA Y EXPRESIÓN EN LA ARQUITECTURA

La antinomia de la modernidad al hilo de Claude-Nicolas Ledoux



Memoria para optar al grado de doctor presentada por Alberto Rubio Garrido
Dirigida por Dr. Julián Marrades Millet de la Universitat de València y Dr. Juan Calatrava Escobar de la Universidad de Granada

Programa de Doctorado en Pensamiento Filosófico Contemporáneo con mención
hacia la excelencia. Valencia, 2014

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA - Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació
DEPARTAMENT DE METAFÍSICA I TEORIA DEL CONEIXEMENT

Dedicado a Aixa
Valencia, verano de 2014

AGRADECIMIENTOS

Tras cuatro años de trabajo para la realización de esta tesis doctoral, las deudas acumuladas son innumerables. Uno estaría casi tentado de resignarse a un agradecimiento abstracto, general y neutramente complaciente. Pero no persistir en el reconocimiento explícito de tantos actores en el devenir de este trabajo, aunque sea desde la convicción de la imposibilidad de nombrarlos a todos, supondría un flaco favor a su singularidad, si no una muy condenable muestra de soberbia.

En primer lugar, el mero hecho de haber dispuesto de la oportunidad de dedicar casi en exclusiva todo este tiempo a esta absorbente labor, un privilegio que por desgracia resulta cada vez más exclusivo, implica la asunción de una deuda social de difícil condonación. Sin el apoyo del programa de Formación de Profesor Universitario, qué duda cabe, todo esto no habría sido posible o, cuanto menos, habría sido en extremo dificultoso.

No menos relevante en este sentido ha sido el apoyo de la Universidad de Valencia y, muy especialmente, los miembros del Departamento de Metafísica y Teoría del Conocimiento al brindarme generosamente su ayuda tanto en cuestiones administrativas, como docentes o investigadoras. Al profesor Vicente Sanfélix he de agradecerle en concreto la oportunidad de haber impartido docencia en sus asignaturas de grado. En general, quería hacer hincapié en la cariñosa acogida de tantos otros amigos y compañeros de la Facultad de Filosofía en un mundo nuevo para mí, en especial a Manuel Jiménez Redondo, referente para muchas cuestiones y compañero inagotable de tertulias. Su papel en el desarrollo de la tesis ha sido determinante.

Pero, por encima de cualquier otra consideración, he de destacar mi gratitud hacia Julián Marrades, verdadero cordón umbilical con el Departamento y, por extensión, con la vida académica en la universidad desde que aterricé aquí hace ya seis años. Más allá de su labor como director primero de la tesina y, después, de la tesis, compartiendo sin cortapisas su amplio y riguroso conocimiento de la filosofía, con Julián he podido volver a creer en la Universidad como espacio de compromiso con la sociedad. Espero estar a la altura del recuerdo de su impecable profesionalidad y su inquebrantable sentido cívico. Asimismo, quería agradecer a Juan Calatrava Escobar su predisposición a embarcarse casi a ciegas en la codirección de esta tesis doctoral. Su siempre diligente atención y sus expertos comentarios me han ayudado a frenar y a dar forma a las inevitables y muchas veces paralizantes inseguridades. No va a ser fácil corresponder a una tan buena compañía.

Por otra parte, muchos colegas y amigos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, mi antigua casa, han estado presentes a lo largo de la gestación de este trabajo. No puedo dejar de mencionar a los miembros del Grupo de investigación en Arquitectura y Pensamiento y a su director Jose Manuel Barrera, con los que comparto una prometedora aventura más allá de las fronteras de nuestras disciplinas, y a Eduardo de Miguel, quien tantas veces me ha brindado su apoyo.

Por último, quería agradecer la hospitalidad de los miembros de la Fachgebiet Architekturtheorie de la Technische Universität Berlin durante mi estancia del final del semestre de verano de 2013 y, en especial, a Univ.-Prof. Dr.-Ing habil. Joerg H. Gleiter.

A mis amigos les debo haber aguantado con estoica paciencia mis injustificadas ausencias, constantes retrasos y cambiantes humores a lo largo de tanto tiempo. Estoy deseando poder volver a compartir con ellos el día a día sin la amenaza de tener que regresar a mis papeles. A mis padres y a mis hermanos, y en extensión a mi familia al completo, les debo casi todo. Haberme enseñado a no ponerme más barreras de las que uno se va topando. Haberme brindado incondicionalmente su amor y comprensión. Haber sabido reciclar su inicial sorpresa en interés sincero por este inesperado quiebro en mi vida.

He querido dedicar este trabajo a Aixa, verdadero termómetro de mi salud mental durante años y vínculo cotidiano con el mundo, en mínima correspondencia con el papel nuclear que ha tenido, tiene y tendrá en todo lo relacionado conmigo. La tesis es lo de menos.

ÍNDICE

RESUMEN-RESUM-ABSTRACT

Resumen15
Resum21
Abstract27

INTRODUCCIÓN

La pregunta por la autonomía en la arquitectura en el siglo XX41
La fundación de la pregunta por la autonomía en la arquitectura41
Autonomía y lenguaje: la “versión formalista” de Kaufmann48
Después del 68: el compromiso social y sus contradicciones55
La pregunta por la autonomía hoy67
Balance de los precedentes72
Hipótesis76
Tesis80
Metodología81

PARTE I. LA AUTONOMÍA EN EL ARTE

.85

1. EL CONCEPTO DE AUTONOMÍA

.91

Un concepto problemático91
La autonomía en el arte y la centralidad de Kant95
Dos sentidos de autonomía100

2. AUTONOMÍA TRASCENDENTAL

.107

A. La ambigüedad del “conocimiento sensible”: la estética como disciplina ..	.109
B. Motivación de la tercera crítica112
C. La “finalidad sin fin” en el arte117
D. Autonomía en Kant121
La antinomia del gusto121
Autonomía y moral122

3. FRIEDRICH SCHILLER: LA AUTONOMÍA COMO PROGRAMA

.129

A. El vértigo de la modernidad131
Un nuevo papel para la estética y la mirada hacia la historia131
La conciencia de escisión en la modernidad: totalidad y fragmentación133
B. El papel de la estética y del arte136
La educación estética emancipadora136
La belleza y la libertad139
Ética y estética: la belleza como “libertad en la apariencia”142
C. Inmunidad e indiferencia en el arte145

4. LA ANTINOMIA DE LA AUTONOMÍA	151
A. Tres versiones de autonomía	153
La autonomía en Kant y Schiller	153
La autonomía como encrucijada: la versión de Adorno	155
B. La doble naturaleza del arte	160
Esteticismo y arte comprometido	160
Materialismo histórico y la dialéctica de la Ilustración	163
Elitismo o democracia	166

PARTE II. LA EXPRESIÓN EN LA ARQUITECTURA COMO EXIGENCIA ESTÉTICA169

1. ESTÉTICA ARQUITECTÓNICA PREKANTIANA	177
A. Los diez libros de arquitectura	178
Sobre las dificultades de su recepción	178
Hacia una autonomía de la disciplina	181
Los seis elementos de la composición arquitectónica	184
B. Contenido estético del tratado de Vitruvio	192
La tríada vitruviana	192
La “estética de la arquitectura” de Vitruvio	196
Vitruvio y la autonomía de la arquitectura	199
2. LA REVOLUCIÓN KANTIANA EN LA ARQUITECTURA	205
A. El “giro” kantiano: funcionalidad y belleza	207
B. Expresión y moral: la exigencia de la autonomía	213
3. SÍMBOLO Y ENIGMA	219
A. La recepción de Schiller: símbolo y moral	221
B. La consolidación de la pregunta sin respuesta	225
Schelling: expresión del objetivo propio de la arquitectura	226
Hegel: expresión del espíritu en la arquitectura	232
Schopenhauer: expresión de la objetivación de la voluntad	239
C. Resistencia y enigma en Adorno	246

PARTE III. AUTONOMÍA Y EXPRESIÓN EN LEDOUX257

1. CLAUDE-NICOLAS LEDOUX	263
Hombre de su tiempo	268
Ledoux: arquitecto, dibujante y poeta	277
Nota sobre su obra publicada	286

2. AUTONOMÍA Y ABSTRACCIÓN	.289
A. Lenguaje y sistema compositivo	.292
Las “configuraciones revolucionarias”	.292
Autonomía y heteronomía en Kaufmann	.299
B. Lo social y lo estético en la “arquitectura revolucionaria”	.305
Utilitarista, pero no solo utilitarista	.305
Estético, pero no solo estético	.311
C. Alegoría y expresión como mediación	.317
3. CRISIS DEL LENGUAJE Y ARQUITECTURA DEL EFECTO	.325
La <i>querelle</i> y la crisis del clasicismo	.326
El principio estético de la “relación”	.333
Estética del carácter y de la expresión	.338
4. AUTONOMÍA Y SOCIEDAD	.343
A. Arquitectura y expresión	.344
B. El arquitecto como profeta	.351
Arquitectura y compromiso social	.351
Moral y símbolo	.354
C. La autonomía de la arquitectura en Ledoux	.359

CONCLUSIÓN

Ambigüedad de la autonomía en la arquitectura	.367
La expresión como vínculo indisoluble con la sociedad	.367
El imperio del símbolo	.369
Enigma y compromiso social	.371
Epílogo	.374

CONCLUSION

The ambiguity of autonomy in architecture	.379
Expression as an indissoluble bond with society	.379
Empire of the symbol	.381
Enigma and social commitment	.383
Epilogue	.386

BIBLIOGRAFÍA	.391
---------------------	------

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS	.409
------------------------------	------

RESUMEN-RESUM-ABSTRACT

AUTONOMÍA Y EXPRESIÓN EN LA ARQUITECTURA

La antinomia de la modernidad al hilo de Claude-Nicolas Ledoux

Solo a raíz de la publicación de Emil Kaufmann *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur* de 1933 puede localizarse la incorporación del concepto de “autonomía” a la teoría arquitectónica. Desde entonces, la autonomía en la arquitectura fue reclamada como *petitio principii* de propuestas llamativamente dispares a lo largo del siglo XX que, en última instancia, se enredaron en una aparente paradoja de difícil solución: o bien se suscribía la tesis formalista según la cual el compromiso con lo social se establece “despolitizando” la arquitectura; o bien se recuperaba la naturaleza social de la arquitectura, corriendo el riesgo constatado en las vanguardias de confundirse con lo que se espera poder cambiar. Si por una parte la racionalización propia de lo moderno posibilitaba la figuración de una alternativa social, por otra su tendencia hacia la abstracción amenazaba con alejar a la arquitectura de la sociedad.

En este trabajo se defiende que, ciertamente, la irrupción de la autonomía en la arquitectura ha supuesto uno de los grandes retos de la modernidad desde la Ilustración pero cuestiona los términos en los que se ha enunciado. La exposición de las razones y límites de esta motivación inicial se articula en el desarrollo de la argumentación en tres bloques diferenciados.

En la **Parte I: La autonomía en el arte**, tras una breve genealogía del concepto de “autonomía” en la estética occidental en el primer capítulo, se destacan dos vertientes especialmente esclarecedoras del caso de la arquitectura. En un sentido trascendental, la autonomía en el arte forma parte de un proyecto más amplio de autonomía del hombre respecto de las determinaciones tanto naturales como sociales. Implica la espontaneidad de sus facultades desde instancias formales de legitimación que han de establecer las leyes que rijan su viabilidad, su ámbito de actuación y sus límites. Sería este el tipo de autonomía defendido por Kant, común en mayor o menor medida a otros autores —donde destacan principalmente los ilustrados del XVIII— y constituye el núcleo del segundo capítulo. La autonomía del arte en Kant está fundamentalmente ligada a la autonomía del Juicio como facultad del alma y se desarrolla en el ámbito artístico como una estética de la recepción y de la producción, de suerte que no tiene una clara incidencia reguladora de la praxis (tanto la artística como la vital). El orden trascendental kantiano está determinado en primer lugar por el sujeto que trasciende y que, en la experiencia de la realidad, hace trascender al objeto en la medida en que es concebido como representación.

El segundo sentido de autonomía, que podría ser llamado “histórico-social”, nace de la percepción de la fragmentación del hombre a raíz de la modernidad. Aun cuando este movimiento haya de entenderse como inmanente a la modernidad, se encuentra entre sus objetivos la necesidad de recuperar la totalidad perdida en el proceso de modernización de la conciencia y la sociedad. La autonomía en el arte constituiría el requisito necesario para poder establecer una nueva utopía ajena a la sociedad doliente. Este presupuesto es propio del pensamiento revolucionario que centra todos sus esfuerzos en la transformación de las condiciones materiales de la sociedad. Aunque su estadio más maduro llegará con las estéticas marxistas, en el tercer capítulo se evidencia cómo la estética de Schiller tiene cabida en esta concepción. En efecto, en Schiller puede situarse un giro de gran importancia en la concepción de la idea de autonomía -en tanto que inflexión en la modernidad- al inaugurar la relación negativa desde entonces entre el arte y la sociedad. Como dispositivo crítico, la incorporación de la categoría de negatividad en la estética de Schiller ensalza la capacidad del arte de detectar en la sociedad lo que ha de cambiar y de proponer alternativas.

Por último, en el cuarto capítulo, se presentan estos dos sentidos de autonomía en su mutua dependencia dialéctica y, con el apoyo de la antinomia de la autonomía detectada por Adorno, se establece la prohibición de cancelar la tensión que subyace a la misma. Por una parte, sin autonomía el arte se confunde con lo social, se torna pues heterónimo al asumir lo otro de sí como propio y pierde su capacidad de presentar alternativa. El arte deviene social de forma mimética. En definitiva, sin autonomía no hay posibilidad de lo crítico en el arte. Pero, por otra parte, el arte autónomo desplaza su compromiso hacia sí mismo, se aleja de lo social y cae en el solipsismo inerte. Para Adorno, ha de preservarse una tensión dialéctica entre ambos polos, de forma que, como objeto, la obra de arte sea un *fait social* y salga simultáneamente de esa objetualidad histórica y material, que por sí misma caería en la contingencia, para abrazar lo exterior, lo que no está al alcance, como fin en sí mismo. Cualquier intento de cancelar esa tensión, cualquier propuesta que priorice bien sea el lado social del arte -como el arte comprometido-, bien sea el lado autónomo del arte -como en el esteticismo-, cancela la capacidad crítica de la autonomía del arte.

En la **Parte II: La expresión en la arquitectura como exigencia estética** se recogen las conclusiones de la Parte I y se orientan al análisis del caso concreto de la arquitectura, entendida como arte particular. Con el fin

de significar el cambio de paradigma estético que deriva de la irrupción de la autonomía en la arquitectura, en el capítulo primero se sintetiza someramente cuál es la propuesta estética que se deriva del tratado de Vitruvio en tanto que fundamento de la estética clasicista.

En el segundo capítulo, se recupera el sentido trascendental de autonomía para poner en evidencia que con la autonomía del Juicio en Kant se da pie a que el contenido subyacente de la experiencia artística sea la relación entre las ideas fundamentales de la metafísica y la moralidad: la idea fundante de que la voluntad puede ser libremente determinada por el principio de moralidad. De ahí que un componente en la experiencia artística sea el fundamento metafísico de la moralidad y que, en el caso de la arquitectura, la expresión de “ideas estéticas” se vea restringida a ideas moralmente significativas compatibles con su orientación a un fin objetivo. La “revolución kantiana” en la estética de la arquitectura supone que la combinación entre belleza y utilidad quede mediada desde entonces por la expresión de ideas morales, llevando la estética de la arquitectura más allá de las teorías clasicistas.

De resultas de ello, en el tercer capítulo, se verá cómo la expresión en la arquitectura es la clave para su desarrollo como arte autónomo y, como denunció Adorno, qué riesgos esto entraña. De la mano de la recepción kantiana en Schiller, e ilustrado por los tres ejemplos paradigmáticos de Hegel, Schelling y Schopenhauer, la exigencia de expresión puede efectivamente tender a lo que Tafuri denunció como el “imperio del signo”. La insaciabilidad conceptual establecida en Kant como analogía entre la belleza y la moralidad, símbolo de la imposibilidad de hacerse cargo intuitivamente de la libertad, se radicaliza en Schiller al elevar la belleza a “símbolo de la moralidad”. La indefinición kantiana sobre el contenido de la expresión en el arte queda así superada al dotarla de un carácter propositivo como respuesta al impulso negativo. Esto dará pie a reintroducir la crítica adorniana del concepto de “autonomía” y su reivindicación del carácter doble del arte. Con el sustento teórico proporcionado fundamentalmente en *Teoría estética*, se propondrá por último una alternativa que, sin renunciar al carácter mediador de la autonomía en la arquitectura, no incurra en la absolutización. El enigma como contenido de esa expresión se revuelve contra la verdad entendida como *adaequatio* y adquiere, por tanto, un estatus moral interno que abre una vía para la posibilidad de la autonomía en la arquitectura sin por ello renunciar a sí misma.

En la **Parte III: Autonomía y expresión en Ledoux**, y una vez presentadas las características más destacables de la vida y obra de Ledoux en este contexto de reflexión, en el capítulo segundo se regresa a la interpretación de Kaufmann de la obra de Ledoux como precedente del Movimiento Moderno. Se verá cómo antes que el valor de diagnóstico que ha querido destacarse de la obra de Kaufmann, bajo esta nueva mirada adquiere un llamativo carácter de síntoma. El intento de fundamentar en exclusiva la autonomía de la arquitectura en una suerte de esencialidad reducida a mecanismos compositivos -el “nuevo individualismo”- niega, por una parte, la trayectoria histórica de su propia indagación y del concepto mismo de autonomía, y, por otra (y en consecuencia), se ciega frente al impulso propio de la obra de Ledoux y su valor como precedente de la antinomia de la autonomía en la arquitectura.

En efecto, la idea de un “principio” de la arquitectura en la época de la Ilustración en realidad remite no tanto a una recuperación esencialista sino al proceso de autodescubrimiento del hombre, en donde no solo la Razón sino también lo sensitivo juega un papel. Según este cambio de rumbo, presente en la historia de la teoría arquitectónica de los siglos XVII y XVIII y expuesto en el tercer capítulo, la obra de arte ya no media entre unas verdades inmutables y atemporales, sino que se vuelve propiamente un catalizador de emociones en el espectador. De la perfección de la imitación de lo antiguo se pasa a la perfección del efecto causado, imponiéndose por lo tanto de ahí en adelante un nuevo criterio de “comprensibilidad” en la arquitectura que da, en definitiva, la medida de su inseparable vínculo con lo social.

En el cuarto capítulo se regresa a la obra de Ledoux no ya como un caso aislado y anticipatorio como quiso ver Kaufmann sino como un momento de explosiva lucidez deudor de su tiempo. En esta línea de reflexión, a tenor de lo desarrollado en el capítulo precedente, gran parte de los esfuerzos revolucionarios en la arquitectura se centraron en la elaboración de un lenguaje que pudiese trasladar a la sociedad un mensaje emancipador basado, por añadidura, en la autodeterminación. Pero, de resultados de este proceso y habida cuenta de su orientación a fines, el símbolo en la arquitectura se presenta en un carácter marcadamente cerrado, en donde el significante (la figuración) se identifica con lo significado (la utopía), confirmando el mecanismo ilustrado según el cual desde lo universal abstracto se puede descender a lo particular. El intento de reconciliación con la sociedad y la naturaleza así abordado no oculta en última instancia su reverso de mitificación tanto de lo social como de lo natural, llevándolo de nuevo al terreno de lo sometido por el hombre, de lo instrumentalizable, como puede constatarse en los postula-

dos de Dubut o Durand que tanto cautivaron a Kaufmann. Del ingenuo proyecto emancipador de su impulso inicial se pasó así a mera ideología sobre la que apoyar un nuevo proyecto que nada tiene ya de renovador.

En la **Conclusión** se regresa a la paradoja en la que quedó instalada en el siglo XX la teoría de la autonomía en la arquitectura. En este sentido, la obra de Claude-Nicolas Ledoux puede entenderse como un adelanto de la antinomia de la autonomía al que tendrá que hacer frente toda arquitectura moderna: el proceso de desmitificación ilustrado a través del cual pudo establecerse un ideal deliberativo garantizado por una cierta “distancia” entre lo real y aquello a lo que se aspiraba fundar tiende hacia un renovado estado mitificante de segunda naturaleza. De ahí que la paradoja a la que se hacía mención inicialmente deba reformularse: con la autonomía en la arquitectura se instituye simultáneamente su inseparabilidad de lo social por medio de la expresión objetivada del cambio mediado por la utopía y el riesgo de establecer un nuevo estado de inmutabilidad que fortalezca un discurso hegemónico contrario a su compromiso con lo social.

AUTONOMIA I EXPRESSIÓ EN L'ARQUITECTURA

L'antinòmia de la modernitat al fil de Claude-Nicolas Ledoux

Només arran de la publicació d'Emil Kaufmann *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur* de 1933 pot localitzar-se la incorporació del concepte d'“autonomia” a la teoria arquitectònica. Des de llavors, l'autonomia en l'arquitectura va ser reclamada com a *petitio principii* de propostes cridanerament disperses al llarg del segle XX que, en última instància, es van enredrar en una aparent paradoxa de difícil solució: o bé se subscriu la tesi formalista segons la qual el compromís amb el social s'estableix “despolititzant” l'arquitectura; o bé es recuperava la naturalesa social de l'arquitectura, corrent el risc constatat en les avantguardes de confondre's amb el que s'espera poder canviar. Si d'una banda la racionalització pròpia del modern possibilitava la figuració d'una alternativa social, per una altra la seua tendència cap a l'abstracció amenaçava d'allunyar a l'arquitectura de la societat.

En aquest treball es defensa que, certament, la irrupció de l'autonomia en l'arquitectura ha suposat un dels grans reptes de la modernitat des de la Il·lustració però qüestiona els termes en què s'ha enunciat. L'exposició de les raons i límits d'aquesta motivació inicial s'articula en el desenvolupament de l'argumentació en tres blocs diferenciats.

En la **Part I: L'autonomia en l'art**, després d'una breu genealogia del concepte d'“autonomia” en l'estètica occidental en el primer capítol, es destaquen dos vessants especialment aclaridors del cas de l'arquitectura. En un sentit transcendental, l'autonomia en l'art forma part d'un projecte més ampli d'autonomia de l'home respecte de les determinacions tant naturals com socials. Implica l'espontaneïtat de les seues facultats des d'instàncies formals de legitimació que han d'establir les lleis que regisquen la seua viabilitat, el seu àmbit d'actuació i els seus límits. Seria aquest el tipus d'autonomia defensat per Kant, comú en major o menor mesura a altres autors —on destaquen principalment els il·lustrats del XVIII— i constitueix el nucli del segon capítol. L'autonomia de l'art en Kant està fonamentalment lligada a l'autonomia del Juí com a facultat de l'ànima i es desenvolupa en l'àmbit artístic com una estètica de la recepció i de la producció, de manera que no té una clara incidència reguladora de la praxi (tant l'artística com la vital). L'ordre transcendental kantianista està determinat en primer lloc pel subjecte que transcendeix i que, en l'experiència de la realitat, fa transcendir l'objecte en la mesura que és concebut com a representació.

El segon sentit d'autonomia, que podria ser anomenat “històric-social”, naix de la percepció de la fragmentació de l'home arran de la

modernitat. Encara que aquest moviment haja d'entendre's com a immanent a la modernitat, es troba entre els seus objectius la necessitat de recuperar la totalitat perduda en el procés de modernització de la consciència i la societat. L'autonomia en l'art constituïria el requisit necessari per a poder establir una nova utopia aliena a la societat malalta. Aquest pressupòsit és propi del pensament revolucionari que centra tots els esforços en la transformació de les condicions materials de la societat. Encara que el seu estadi més madur arribarà amb les estètiques marxistes, en el tercer capítol s'evidencia com l'estètica de Schiller té cabuda en aquesta concepció. En efecte, en Schiller pot situar-se un gir de gran importància en la concepció de la idea d'autonomia –en tant que inflexió en la modernitat– a l'inaugurar la relació negativa des de llavors entre l'art i la societat. Com a dispositiu crític, la incorporació de la categoria de negativitat en l'estètica de Schiller exalta la capacitat de l'art de detectar en la societat el que ha de canviar i de proposar alternatives.

Finalment, en el quart capítol, es presenten aquests dos sentits d'autonomia en la seua mútua dependència dialèctica i, amb el suport de l'antinòmia de l'autonomia detectada per Adorno, s'estableix la prohibició de cancel·lar la tensió que hi subjau. D'una banda, sense autonomia l'art es confon amb el social, es torna doncs heterònom a l'assumir allò altre de si com a propi i perd la seua capacitat de presentar alternativa. L'art esdevé social de forma mimètica. En definitiva, sense autonomia no hi ha espai per a la crítica en l'art. Però, d'altra banda, l'art autònom desplaça el seu compromís cap a si mateix, s'allunya del social i cau en el solipsisme inert. Per a Adorno, ha d'establir-se una tensió dialèctica entre ambdós pols, de manera que, com a objecte, l'obra d'art siga un *fait social* i isca simultàniament d'aquesta objectualitat històrica i material, que per si mateixa cauria en la contingència, per a abraçar l'exterior, allò que no està a l'abast, com a fi en si mateix. Qualsevol intent de cancel·lar aquesta tensió, qualsevol proposta que prioritze siga el costat social de l'art –com l'art compromés–, siga el costat autònom de l'art –com en l'esteticisme– cancel·la la capacitat crítica de l'autonomia de l'art.

En la Part II: L'expressió en l'arquitectura com a exigència estètica s'arreglen les conclusions de la Part I i s'orienten a l'anàlisi del cas concret de l'arquitectura, entesa com a art particular. A fi de significar el canvi de paradigma estètic que deriva de la irrupció de l'autonomia en l'arquitectura, en el capítol primer se sintetitza succintament quina és la

proposta estètica que es deriva del tractat de Vitruvi en tant que fonament de l'estètica classicista.

En el segon capítol, es recupera el sentit transcendental d'autonomia per a posar en evidència que amb l'autonomia del Juí en Kant es dóna peu a la concepció que el contingut subjacent de l'experiència artística siga la relació entre les idees fonamentals de la metafísica i la moralitat: la idea que la voluntat pot ser lliurement determinada pel principi de moralitat. D'això es dedueix que un component en l'experiència artística siga el fonament metafísic de la moralitat i que, en el cas de l'arquitectura, l'expressió d'"idees estètiques" es veja restringida a idees moralment significatives compatibles amb la seua orientació a un fi objectiu. La "revolució kantiana" en l'estètica de l'arquitectura suposa que des de llavors l'expressió d'idees morals faça de medidora en la combinació entre bellesa i utilitat, portant l'estètica de l'arquitectura més enllà de les teories classicistes.

De resultes d'això, en el tercer capítol, es veurà com l'expressió en l'arquitectura és la clau per al seu desenvolupament com a art autònom, encara que, com bé va denunciar Adorno, això comporte uns riscos elevats. De la mà de la recepció kantiana en Schiller, i il·lustrat pels tres exemples paradigmàtics de Hegel, Schelling i Schopenhauer, l'exigència d'expressió pot efectivament tendir al que Tafuri va denunciar com a l'"imperi del signe". La insaciabilitat establida en Kant com a analogia entre la bellesa i la moralitat, símbol de la impossibilitat de fer-se càrrec intuïtivament de la llibertat, es radicalitza en Schiller a l'elevat la bellesa a "símbol de la moralitat". La indefinició kantiana sobre el contingut de l'expressió en l'art queda així superada al dotar-la d'un caràcter propositiu com a resposta a l'impuls negatiu. Açò donarà peu a reintroduir la crítica adorniana del concepte d'"autonomia" i la seua reivindicació del caràcter doble de l'art. Amb el suport teòric proporcionat fonamentalment en *Teoria estètica*, es proposarà finalment una alternativa que, sense renunciar al caràcter medidor de l'autonomia en l'arquitectura, no incórrega en l'absolutització. L'enigma com a contingut d'aquesta expressió es rebel·la contra la veritat entesa com *adaequatio* i adquireix, per tant, un estatus moral intern que obri una via per a la possibilitat de l'autonomia en l'arquitectura sense renunciar per això a si mateixa.

En la **Part III: Autonomia i expressió en Ledoux**, i una vegada presentades les característiques més destacables de la vida i obra de Ledoux en aquest context de reflexió, en el capítol segon es torna a la interpretació de Kaufmann de l'obra de Ledoux com a precedent del Moviment Modern.

Es veurà com abans que el valor de diagnòstic que ha volgut destacar-se de l'obra de Kaufmann, sota aquesta nova mirada adquireix un cridaner caràcter de símptoma. L'intent de fonamentar en exclusiva l'autonomia de l'arquitectura en una mena d'essencialitat reduïda a mecanismes compositius –el “nou individualisme”– nega, d'una banda, la trajectòria històrica de la seua pròpia indagació i del concepte mateix d'autonomia, i, per una altra (i en conseqüència), se cega enfront de l'impuls propi de l'obra de Ledoux i el seu valor com a precedent de l'antinòmia de l'autonomia en l'arquitectura.

En efecte, la idea d'un “principi” de l'arquitectura en l'època de la Il·lustració en realitat remet no tant a una recuperació essencialista sinó al procés d'autodescobriment de l'home, on no sols la Raó sinó també el sensitiu juga un paper. Segons aquest canvi de rumb, present en la història de la teoria arquitectònica dels segles XVII i XVIII i exposat en el tercer capítol, l'obra d'art ja no fa de medidora entre unes veritats immutables i atemporals, sinó que es torna pròpiament un catalitzador d'emocions en l'espectador. De la perfecció de la imitació de l'antic, es passa a la perfecció de l'efecte causat, imposant-se per tant d'ara en avant un nou criteri de “comprensibilitat” en l'arquitectura que dóna, en definitiva, la mesura del seu inseparable vincle amb el social.

En el quart capítol es torna a l'obra de Ledoux no ja com un cas anticipant i aïllat com va voler veure Kaufmann sinó com un moment d'explosiva lucidesa deutora del seu temps. En aquesta línia de reflexió, segons el que s'ha desenvolupat en el capítol precedent, gran part dels esforços revolucionaris en l'arquitectura es van centrar en l'elaboració d'un llenguatge que poguera traslladar a la societat un missatge emancipador basat, a més, en l'autodeterminació. Però, de resultes d'aquest procés i tenint en compte la seua orientació a fins, el símbol en l'arquitectura es presenta en un caràcter marcadament tancat, on el significat (la figuració) s'identifica amb el que significa (la utopia), confirmant el mecanisme il·lustrat segons el qual des de l'universal abstracte es pot descendir al particular. L'intent de reconciliació amb la societat i la naturalesa així abordat no oculta en última instància el seu revers de mitificació tant del social com del natural, portant-ho de nou al terreny d'allò que s'ha sotmés per l'home, de l'instrumentalitzable, com pot constatar-se en els postulats de Dubut o Durand que tant van captivar Kaufmann. De l'ingenu projecte emancipador del seu impuls inicial es va passar així a mera ideologia sobre la qual recolzar un nou projecte que ja no té res de renovador.

En la **Conclusió** es torna a la paradoxa en què va quedar instal·lada en el segle XX la teoria de l'autonomia en l'arquitectura. En aquest sentit, l'obra de Claude-Nicolas Ledoux pot entendre's com un avanç de l'antinòmia de l'autonomia a què haurà de fer front tota arquitectura moderna: el procés de desmitificació il·lustrat a través del qual va poder establir-se un ideal deliberatiu garantit per una certa "distància" entre la realitat i allò a què s'aspirava a fundar tendeix cap a un renovat estat mitificant de segona naturalesa. D'això resulta que la paradoxa a què es feia menció inicialment s'haja de reformular: amb l'autonomia en l'arquitectura s'institueix simultàniament la seua inseparabilitat del social per mitjà de l'expressió objectivada del canvi condicionat per la utopia i el risc d'establir un nou estat d'immutabilitat que enfortisca un discurs hegemònic contrari al seu compromís amb el social.

AUTONOMY AND EXPRESSION IN ARCHITECTURE

The antinomy of architectural modernity

Only after Emil Kaufmann's publication of *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur* in 1933 is it possible to identify the incorporation of the concept of "autonomy" into architectural theory. Since then, autonomy in architecture was claimed as *petitio principii* for strikingly disparate proposals throughout the twentieth century, which ultimately had to come face to face with an apparent paradox: either to subscribe to the formalist thesis -according to which social commitment is established by "depoliticizing" architecture-, or else to restore the social nature of architecture, accepting the risk pinned down during the Avant-garde of identifying the alternative with what is expected to be changed. On the one hand, modern rationalisation enabled the configuration of a social alternative, whereas its tendency towards abstraction threatened to alienate architecture from society.

Indeed, in this dissertation we will defend that the emergence of autonomy in architecture constitutes one of the greatest challenges of modernity since the Enlightenment. However, we will cast some doubts on the way it has been articulated, devising three distinct blocks in order to argue about the reasons and limits of this initial motivation.

In **Part I: Autonomy in Art**, after a brief genealogy of the concept "autonomy" in Western aesthetics, we highlight two aspects particularly illuminating in the case of architecture. In a transcendental sense, autonomy in art is part of a broader project of human's autonomy from both natural and social determinations. It implies the spontaneity of its powers given some formal exigencies, and has to establish the laws governing the legitimation of their feasibility, scope and limits. Shared with other authors -mainly from the eighteenth century Enlightenment-, this type of autonomy would be the one defended by Kant and constitutes the core of the second chapter. The autonomy in Kant is fundamentally linked to the autonomy of Judgment as a faculty of the soul distinct from reason and understanding. In the artistic field, it materialises as an aesthetics of reception and production, with no clear regulatory impact in both artistic and vital practice. This Kantian transcendental order is primarily determined by the subject who transcends and who, in turn, in his experience of reality, allows the object to transcend insofar as it is conceived as a representation.

The second sense of autonomy, which might be called "social-historical", derives from the perception of humans' fragmentation which follows modernity. While this movement has to be understood as inherent to

modernity, the need to regain the totality lost in the process of modernization of consciousness and society is among its basic objectives. Autonomy in art would be the precondition to establish a new utopia alien to the ailing society. This premise -distinctive of the revolutionary ideas- focuses all its efforts on the transformation of the material conditions of society. Although it will reach a more mature stage with the advent of Marxist aesthetics, in the third chapter we show how Schiller's aesthetics finds a place in this conception. Indeed, Schiller epitomises the major turning point in the conception of the idea of autonomy: the negative relationship between art and society. As a critical device, the category of negativity incorporated in Schiller's aesthetics celebrates the capacity of art to detect what has to be changed in society and to propose alternatives.

Finally, in the fourth chapter, we will present these two senses of autonomy in their mutual dialectical dependence. Relying on Adorno's antinomy of autonomy, we will state then that the disregard of this tension between them is unacceptable. On the one hand, art without autonomy would be identified with the social, and in this way it becomes heteronomous as long as it assumes the other as itself and loses its ability to present an alternative. Art becomes social mimetically. In short, without autonomy there is no possibility of criticality in art. However, on the other hand, autonomous art shifts its commitment towards itself, away from the social and it falls into the inert solipsism. For Adorno, a dialectical tension between the two poles should be preserved. As an object, the work of art simultaneously becomes a *fait social* and exits that historical and material objectivity which in itself would fall on contingency. Only in this way would it be able to embrace the outside -what is not available- as an end in itself. Any attempt to remove this tension, any proposal which prioritizes either the social side of art -as committed art-, or the autonomous side of art -as in aestheticism-, denies the critical capacity of the autonomy of art.

In Part II: Expression in Architecture as an Aesthetic Requirement, we will gather the conclusions of Part I and orient them to the analysis of the case of architecture, understood as a particular form of art. In order to signify the change of the aesthetic paradigm following the emergence of autonomy in architecture, in the first chapter, we will briefly summarize what kind of aesthetic proposal derives from Vitruvian tractate, which is at the heart of the classicist aesthetics.

In the second chapter, we revisit the transcendental sense of au-

tonomy in order to highlight that Kant's autonomy of Judgement, which allows the underlying content of the artistic experience, is the relationship between the fundamental ideas of metaphysics and morality: the foundational notion that the will can be freely determined by the principle of morality. Hence, the metaphysical foundation of morality is a component of the artistic experience and, in the case of architecture, a building's fulfilment of its purpose is a prior condition to any subjective aesthetic judgment. Since the "Kantian revolution" in the aesthetics of architecture, the combination of beauty and purpose remains influenced by the expression of moral ideas, taking the aesthetics of architecture beyond the classicist theories.

As a result, in the third chapter, we will discuss how the expression in architecture becomes the key to its development as autonomous art and, as Adorno stated, what risks are entailed. Led by Kant's reception in Schiller and illustrated by the paradigmatic examples of Hegel, Schelling and Schopenhauer, the requirement of expression may actually tend to what Tafuri identified as the "empire of the sign". The analogy between beauty and morality in Kant brought a conceptual insatiability, symbol of the human inability to intuitively take care of freedom. Schiller radicalized this analogy by elevating the concept of beauty to a "symbol of morality". Kant's uncertainty about the content of the expression in art is thus surpassed by endowing it with a proactive basis in response to the negative drive. This will give us the opportunity to reintroduce Adorno's critique of the concept of "autonomy" and the vindication of the dual nature of art. With the theoretical support provided primarily by *Aesthetic Theory*, we will finally propose an alternative which simultaneously retains the mediating nature of autonomy in architecture and does not fall into absolutism. In this regard, the enigma as an epistemological content -opposed to the truth understood as adaequatio- acquires an internal moral status which paves the way for an autonomy in architecture that does not compromise its inherent nature.

In Part III: Autonomy and Expression in Ledoux, we will first present the most important contributions of Ledoux's life and work and their reflection in this context. Then, in the second chapter, we will return to Kaufmann's interpretation of Ledoux's work as a precursor of the Modern Movement. We will see that prior to the diagnostic value of Kaufmann's work, it takes on a striking character of symptom under this new vision. His attempt to reduce the autonomy of architecture to a series of compositional mechanisms - the "new individualism"- denies, first, the historical trajectory of his

own inquiry and the very concept of autonomy and, second (and therefore), neglects the momentum of Ledoux's own work and its significance as a precedent of the antinomy of autonomy in architecture.

Indeed, the idea of a "principle" of architecture in the age of the Enlightenment does not actually refer to an essentialist revival but to the process of humans' self-discovery, where not only reason but also sensitivity play a role. According to this change of direction present in the history of architectural theory of the seventeenth and the eighteenth century (and mentioned in the first chapter), the work of art no longer arbitrates between immutable and timeless truths. Instead, the work of art becomes a catalyst of emotions for the spectator. The perfection of the caused effect imposed thereafter a new criterion of "comprehensibility" in architecture which is ultimately the measure of its inseparable bond with society.

The fourth chapter returns to Ledoux's work. This time he would not be considered as an isolated and anticipatory figure, as Kaufmann stated, but he would be regarded as embodying a moment of explosive lucidity indebted to his time. In the same vein, and according to the previous chapter, a great deal of the revolutionary efforts revolved around the elaboration of a discourse that could transmit the emancipatory message, based on self-determination. As a result of this process, the symbol in architecture was presented in a markedly closed nature, where the signifier (figuration) is identified with the signified (utopia), confirming the Enlightenment's mechanism of particularising abstract universals. Thus addressed, the attempt of reconciliation with society and nature reveals its ultimate reversal process of mythologization, bringing both society and nature back to the realm of what humanity can dominate and manipulate. This reactive movement can be seen in Durand's or Dubut's postulates, whose work once captivated Kaufmann. The naive emancipatory impulse became mere ideology on which to support a no longer renovating programme.

The **Conclusion** returns to the paradox in which the theory of the autonomy in architecture was settled in the twentieth century. In this sense, Ledoux's work may be seen as a presage of the antinomies of autonomy any modern architecture would have to face: the process of demystification during the Enlightenment through which a deliberative ideal could be determined, and which helped to create certain "distance" between reality and what they aspired to create. However, it simultaneously pointed to the foun-

dition of a renewed mystifying state, a second nature. Hence, the original paradox should be reformulated: the autonomy in architecture simultaneously institutes its inseparability from the social -through the objectified expression of changes mediated by utopia- and the risk of establishing a new state of immutability which strengthens a hegemonic discourse contrary to its social commitment.

INTRODUCCIÓN

Ha llegado a ser obvio que nada de lo que tenga que ver con el arte es obvio, ni en sí mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera en su derecho a existir.¹

Con esta inquietante sentencia abre Theodor W. Adorno su inconclusa y póstuma *Teoría estética*. Escrita a lo largo de finales de los años 60, en esta obra se hace eco de la situación en la que el arte se encontraba tras las vanguardias históricas y el shock de postguerra. El impulso emancipador de aquellos *revolutionären Kunstbewegungen* han conseguido quebrar las categorías históricas contra las que con valentía -e ingenuidad en igual medida- se enfrentaron. No obstante, defiende Adorno, en su lugar, no se ha proporcionado una alternativa mejor. Apenas queda compensada la multiplicidad de acercamientos posibles al arte por la falta de alternativa real. Caídas las categorías, se ha abierto una infinitud al arte que no parece ser capaz de manejar. La multiplicidad de lo siempre idéntico, diría Adorno: no hay libertad de la parte dentro de un todo sin libertad.

En la cuestión de la autonomía del arte -y especialmente en la autonomía de la arquitectura- parece confirmarse esta sospecha. La idea de autonomía, en tanto que concepto filosófico, hunde sus raíces en la Ilustración -baste recordar escritos de Voltaire o de Rousseau- e irrumpe estrechamente vinculada al proyecto de emancipación por medio de la libertad del sujeto. De hecho, Kant ya usó el término de “autonomía” en sus escritos sobre la razón práctica y en tanto que “autonomía de la voluntad” era la base para el juicio moral. Combinando la idea de que cada sujeto es un fin en sí mismo con la idea de ley universal, la autonomía de la voluntad era necesaria para garantizar que los agentes racionales sean responsables de sus propias decisiones. En su derivación hacia el arte, la autonomía abrazará este marco estratégico.

La estética y la autonomía están interrelacionadas en la medida en que la creciente separación entre arte y vida puso en entredicho la práctica misma del arte. No estando ya al servicio de la religión, no representando ya la jerarquía o los valores sociales, el arte no podía ya desempeñar su papel tradicional en la sociedad. Así, la estética cubrió la necesidad de dar cuenta de las funciones y objetivos del arte, y la autonomía del arte era una forma de legitimarlo. La falta de obiedad del arte en la Ilustración vino a ser suplida con la justificación de su existencia autónoma. En su nacimiento, pues, la estética y por extensión la defensa de su autonomía como disciplina, adquiere

1 ADORNO, Theodor W. (2004), *Teoría estética*, Obra completa vol. 7, Rolf Tiedemann (ed.), Madrid: Akal, p. 9.

casi paradójicamente un carácter práctico.

Esta nueva legitimidad del arte estuvo, no obstante, sujeta a su reverso: no teniendo ya más que dar cuenta de sí misma por sí misma, el arte se mostró en su más cruda prescindibilidad y quedó amenazado por la frívola auto-referencialidad. Contra ello se erigieron ufanos los *revolutionären Kunstbewegungen* reivindicando un lugar del arte en la sociedad, cargando las tintas contra la decimonónica interpretación de la autonomía del arte, diluyendo la categoría matriz del arte moderno y arrastrándolo, por tanto, a un delicado estatus de indefinición. El devenir del concepto a través del “largo siglo XIX” es complejo en extremo y, sin duda, la pluralidad de interpretaciones podría dar cuenta de las diferentes formas de abordarlo. No obstante, no es objeto de este trabajo elaborar una teoría estética de la autonomía en el arte, sino evaluar las consecuencias que la irrupción de la autonomía ha tenido en el caso concreto de la arquitectura.

A la hora de tratar la arquitectura no puede hacerse un uso literal de las estéticas generales, quizás este un claro síntoma de la fragilidad de lo que se entiende en la modernidad por “arte”.

En cualquier caso no es casual que las teorías generales más relevantes sobre la estética se hayan ocupado de la arquitectura como una excepción, como un caso particular dentro de la generalidad “arte”, reconociendo sus diferencias pero remitiéndolas siempre a la generalidad. Es este el caso de la teoría de la *pulchritudo adhaerens* de Kant del párrafo 16 de su *Crítica del Juicio* o del apéndice sobre la arquitectura de Schopenhauer en el segundo volumen de *El mundo como voluntad y representación*. Otros muchos no le conceden especial atención y la arquitectura, si aparece mencionada, pasa a ocupar un lugar instrumental de clarificación de fenómenos particulares de otras artes.

A este tenor, es llamativa la excepción de la obra estética de Hegel. Quizás el único gran teórico de la estética que dedicó un estudio pormenorizado a la arquitectura, analizando sus particularidades desde la asunción de su singularidad, la relegó a un papel muy secundario en la modernidad. Para Hegel, la arquitectura era un arte que arrastraba intrínsecamente una limitación expresiva que no podía ser superada por la arquitectura: en tanto que arte simbólico, la arquitectura no pudo dar expresión articulada de la Idea y, por ello, ha de ser suplantada por las artes de la representación. De hecho, en el caso concreto de la recepción de la autonomía del arte en la arquitectura queda claramente de manifiesto su singularidad y la intrínseca

dificultad por parte de la arquitectura de acceder plenamente a la modernidad estética, hasta el punto de que es necesario esperar hasta el siglo XX para poder localizar el primer decidido intento de elaborar una teoría sobre la autonomía en la arquitectura.

En efecto, la arquitectura establece un particular desafío a las teorías estéticas generales. Por sus cualidades propias, es indudable que la arquitectura constituye un caso singular entre las artes, hasta el punto de ser probablemente la única de entre las bellas artes tradicionales que en más de una ocasión ha reivindicado su exclusión de este colectivo. Efectivamente, la arquitectura combina una serie de cualidades que le llevan con irremisible frecuencia a afrontar internas contradicciones. Respecto de la cuestión de la autonomía, esta difícil condición no solo se repite sino que se ve incluso potenciada dado que, simultáneamente, las limitaciones a la autonomía de la arquitectura son numerosas y pueden considerarse de facto cualidades esenciales de la arquitectura. De suerte que no es de extrañar, como se verá en el siguiente apartado “La pregunta por la autonomía en la arquitectura en el siglo XX”, que las interpretaciones de las teorías ilustradas respecto del concepto de autonomía hayan sido con frecuencia plurales, si no ambiguas.

En primer lugar, y quizás la más evidente de entre sus limitaciones, la autonomía formal de la arquitectura tiene que afrontar el hecho de que la arquitectura esté orientada a satisfacer una función. A nadie se le escapa que los edificios, las ciudades, los jardines... son antes que nada lugares donde se dan actividades humanas, lugares que acogen necesidades humanas, las posibilitan. En la medida en que el producto de la arquitectura ha de responder a esta condición previa, su forma estética está ya en mayor o menor medida pre-determinada. Huelga decir que, con ello, no se hace mención a un determinismo en sentido estético -algo que supondría la renuncia por parte de la arquitectura a su condición artística-, sino que en alguna medida su forma ha de estar condicionada por la función que se le presupone. Es esta una característica única de la arquitectura respecto del resto de artes -que, de hecho, la ha llevado a ser comparada con las disciplinas exclusivamente técnicas-: su instrumentabilidad. Si en la literatura, en la escultura o en la música pueden encontrarse casos de piezas u obras con una función, lo será de forma accesoria, es decir, no es esta una condición de posibilidad, no queda sujeta la consideración de tal obra como artística al hecho de satisfacer dicha función. O dicho a la inversa: así como en el resto de artes es ineludible la creación de un objeto estético, en la arquitectura es perfectamente concebible la construcción de un edificio ajeno a toda cualidad estética, es decir, un mero

producto utilitarista (ciertos autores, indulgentemente, proponen distinguir entre “construcción” y “arquitectura”).

De hecho, no es cierto que la arquitectura pueda “oponerse a”, “ceder a” o “reivindicar” sus inclinaciones funcionales. La arquitectura es necesariamente funcional, o no es. De ahí que sea tan confusa la terminología habitual para designar aquella doctrina que asocia la belleza arquitectónica con la adecuación entre la forma y la función del objeto arquitectónico, esto es, el así mal llamado “funcionalismo”. En rigor, toda arquitectura es por fuerza funcionalista. Y una de las versiones del funcionalismo sería aquella conocida bajo el rótulo de “funcionalismo”. Más acertado sería hablar en este caso de arquitectura “adecuacionista” en tanto que un intento singular por resolver la inestable relación del contenido con la forma en la arquitectura que pretende renunciar por completo a la autonomía formal. Sería este el caso de las versiones más ingenuas y radicales de Viollet-le-Duc², Sullivan³ o ciertos representantes del Movimiento Moderno⁴ donde lo funcional es erigido como categoría estética, como verdad necesaria. Pero lo cierto es que tan absurdo sería reducir la arquitectura a este adecuacionismo radical como obviar que el valor de un edificio ha de estar condicionado por su utilidad (en claro desafío a la tradición estética purista derivada de una cierta interpretación de Kant).

Lo que lleva a la segunda limitación: aquella que afecta a la autonomía de la disciplina. Así como con la disolución de las categorías estéticas con las vanguardias cayó la distinción entre las artes, en la arquitectura se

2 La idea, casi mítica en la arquitectura, de que la forma de la arquitectura “expresa” la función ha sido posteriormente recogida como fundamento de la modernidad arquitectónica. Esta tesis -muy cercana, como se verá, a las idealistas- fue defendida por Viollet-le-Duc en *Entretiens sur l'architecture* de 1863.

3 En connivencia con las corrientes anglosajonas pragmatistas, la sempiterna “form follows function” ha sido interpretada por autores como Morrison como la promesa del Movimiento Moderno. Véase MORRISON, H. (1952), *L- Sullivan, Prophet of Modern Architecture*, Nueva York. Por su parte, Sullivan lo defendió en *Kindergarten Chats* de 1901 sin la vehemencia que se le ha atribuido a posteriori.

4 Sería harto complicado desenmarañar aquí la compleja red de dimes y diretes en las vanguardias arquitectónicas con el fin de despejar aquellas posiciones propiamente “funcionalistas”. Baste decir que se trata de una tesis mucho menos presente de lo que análisis historiográficos posteriores han intentado otorgar. A excepción de aquellos que abrazaron radicalmente el constructivismo (véase Hannes Meyer, por ejemplo) predomina un talante híbrido en la vanguardia arquitectónica. Para más detalle, consúltese DE ZURKO, Edward Robert (1970), *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*, Buenos Aires: Nueva Visión.

han dado casos de transgresión de los límites impuestos por la tradición arquitectónica como “arte”⁵. La atribución de valores escultóricos a la arquitectura sería una prueba de ello. Pero no solo. De hecho, la arquitectura es claramente un arte de conjunto: no se puede hablar de la arquitectura como una forma de arte independiente del resto. Quizás las más inmediatas transgresiones de sus límites como disciplina sean la incorporación de competencias dependientes del urbanismo, de la jardinería, de la decoración o del diseño industrial. Y es que en tanto que arte localizado, la arquitectura no puede sustraerse ni de su entorno, ni de la sociedad. Incluso, a diferencia de otras artes, la arquitectura incorpora adelantos provenientes de otras disciplinas sin que estos hayan respondido previamente a motivaciones estéticas siquiera. Así ocurrió con la apropiación del hormigón armado o del hierro desde sus innovaciones ingenieriles, dando lugar a cambios sin precedentes en la concepción estética de la arquitectura⁶. Luego, la idea de una autonomía de la disciplina arquitectónica se ve claramente rebajada por esta condición localizada de este arte particular: la capacidad de la disciplina arquitectónica de dar cuenta de sí-misma por sí-misma, de ser capaz de establecer sus propios fundamentos sin recurrir a nada ajeno a la arquitectura no puede llegar a ser una aspiración plena de la arquitectura. Asimismo, como corolario, la autonomía profesional o la capacidad por parte de los arquitectos de intervenir con arreglo a su voluntad sin coacción de fuerzas externas a él mismo es un postulado radicalizado de una autonomía entendida en su sentido estrictamente formal que no cabe en esta disciplina por las razones antes aducidas.

De hecho, el carácter social de la arquitectura, es decir, el hecho excepcional entre las artes de imponerse en su entorno, sin alternativa, lleva a la arquitectura a tener que asumir al menos dos restricciones más. En primer lugar y en tanto que tercera limitación, siendo pública, la arquitectura no puede reivindicar un lenguaje privado como sí podrían artes como la música o la literatura. Ha de hacer uso de algo así como una “lengua común”. La tradición, los estilos no pesan lo mismo. La arquitectura no puede desprenderse de ellos como una materia a libre disposición, ni como una interpretación subjetiva. Como se verá en la Parte II, incluso en los intentos quizás más

⁵ Véase el análisis de la caída de los absolutos y, por tanto, el establecimiento de una dialéctica entre “las artes” y “el arte” en RUBIO GARRIDO, Alberto y TAKKAL, Aixa (2014), “Arte Sonoro y la dialéctica entre las artes y el arte”, en *¡Chum, chum, pim, pam, pum, Olé! Pioneros del Arte Sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*, Miguel Molina (ed.), Lucerna: Weekend Proms.

⁶ En contra de lo que defienden críticos como Pevsner o Giedion, la destreza técnica en la arquitectura antecede a las concepciones estéticas.

valientes de desprendimiento de la tradición, como es el caso de Ledoux y sus arquitecturas visionarias, pueden identificarse rasgos de la tradición clásica, de las teorías fisionomistas o del enciclopedismo. Arrastra un cierto grado de objetividad que impide entender la arquitectura como una expresión personal o como un elemento aislado de su contexto socio-histórico. En segundo lugar y cuarta limitación, el carácter impositivo de la arquitectura -nadie puede sustraerse a su influencia, lo quiera o no- potencia su valor político. De ello dan buena muestra los intentos vanguardistas de establecer una doctrina estética basada en teorías políticas⁷. Ciertamente pueden otras artes ceder a los fines políticos, pero en ningún caso alcanzarán el grado de necesidad de la arquitectura. No en vano, la arquitectura establece en su irrumpir un tipo de vida, un tipo de autocomprensión del hombre, sin la intervención directa de la voluntad de los afectados. La arquitectura exige, pues, un compromiso de partida con la sociedad que no es otra cosa que una nueva limitación a su autonomía.

Estas al menos cuatro limitaciones a la autonomía de la arquitectura son, de hecho, cualidades esenciales de la arquitectura. Es decir, forma parte ineludible de la arquitectura asumir estas restricciones a su autonomía tanto en el plano formal (por su orientación funcional y por ser un arte político) como en el plano disciplinario (en tanto que arte de conjunto y público). Es más, más allá de la obviedad de que la arquitectura en un sentido amplio es, entre todas las artes, aquella que tiene un acceso más tortuoso al ideal de autonomía, poco puede afirmarse con rotundidad al respecto. De suerte que desde el comienzo mismo de este trabajo se asume la aspiración a la autonomía en la arquitectura como una imposibilidad, aunque no por ello se pueda cancelar su aspiración. Adelantando ahora la argumentación que aun tardará en llegar, la asunción de esta inicial imposibilidad ha de ser considerada el único camino que puede trazarse para una arquitectura que quiera abrazar el ideal de autonomía, por paradójico que pueda sonar inicialmente. De lo contrario, y se traerán ejemplos a este respecto en lo que sigue, se corre el riesgo de, o bien desdibujar lo que propiamente se entiende por arquitectura, o bien revertir el proyecto inicial y consolidar su reverso.

⁷ Véase en especial *Vers un architecture* de Le Corbusier o *Die neue Baukunst* de Bruno Taut.

LA PREGUNTA POR LA AUTONOMÍA EN LA ARQUITECTURA EN EL SIGLO XX

Autores como Giulio Carlo Argan han señalado acertadamente como momento de giro crucial para la arquitectura la segunda mitad del siglo XV. Es este el momento del imparable ascenso de las “artes liberales” que, al imponerse sobre las *mechanicae*, elevan al arquitecto a la figura de artista individual (en su sentido de profesional) sobre los *maestri* (o artesanos de la construcción) y supone un claro precedente socioeconómico de la pugna por la autonomía de la disciplina. Asimismo, ya en un plano teórico, a lo largo del siglo XIX las teorías de la arquitectura desarrolladas fundamentalmente por Wöfflin o Riegl supondrán la incorporación de criterios autonomistas a la arquitectura, provenientes, por otra parte, del arte. No en vano serán estos los maestros de gran parte de los teóricos de la arquitectura que decididamente pretendieron desarrollar una teoría de la autonomía propia lo largo del siglo XX.

La fundación de la pregunta por la autonomía en la arquitectura

Sin lugar a dudas es Emil Kaufmann¹ -un por aquel entonces desconocido historiador de la arquitectura vienés- el responsable del insólito auge de las discusiones teóricas en torno a la autonomía en la arquitectura del siglo XX. Heredero de la célebre Escuela de Viena de Historia del Arte, mantuvo en sus trabajos el característico énfasis de esta tradición académica en el desarrollo de aproximaciones políticas y sociales a la teoría del arte. En este ambiente, entre profesores como Max Dvorak y Hans Semper y con el legado aun candente de las lecciones impartidas por Alois Riegl² y Franz

1 Sus investigaciones adquirieron rango público con su primer ensayo escrito en 1920: “Die Architekturtheorie der französische Klassik und des Klassizismus” en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. 64, 1924, pp. 197-237. Profundizó sobre la problemática clasificación del estilo de la Francia de finales del XVIII en “Architektonische Entwürfe aus der französischen Revolution”, *Zeitschrift für bildende Kunst*, vol. 63, 1920-1930, pp. 38-46; “Die Stadt des Architekten Ledoux”, *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, vol. 2, 1933, pp. 131-160; “Klassizismus als Tendez und als Epoche”, *Kritische Berichte*, 1933, pp. 204-214. Pero fue con la publicación de sus libros monográficos con los que adquirió reconocimiento: *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Viena y Leipzig, 1933-1934; “Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu”, *Transactions of the American Philosophical Society*, vols. 42/43, Filadelfia, 1952; *Architecture in the Age of Reason: Baroque and Postbaroque in England, Italy and France*, Cambridge: Massachusetts, 1955.

2 En Riegl puede rastrearse un primer compromiso con la autonomía en la arquitectura, aunque no se mencione explícitamente. En su obra defiende que el valor del arte ha de medirse en relación a las técnicas y a los procedimientos aplicados, a la inmanencia del trabajo que contiene él mismo, a la transformación que el tiempo hace sufrir a los modelos espaciales (se trata en rigor de un tema abierto por Konrad Fiedler en su “teoría de la invisibilidad pura”, donde se

Wickhoff, cabe situar el periodo de formación de Emil Kaufmann. La novedosa orientación de la historia de la arquitectura desarrollada por estos maestros -que fijaron su atención en periodos de transición o decadencia (negados por la imposición de los grandes periodos), como el período romano tardío o el protocristiano- posibilitó la reivindicación de los momentos de quiebra, de ruptura, en la historia de la arquitectura como periodos merecedores de ser estudiados sin supeditarse a la evolución del arte anterior o posterior.

Este contexto académico llevaría a Kaufmann a centrarse en la transición del barroco al neoclasicismo -en concreto, a las condiciones de ruptura del final del siglo XVIII- en su trabajo de doctorado. En cualquier caso, y como ha señalado Gilbert Erouart³, no es esta aportación en absoluto novedosa a la producción teórica contemporánea. En efecto, no lo distingue apenas de las teorías desarrolladas por su contemporáneo Siegfried Giedion, ocupado igualmente en la caracterización genealógica de la modernidad arquitectónica. Ambos participaron en la discusión sobre los límites de lo clásico y en su corolario sobre la determinación de la ruptura entre el barroco y el neoclasicismo. Tanto para Giedion como para Kaufmann esta ruptura coincidía con el nacimiento de la arquitectura moderna, y ambos localizaron tan crucial momento en Francia -aunque Giedion se adelantó en su formulación⁴-. Así, no es de extrañar que persista en sus textos la tesis según la cual el ideal de una época se refleja en las construcciones arquitectónicas, imponiendo, por tanto, la necesidad de una lectura paradigmática de la historia de la arquitectura (y muy especialmente del periodo revolucionario hasta el siglo XX)

En cualquier caso, a excepción de una breve interrupción en 1925⁵, desde que alcanzó el grado de doctor en 1920 las investigaciones de Kaufmann se centraron en el periodo comprendido entre los años cincuenta del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX de la teoría arquitectónica

suprime la identificación del arte con la exigencia de la búsqueda de la belleza ideal: el arte es una producción inmanente y temporal). El arte desde esta perspectiva es la expresión del *Wollen* característico de una época. Las técnicas de realización de la forma (que hacen el lenguaje) son convencionales y por lo tanto equívocas, sujetas a transformación. El *Kunstwollen* se entiende así como principio que informa la obra en el plano formal en el dominio de la pura visibilidad donde, aislados, entran en juego “el contorno y el color, en el plano o el espacio”.

3 EROUART, Gilbert (1978), “Situación de Emil Kaufmann” en KAUFMANN, Emil (1980), *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Barcelona: Gustavo Gili.

4 En 1922, Giedion publica *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*.

5 En ocasión de una investigación sobre la arquitectura de la ciudad sueva de Baden -de escaso interés-: KAUFMANN, Emil (1925), *Die Kunst der Stadt Baden*, Viena: Osterreichischer Bundesverlag.

francesa. Su primer artículo, escrito en 1920 y publicado en *Repertorium für Kunstwissenschaft* en 1924⁶, sentó ya las bases de su trabajo futuro. En él delimita en el seno de ese periodo dos tendencias: el “clasicismo” [Klassik] y el “neoclasicismo” [Klassizismus]. Con anterioridad a su hipótesis, este periodo era comúnmente conocido como “clásico”, de tal forma que se asumía su continuidad. Kaufmann no negó que entre el clasicismo y el neoclasicismo pudiesen aislarse elementos comunes pero con su hipótesis quiso destacar que ante todo podía detectarse una diferencia en el terreno de la composición. A tenor de lo que deduce Teyssot⁷, Kaufmann revisa en este artículo -completado años más tarde con la publicación de “Klassizismus als Tendenz und als Epoche”⁸- la noción de “clasicismo” empleada entre otros por Riegl y que posteriormente hará uso Giedion para definir su concepto de “tardobarroco” en su *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*. Lo clásico y lo neoclásico tienen en común un deseo de claridad, de veracidad, pero mientras el primero designa una época que favorece la fusión pictórica de los elementos (desde mediados del XVII hasta 1750), el segundo establece una coexistencia armónica entre las partes (de 1750 hasta principios del XIX):

el clásico exige de la forma arquitectónica una armonía agradable a los sentidos y una lectura clara y fácil. Es necesario que el material sea tratado como su esencia lo pide; la forma debe encontrar una imagen que refleje su intención, una significación reducida a las cualidades físicas intrínsecas de la materia y a la expresión de éstas. El Neoclasicismo es lo contrario. Para él la materia está muerta. La forma no tiene más función que la de ser el soporte del pensamiento, transmitir unas impresiones, hacer nacer unas sensaciones que, mucho más allá de la plasticidad del material, no exprimen las cualidades de la materia misma. El símbolo del Neoclasicismo es la piedra sin sensualidad, la piedra en la cual vive un “genio”.⁹

6 KAUFMANN, Emil (1924), “Die Architekturtheorie der Französischen Klassik und der Klassizismus” en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XLIV, pp. 197-237.

7 TEYSSOT, George (1981), “Neoclassic and ‘Autonomous’ Architecture: the Formalism of Emil Kaufmann 1891-1953” en PORPHYRIOS, Dimitri (ed.), “On the Methodology of Architectural History”, *Architectural Digest*, vol. 51, pp. 24-29. Traducido al castellano: “Clasicismo, Neoclasicismo y Arquitectura Revolucionaria” en KAUFMANN, Emil (1978), *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Gustavo Gili: Barcelona.

8 KAUFMANN, Emil (1933), “Klassizismus als Tendenz und als Epoche” en *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, pp. 201-214.

9 KAUFMANN, Emil (1924), “Die Architekturtheorie der französischen Klassik und des Klassizismus” en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. 44, p. 226.

Sobre esta tesis inicial de la primacía de la abstracción sobre la materialidad Kaufmann elaborará su obra posterior. En este periodo de ruptura entre el clasicismo y el neoclasicismo, Claude-Nicolas Ledoux adquirirá rápidamente para Kaufmann un valor paradigmático: ejemplifica como ningún otro la puesta en práctica en la arquitectura de los valores políticos y sociales de la Ilustración. Aun así, la primera referencia a la “arquitectura autónoma” [autonomen Architektur] tardará en hacerse presente. De hecho, en los escritos de juventud no hay mención explícita a la misma, aunque todos los esfuerzos de Kaufmann encaminados a concretar la distinción entre el periodo del clasicismo y el neoclasicismo adelantasen lo que con el tiempo aglutinó este concepto. Lo que en un principio se presentaba en su calidad de reactivo contra lo barroco¹⁰, esto es, el hecho de que la arquitectura de Ledoux quedase desprovista de todo lenguaje ajeno a la naturaleza misma de la arquitectura, con el tiempo fue cristalizando en torno al concepto kantiano de “autonomía”. Así, será en 1931 cuando explícitamente Kaufmann haga uso explícito de la “arquitectura autónoma”, aun en una versión inicial, aplicado al proyecto de Ledoux para la iglesia de Chaux en contraposición al de Soufflot de Sainte-Geneviève¹¹.

Dos años después, en 1933¹², la publicación de *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur* marcará definitivamente el vínculo de Kaufmann con la “arquitectura autónoma”. En esta obra Kaufmann intenta elevar las consideraciones previamente formuladas sobre la obra de Ledoux a un carácter general de su obra y, por extensión, a cierta arquitectura francesa de finales del siglo XVIII¹³. En su opinión, la obra

10 Esto es, el manejo geométrico de las masas en la arquitectura de Ledoux como antítesis de la arquitectura barroca: véase KAUFMANN, Emil (1929-1930), “Architektonische Entwürfe aus der Zeit der französischen Revolution” en *Zeitschrift für bildende Kunst*, vol. LXII, p. 45.

11 KAUFMANN, Emil (1931), “C.N. Ledoux under der klassizistische Kirchenbau” en *Kirchenkunst. Österreichische Zeitschrift für Pflege religiöser Kunst*, vol. III.

12 Haciéndose eco del convulso momento histórico que vivía Europa central, la teoría de la “arquitectura autónoma” de Kaufmann fue inicialmente concebida para legitimar a los arquitectos de vanguardia frente tanto al auge del neoclasicismo de parada como el defendido por Albert Speer como a los críticos de la *Neue Sachlichkeit*.

13 Se ha criticado acertadamente de la obra de Kaufmann la cercanía e incluso solapamiento del concepto inicial de “neoclasicismo” con el de “arquitectura autónoma” hasta el punto de no poder llegar a delimitarlos claramente. De hecho, esta falta de rigor conceptual puede hacerse extensible de igual manera a conceptos centrales de su obra como “arquitectura en la era de la razón”, “arquitectura de la Ilustración” o “arquitectura revolucionaria”, y sobre ello se tendrá ocasión de regresar fundamentalmente a lo largo de la Parte III. Conviene recordar, no obstante,

de Ledoux ejemplificaría de forma paradigmática la ruptura entre el arte barroco clásico y una nueva concepción de la arquitectura que dará pie a la modernidad.

Frente a la preeminencia de las cualidades plásticas del barroco, juzgado por Kaufmann como heterónimo, la arquitectura de Ledoux -y la de la modernidad arquitectónica- presenta un giro estético hacia las demandas internas de la arquitectura (en términos de uso y construcción). En contra de la supeditación barroca a criterios esculturales o pictóricos, la arquitectura de Ledoux sería independiente de toda imposición ajena a la arquitectura. Más allá de la jerarquía barroca, en la cual los elementos que la componen se diluyen en un todo orgánico, en los proyectos de Ledoux Kaufmann identifica una decidida voluntad de superación del contexto histórico al otorgarles una entidad independiente y combinarlos de forma que se mantenga su singularidad y completud¹⁴. Y es precisamente ese carácter de autodeterminación de las partes respecto del todo que Kaufmann aísla de la obra de Ledoux, lo que le dará pie a anclar la estética ledolciana a la ética por medio del concepto de autonomía kantiano:

En el momento en que se declaran los derechos del individuo a partir de los derechos humanos, en que Kant establece la moralidad autónoma en el puesto de la anterior moral heterónoma, pondrá Ledoux los cimientos de la arquitectura autónoma. Al igual que Kant, también Ledoux estaba absolutamente convencido de la fuerza subversiva de las nuevas ideas.¹⁵

Así, la autodeterminación de la arquitectura ledolciana le llevó a defender la pureza de los edificios prismáticos (sin adornos, muros sin ventanas, cubiertas planas, ventanas sin marcos), la recuperación esencialista de la

que el objeto del presente trabajo en su conjunto no versa sobre la obra de Kaufmann *per se*, sino única y exclusivamente en el papel que esta jugó en la incorporación a lo largo del siglo XX del concepto estético de “autonomía” a la teoría arquitectónica. De ahí que si ocasionalmente se problematizará su obra como corpus teórico será con el fin de poder situar con mayor precisión las derivaciones internas de la “arquitectura autónoma” en un autor tan central para su genealogía y nunca con la vista puesta en su tratamiento unitario como conjunto teórico cerrado.

14 Tal y como apunta Schapiro, esta tesis no dista mucho de la oposición wölffliniana entre el *Einheit* barroco y el *Vielheit* neoclásico. A esta oposición formal que aplica en sus teorías de los pabellones, Kaufmann añadirá una tentativa idealista al unirlos al *Zeitgeist*. Ver SHAPIRO, Meyer (1936), “Review of *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, by Emil Kaufmann” en *Art Bulletin*, vol. 18, nº2, p. 265.

15 KAUFMANN, Emil (1982), *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, Barcelona: Gustavo Gili, p. 29.

materialidad de la piedra, la geometría primaria (cubos, pirámides, esferas) y, por otra, el mecanismo compositivo del *Pavillonsystem*. Contrariamente a la cohesión y jerarquía barroca (en donde las partes se subordinan al todo), para Kaufmann el nuevo sistema arquitectónico profetizado por Ledoux establecía una relación de las partes comprensible (la sobria fisiognómica expresión de las necesidades internas: fin, función y carácter). Kaufmann encuentra en Ledoux, por analogía, al liberador del régimen feudal y absolutista del barroco al incorporar en su arquitectura las concepciones morales y prácticas de la burguesía francesa: individualismo, revolución y republicanismo, y de ahí que le llevase a considerarla como una “arquitectura revolucionaria”.

Desde la publicación de sus obras, numerosos estudios sobre la arquitectura francesa del XVIII han discutido las categorizaciones de Kaufmann, consideradas con frecuencia simplistas (e incluso anacrónicas). A excepción de Peter Collins, quien defendió el valor explicativo de su mirada hacia el XVIII para la actualidad¹⁶, muchos fueron los que rebajaron notablemente el impacto de sus teorías¹⁷ e incluso, como Neumeyer, quienes lo tildaron de ideológico. Desde el ámbito puramente historiográfico, la aproximación de Kaufmann a este periodo está casi unánimemente cuestionada. Tanto el paso de la producción artística en la arquitectura a la identidad de una sociedad, como el mero concepto de “espíritu de una época” [Zeitgeist], han dejado en el siglo XX de ser válidas. Adicionalmente, el carácter monolítico de la “arquitectura de la Ilustración” -tal y como Kaufmann la presentaba - se ha visto ampliamente matizado por la revisión misma de lo que por Ilustración ha de entenderse. En contra de lo que Kaufmann defendió, un gran número de

16 COLLINS, Peter (1957), “Review of *Architecture in the Age of Reason*, by Emil Kaufmann”, en *Royal Architectural Institute of Canada Journal*, vol. 34, pp. 184-185.

17 Por ejemplo, Lang lo consideró “not very successful” al pretender erigirse como profeta de la modernidad, en LANG, S. (1953), “review of *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu*, by Emil Kaufmann”, en *Royal Institute of British Architects Journal*, 61, p. 70; otros como H.A.N. Brockman en el *Royal Institute of British Architects Journal*, 63, Fiske Kimball en *Art Bulletin* del 1954 o Thomas J. Mc.Cormick Jr. en *Journal of the Society of Architectural Historians*, 12 le criticaron por obviar el impacto de la industrialización, verdadera revolución, o de no haber sido capaz de identificar el aspecto neoclásico e historicista de Ledoux. Pero son sin duda las críticas de Hubert Damisch y Monique Moser en su introducción a la edición francesa de su primer libro las que han tenido mayor impacto. *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur* viene a interpretarse como una defensa heroica de la arquitectura moderna en vísperas de su eclipse provocado por el fascismo, antes que como una teoría arquitectónica.

estudios han contribuido en rescatar las convenciones clásicas en la supuesta “arquitectura de la Ilustración”¹⁸, así como otros han hecho necesario el estudio de periodos anteriores para localizar las categorías que debían dar cuenta de este¹⁹. En cualquier caso, el paso del Antiguo Régimen a la sociedad moderna no puede entenderse ya desde la continuidad lineal planteada por Kaufmann o la Escuela de Viena²⁰.

Por otra parte, más allá de cuestiones historiográficas, fue Schapiro quien tempranamente denunció la ambigüedad del concepto de autonomía defendido por Kaufmann²¹. La distinción entre autonomía y heteronomía, defiende Schapiro, era en exceso metafórica y no guardaba relación con la evidencia histórica. Presuponía que la arquitectura tenía una naturaleza propia a la cual referirse, ignorando la contingencia histórica de la determinación de las disciplinas artísticas. Pero, incluso sin llegar a una impugnación de la totalidad, la operación de Kaufmann según la cual puede establecerse una analogía entre la obra de Ledoux y el concepto kantiano de “autonomía” -que, dicho sea de paso, evolucionará a lo largo de sus publicaciones más maduras- no está exenta de reparos tanto a nivel de coherencia interna como de rigor en la interpretación de Ledoux y de Kant. Un análisis pormenorizado de las mismas puede encontrarse en la Parte III una vez se haya presentado pausadamente los fundamentos conceptuales de ambos protagonistas.

Y, pese a ello, no puede negarse que Kaufmann estableciera por primera vez el vínculo entre la pareja de conceptos “autonomía” y “modernidad”, y alcanzase un notable protagonismo en generaciones posteriores de arquitectos y críticos. Es este el caso de Philip Johnson en los años 40, Colin Rowe en los 50 o Rossi en los 50 y 60, quienes en mayor o menor medida adscribieron las pautas de la vanguardia arquitectónica, especialmente en lo que

18 Como indica Anthony Vidler en VIDLER, Anthony (1997), *El espacio de la Ilustración*, Madrid: Alianza, p. 14. Puede consultarse a este respecto dos libros fundamentales: RYKWERT, Joseph (1980), *The First Moderns: The Architects of the Eighteenth Century*, Cambridge y BRANHAM, Alan (1979), *The Architecture of French Enlightenment*, Londres. Asimismo, han contribuido a este cambio de perspectiva numerosas monografías sobre los más relevantes arquitectos de finales del XVIII. En el caso concreto de Ledoux, han sido aportaciones cruciales el *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806* de Michel Gallet de 1980 y los trabajos de Anthony Vidler.

19 De especial impacto son los trabajos de Manfredo Tafuri sobre el Renacimiento italiano y Piranesi. Otros trabajos, quizás de menor difusión, insisten en tesis parecidas. Véase las discusiones sobre el origen del neoclasicismo, influencia del palladianismo... en VV. AA. (1972), *Autonomie der Kunst*, Michael Müller (ed.), Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

20 PERISCO, Eduardo (1947), *Scritti, critici e polemici*, Milan: Rossa and Ballo, p. 210.

21 SHAPIRO, Meyer (1936), *op.cit.*, pp. 258-266.

a la necesidad de establecer un lenguaje propio de la arquitectura se refiere. De hecho, cabe distinguir dos interpretaciones de Kaufmann, y por tanto del concepto de autonomía en la arquitectura. Por una parte, el contexto italiano que emergió a raíz de las discusiones de los 60 y, por otra, la interpretación anglosajona. Coincidiendo la decadencia de las iniciativas públicas en Europa con la emergencia de un tipo de arquitectura de consumo, el concepto de autonomía en arquitectura se entendió uniformemente como la crítica al aparato reformista del Movimiento Moderno tras la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, tanto Rossi y Tafuri como Eisenman, Colin Rowe y Johnson han sido injustamente agrupados bajo un mismo inmerecido paraguas: la renuncia al cambio del mundo existente.

En lo que sigue se persigue apuntar, aunque sea someramente, a la peculiar recepción de la obra de Kaufmann que se consolidó a lo largo de las décadas de posguerra (y, por extensión, de la interpretación de Ledoux y, finalmente, del concepto de “autonomía”), dando lugar a una corriente arquitectónica aun presente y que sintomáticamente tardó décadas en incorporar las críticas apuntadas en los párrafos precedentes²².

Autonomía y lenguaje: la “versión formalista” de Kaufmann

Inmediatamente después de la segunda guerra mundial, si algo caracteriza la teoría de la arquitectura europea es su ausencia de propuestas nuevas. Por una parte, Europa se centró en las labores de reconstrucción, dejando a un lado las tensiones teóricas que habían caracterizado las décadas anteriores a los fascismos. Y, por otra y no menos influyente, muchos de los protagonistas de las vanguardias históricas habían o bien perecido en la contienda, o bien vivían en el exilio -mayoritariamente en los Estados Unidos de América-. En el caso de Alemania, los postulados del *Neue Bauen* bastaron durante décadas para acometer la ingente labor de reconstrucción sin plantearse la necesidad o no de reformularlos. El vacío teórico de las dos décadas siguientes se muestra paradigmáticamente con la casi hegemonía del libro *Space, Time and Architecture* de Sigfried Giedion, un decidido intento de recuperar la confianza del periodo heroico de vanguardias. Publicado en 1941, guiará la práctica arquitectónica con una inusitada uniformidad, superando incluso las acaloradas discusiones que tuvieron lugar a partir del VIIº CIAM de 1949. Los intentos de liberarse de la presión de la modernidad arquitectónica

22 Por citar un ejemplo, Hilberseimer reunió en *Contemporary Architecture* (1964) el constructivismo ruso, el neoplasticismo holandés y el lecorbusierano purismo bajo el concepto de “arquitectura autónoma”.

no hicieron sino consolidar la permanencia ineludible de los postulados de la arquitectura moderna. Bien sea el *New Brutalism*, el *New Empirism* o el Expresionismo Estructural, la situación hasta finales de los años 50 confirma la sospecha de Habermas²³ sintetizada en la expresión de Jencks del “Late Modern”.

Una notable excepción en esta fugaz panorámica de posguerra es el caso de la tradición italiana. Bajo la estela inaugurada por Bruno Zevi en 1944 -con la fundación de la Associazione per l'Architettura Organica y la publicación de *Verso un'architettura organica* al año siguiente-, autores como Giulio Carlo Argan o Ernesto Nathan Rogers revisaron el legado moderno -representado por tres diferentes tendencias: la arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright, el programa pedagógico de Gropius y el posicionamiento ético de los CIAM, defendido respectivamente por cada uno de estos tres protagonistas de los debates en los 50 y 60-, propiciando entre los jóvenes arquitectos la búsqueda de alternativas más allá del dogmatismo imperante. En los 50, el naciente *Neoliberty* constituyó, a esta sazón, un movimiento contestatario contra lo moderno que buscaba en la tradición pre-vanguardista una superación del racionalismo. Baste recordar la crudeza con la que se criticó -si no despreció- en los círculos británicos del Team 10 o en los artículos de Banham a un movimiento considerado reaccionario y se condenó todo retorno que negase el carácter ineludible de la ruptura vanguardista²⁴. El diagnóstico enarbolado por el *Neoliberty* de agotamiento de lo moderno y su búsqueda de un lenguaje propio son quizás sus aportaciones más valiosas. No en vano el joven Aldo Rossi defendió con vehemencia a sus compatriotas en el artículo “Il passato e il presente della nuova architettura”²⁵ frente a las críticas anglosajonas, acusando premonitoriamente un enfrentamiento que se hará explícito años más tarde. Si el libro de cabecera de los arquitectos ingleses agrupados en torno a los Smithson en los años cincuenta era *La arquitectura en la edad del Humanismo* de Wittkower, para los italianos cercanos a Rossi fue la obra de Kaufmann. En el primer caso, la arquitectura ha de aprehenderse desde los presupuestos ideológicos que la fundamentan (como sería el caso en el Re-

23 Habermas se refiere a la sospechosa convergencia en la posmodernidad entre los neoconservadores y los anti-modernos como síntoma del debilitamiento del proyecto moderno en la arquitectura. Véase HABERMAS, Jürgen (1981), “Arquitectura moderna y posmoderna” en *Revista de Occidente*, vol. 42, Madrid, noviembre 1984, pp. 95-109.

24 Véase BANHAM, Reyner (1959), “Neoliberty. The italian retreat from modern architecture” en *Architectural Review*, 747, Londres.

25 ROSSI, Aldo (1958), “Il passato e il presente della nuova architettura” en *Casabella*, 219.

nacimiento de la “forma orgánica”), en el segundo, la composición prima por encima de cualquier otra consideración, se prescinde de toda alusión ajena a una arquitectura que ha de entenderse como autosuficiente y autorregulativa.

Aldo Rossi, en busca de una alternativa a la pérdida de raíces del eclecticismo imperante y a la amenazada de la arquitectura fascista en la posguerra, encontró en Kaufmann una sólida plataforma para fundar el neo-racionalismo. Por una parte, encarnaba la necesidad de recuperar la pureza de la Ilustración tardía y, por otra, le permitió trazar la deseada continuidad con sus referentes arquitectónicos de Ledoux, Boullée (de quien se hizo cargo de la traducción y prólogo de su *Essai sur l'architecture*) y, sobre todo, Loos. Baste recordar la selección para la XV Triennale de Milán de 1973 en la que Rossi participó como comisario. La idea de que la arquitectura era una disciplina por derecho propio, que su lenguaje derivaba de criterios arquitectónicos en exclusiva, quedó allí reflejada en su obra propia junto con la de autores como Bernard Huet o Léon Krier. Una cierta “autonomía del lenguaje” arquitectónico (en palabras de Manfredo Tafuri) quedó así indisolublemente ligada al rótulo de “arquitectura racional”. En esos años de intensas protestas, en el que apenas había ámbito que no estuviese politizado, el refugio de la arquitectura en el análisis semiótico (como es su *Arquitectura de la ciudad*) debe entenderse en definitiva como la renuncia a toda narrativa sociopolítica²⁶, esto es, en las antípodas del posicionamiento moralista de Bantham. No es de extrañar, pues, el precoz enfrentamiento antes aludido que marca paradigmáticamente dos vertientes en la teoría de la arquitectura moderna.

El proyecto racionalista de Rossi en su madurez dio lugar a un austero y simple lenguaje formal que rehuyó de la apropiación de estilos o imágenes como posicionamiento frente al imparable avance del consumismo. Rossi adoptó una gramática rígida de las formas autorreferentes. De ahí que el proyecto de Rossi se centre en la singularidad geográfica y simbólica del *locus*, en tanto que estado de excepción en la ciudad y desafío de la uniformidad y amplitud de la ciudad capitalista.

La situación en Estados Unidos era, no obstante, otra. Mayormente ajenos al shock de posguerra y nutridos por la experiencia de insignes representantes de la modernidad europea exiliados en los 20 y 30 -como es el caso de Mies van der Rohe o Walter Gropius-, los años inmediatamente

²⁶ Así lo interpreta Vidler en VIDLER, Anthony (2008), *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, Cambridge: The MIT Press, p. 56.

posteriores al 45 manifiestan una pragmática continuidad con las vanguardias. No es de extrañar, pues, que desprovistos de los sustentos teóricos, el legado moderno degenerase rápidamente en un lenguaje sobreimpuesto que fue ágilmente adaptándose a las nuevas circunstancias. Paradigmático a este respecto es el caso de Philip Johnson, quien pasó de ser un fundamentalista miesiano a uno de los pioneros del “clasicismo romántico” en los años 50. Su virulento ataque contra el funcionalismo y la defensa del regreso al esteticismo decimonónico lo convierten en un precoz representante de la así llamada posmodernidad. A partir de finales de los 50, los impulsos teóricos más notables en lo que a la cuestión de la autonomía se refiere provendrán de los Estados Unidos²⁷.

Cuando en 1938 Kaufmann se vio obligado a exiliarse en Estados Unidos, tanto por su condición de judío como por las ideas expresadas en sus publicaciones, su obra acusa un giro significativo²⁸ que marcará a la postre la recepción estadounidense de su concepto de “arquitectura autónoma”. En su debut -favorecido por el entorno de Johnson- en 1942 en la American Society of Architectural Historians²⁹, en una decidida apuesta por agradar a su audiencia -nuevo entorno en el que iba a desarrollar toda su futura obra académica-, obvia toda referencia al republicanismo revolucionario (y los vínculos establecidos con Kant o Rousseau) e invierte la prioridad entre la forma y sistema en beneficio de lo que llamará “new individualism”: “the ultimate goal of the Revolutionists was to set up a new system. [...] Forms themselves are secondary factors. [...] It is the same in social and in artistic life”³⁰. Ciertos autores han visto en este giro una suerte de renuncia a sus primeras tesis, explícitamente-

27 Véase KRUFFT (1990), *op. cit.*, p. 738.

28 Véase MERTINS, Detlef (1997), “System and Freedom. Sigfried Giedion, Emil Kaufmann, and the Constitution of Architectural Modernity” en VV. AA. (1997), *Modernity and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*, Robert E. Somol (ed.), New York: The Monacelli Press, pp. 212-231.

29 Publicado como KAUFMANN, Emil (1943), “Claude-Nicolas Ledoux: Inaugurator of a New Architectural System”, en *Journal of the American Society of Architectural Historians* 3, pp. 12-20.

30 *Ibid.*, pp. 17-18.

te orientadas hacia los valores revolucionarios franceses³¹. Sea así o no³², lo cierto es que esta versión despolitizada de su concepto de “autonomía de la arquitectura” será la que llegará con más fuerza al auditorio estadounidense, ansioso por redefinir las máximas hasta ahora heredadas del viejo continente.

Desde su exilio, la práctica arquitectónica estadounidense no tardó en verse influida por su obra teórica y Kaufmann pudo en este contexto encontrar su interlocutor más prolífico. Muy tempranamente, Phillip Johnson se vio atraído por la teoría de la autonomía en la arquitectura del historiador vienés y, en 1942, presentó públicamente el *Von Ledoux bis Le Corbusier* en la American Society of Architectural Historians en Cambridge. El individualismo, la creatividad y la originalidad defendidas por Kaufmann encajaban con la forma de entender la modernidad arquitectónica de Johnson. En 1950 publica un artículo en *The Architectural Review* donde argumenta que la forma de su Glass House es heredera de la pureza geométrica de Ledoux. Su éxito y difusión en las décadas siguientes, unido al conveniente giro hecho público por Kaufmann, condicionaron la recepción de su obra en Estados Unidos, de suerte que el sentido de “autonomía de la arquitectura” se interpretó como un radical alejamiento de las necesidades sociales (lo que paradójicamente obsesionó a la arquitectura europea de entreguerras que Kaufmann pretendió blindar contra los totalitarismos).

Por otra parte, este postulado no es nada contradictorio en la trayectoria de Johnson si se recuerda la tan aclamada International Style Exhibition en el Museum of Modern Art de Nueva York organizada y catalogada por Henry-Russel Hitchcock, Alfred Barr y él mismo diez años antes. Como Johnson afirmará años más tarde: “the functionalist part and the Marxian part [de la arquitectura moderna] left me cold, because to me architecture is a

31 En justicia, su tesis evolucionó hacia el corazón del legado kantiano: el legado de la Ilustración, y en sus términos de la obra de Ledoux, es más allá de una solución concreta, la formulación del problema, la capacidad de crítica. En su obra póstuma, quizás la más madura: “El legado de la Era de la Razón no fue un conjunto de formas ni una fórmula definida y universal, sino el reto a luchar por formas y configuraciones nuevas. Desde el mismo momento en que surgió el nuevo ideal configurativo -momento que, naturalmente, no puede identificarse con una fecha concreta- empezó la batalla por su realización. No había posibilidad de que alguna vez se lograra su materialización plena. Sin embargo, de ella surgieron numerosas soluciones experimentales, como las que en todas la épocas han constituido y constituirán la vida y la historia de la Arquitectura” en KAUFMANN, Emil (1974), *La arquitectura de la ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Barcelona: Gustavo Gili, p. 250.

32 Para una discusión en profundidad sobre este giro en la “teoría de los pabellones” de Kaufmann, véase Parte III, capítulo 2.

pure art, and it's art that interests me"³³. En detrimento del compromiso con lo social que enarbolaron las vanguardias europeas -con, incluso, excesiva vehemencia-, la "autonomía" que Kaufmann defendió para justificar la obra de Le Corbusier se interpretó de la mano de Johnson como una revolución, sí, pero exclusivamente lingüística: "In fact, we did not have the slightest idea what the avant-garde was. [...] At the Museum of Modern Art, we were ignorant of the political dimension of the art; for us it was revolutionary, but only aesthetically[sic]"³⁴.

Su pretendida falta de compromiso ha de ser interpretada más bien como una falta de interés por las implicaciones sociales del hecho arquitectónico antes que como una decidida voluntad de situarse al margen (lo que, por otra parte, sería un tipo de posicionamiento). Esta falta de interés en Johnson no tardará, de hecho, en verse como una debilidad de su teoría sobre la arquitectura autónoma por quienes unas décadas más tarde retomarán el proyecto autónomo. En cualquier caso, como ha sido ya adelantado, lo que realmente interesaba a Johnson era el desarrollo de un lenguaje arquitectónico propio, "puro", en sus propios términos. Con la publicación del catálogo *International Style: Architecture since 1922*³⁵, quedó meridianamente claro cuáles eran los puntos a rescatar de las vanguardias arquitectónicas. Tres principios básicos tenían que destacar: la "architecture as Volume" en lugar de la arquitectura entendida como masa, la "regularity" y "the avoidance of applied decoration".

En primer lugar, haciendo uso de los progresos tecnológicos, los edificios modernos podían pasar a ser "mere planes surrounding a volume", a diferencia de las construcciones clásicas, donde los muros servían tanto como estructura como divisoria espacial. Con la incorporación del acero y del hormigón armado a la arquitectura se permitió la separación entre la fachada y la planta. En este sentido el efecto de masa de la arquitectura tradicional se sustituyó por "plane surfaces bounding a volume"³⁶. En segundo lugar, la regularidad atendía simultáneamente a los requerimientos de tipo económico e industrial y al principio impuesto de fragmentación por el cual cada una de las funciones han de ser identificables por sí mismas, sin requerir de la mediación

33 LEWIS, Hilary y O'CONNOR, John (1994), *Philip Johnson: the architect in his own words*, Nueva York: Rizzoli, p. 174.

34 VV. AA. (1997), *op. cit.*, p. 42.

35 HITCHCOCK, Henry-Russel y JOHNSON, Phillip (1932), *International Style: Architecture since 1922*, W.W. Norton & Co.

36 VV. AA. (1997), *op. cit.*, 56.

de otras para justificarse. Así, por ejemplo, las ventanas, que anteriormente tenían valor de contraste con la masa del muro, pasaron a ser superficies acristaladas de grandes dimensiones³⁷. Por último, y coherentemente con este principio de fragmentación, los detalles constructivos en la modernidad así interpretada por Johnson (y Hitchcock) adquieren valor arquitectónico: las barandas, las ventanas, los parapetos dejan de estar afectados por el tradicional intrusismo de otras disciplinas como la escultura o la pintura y, en definitiva, dejan de estar sobreimpuestos al volumen³⁸. En una casi literal aplicación de los postulados de Kaufmann, en ciertos autores del Movimiento Moderno Johnson ve -retrospectivamente- en su publicación de 1932 los representantes de los paradigmas que han de guiar la consecución de una arquitectura que se quiera autónoma.

De la interpretación de Kaufmann y de su propuesta de “arquitectura autónoma” en los años de posguerra puede destacarse fundamentalmente su reducción a una pregunta por la “forma” arquitectónica. La autonomía se entiende así como un problema de lenguaje arquitectónico, en un sentido purista en Johnson y en un sentido emancipatorio en Rossi, dándose así una curiosa convergencia en la obra teórica de Kaufmann y la defensa de la autonomía de la arquitectura, pudiendo atender a dos diferentes motivaciones simultáneamente. Si para Johnson la autonomía es entendida como un proyecto de desarraigo y de abstracción formal, para Rossi, la lucha por la autonomía en la arquitectura supone un tipo enfrentamiento a las condiciones socioeconómicas sin renunciar a la trayectoria interna de la arquitectura como disciplina. Para Rossi, la autonomía detenta la renuncia no ya a la realidad de la sociedad postindustrial sino a la interpretación empírica de dicha realidad y la defensa ingenua de las utopías tecnicistas en el mundo contemporáneo. Como ha mostrado recientemente la reivindicación de este autor por Aureli, la posibilidad de autonomía en Rossi reside en la posibilidad de la teoría: es decir, la posibilidad de reconstrucción de un entorno de significado para lo político, lo social y lo cultural que no dependa de los determinismo tecnocráticos³⁹. Tal y como plantea Aureli, en última instancia, el concepto de autonomía en Rossi “was above all about the establishment of urban concepts

37 *Ibid.*, p. 73.

38 *Ibid.*, p. 85.

39 AURELI, Pier Vittorio (2008), *The project of autonomy: politics and architecture within and against capitalism*, New York: Princeton Architectural Press, pp. 53-68.

that posited the supremacy of politics over the city's accelerating economic development"⁴⁰.

Después del 68: el compromiso social y sus contradicciones

Estas irreconciliables interpretaciones de la autonomía de la arquitectura fueron entendidas en las dos décadas siguientes como una debilidad de la teoría misma y se emprendió, en consecuencia, un decidido intento de reformularla bajo -aparentemente- nuevos supuestos. Conviene recordar que en los años 60 el malestar en la disciplina arquitectónica era patente a un lado y otro del Atlántico. El estado de la arquitectura tras la Segunda Guerra Mundial se entendía como monopolizado por una reinterpretación dogmática de la modernidad arquitectónica que había degenerado en un estilo desenraizado, intelectualizado y superficial. Así como el "funcionalismo", la idea de una arquitectura intelectual, elitista, universal o sobre-impuesta, la "autonomía de la arquitectura" fue objeto de duras críticas. Los intentos llevados a cabo por Rossi o Johnson no garantizaron a ojos de esta nueva generación una alternativa al imparable auge de las lógicas postindustriales y, por otra parte, habían consolidado un problemático alejamiento de la arquitectura de las necesidades sociales⁴¹. De ahí que se polarizaran las posiciones a este respecto y se pretendiera superar esta realidad juzgada perniciosa. Tanto los defensores de la posible recuperación del proyecto de autonomía en la arquitectura, como sus detractores radicalizaron sus posturas partiendo de la necesidad de incorporar un giro social a la arquitectura.

Movimientos ambiguamente englobados en lo que se vino a llamar "posmodernidad" optaron por reivindicar una arquitectura de corte populista o, incluso, tradicionalista que en última instancia venía a posicionarse en contra de las vanguardias arquitectónicas y de sus epifenómenos en las décadas de posguerra. Así, frente al elitismo o autoritarismo de vanguardia se

⁴⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁴¹ A excepción, quizás, de la "escuela formalista" que a finales de los 60 y las décadas siguientes siguió defendiendo la autonomía de la arquitectura desde una aproximación cercana a la de Rossi. Arquitectos como Léon Krier, Maurice Culot o Demetri Porphyrios profundizaron en la crisis del lenguaje arquitectónico que supuso la reivindicación de la autonomía formal de la arquitectura reavivando -como acertadamente diagnosticó Porphyrios- las polémicas eclecticas decimonónicas (Porphyrios localiza el origen del "modern eclecticism" en la obra de Alvar Aalto; véase PORPHYRIOS, Demetri (1982), *Sources of Modern Eclecticism*. Londres: Academy Editions). En verdad, como ha señalado Aureli, se trata de una interpretación desprovista ya del núcleo crítico de la obra de Rossi, una banalización del proyecto de crítica contra la sociedad postindustrial que, a la postre, acabó confundándose con el más superficial Johnson.

encontró en el populismo la alternativa⁴²; frente al sentido mesiánico del periodo heroico de entreguerras, se abogó por el ensalzamiento de la imposibilidad de cambio efectivo⁴³; a-historicidad frente a tradicionalismo⁴⁴... No obstante, para otros, la crisis en la que la arquitectura se hallaba no implicaba forzosamente la negación de la vanguardia arquitectónica. No tenía por qué considerarse un proyecto agotado. Como diagnosticó Neil Leach en *Rethinking Architecture*, en los 60 y 70 el posicionamiento crítico frente a la deriva de la modernidad se materializó en la oposición contra la instrumentalización de la arquitectura instalada por la hegemonía del capitalismo liberal.

En este contexto, el valor de resistencia y de negación de la autonomía cobra importancia⁴⁵, aunque no siempre en un sentido positivo. De hecho, durante esas décadas, la influencia de la Escuela de Frankfurt -recuérdese que miembros como Marcuse, Adorno, Horkheimer, y otros teóricos afines como Kracauer emigraron a Estados Unidos en los años 30- se hizo notar en la teoría de la arquitectura y de ahí que la tesis de primacía de lo crítico ocupase el centro de todo sistema cultural alternativo para ciertos teóricos⁴⁶. Así, no es de extrañar que, si bien coincidiendo estas tan diversas corrientes teóricas en la necesidad de implementar en la arquitectura un valor crítico contra el *status quo*, no por tanto pudo consensuarse la forma de llevarlo a cabo.

En décadas anteriores se había hecho experiencia del riesgo de abrazar un posicionamiento crítico sin por ello incorporar lo social en la arquitectura. El fracaso de la autonomía formal de Rossi o Johnson era juzgado indiscutible, de ahí que si algo caracteriza esta fase es la asunción casi unánime del fracaso del intento de resolver la autonomía del lado de lo formal. El valor de resistencia que pudo alcanzar en la posguerra había dejado de tener valor crítico y era necesario recuperar el proyecto de la autonomía arquitectónica. Así, para unos, el compromiso social suponía la recuperación del proyecto de vanguardia de formación de estilos de vida, el objetivo de orientar la arquitectura hacia la reforma de la sociedad, de responder a sus necesidades. Autores como Summerson o Banham abrazaron, pues, el carácter mesiánico

42 Véase la corriente que emerge con fuerza en el entorno estadounidense de Venturi. Un hito a este respecto sigue siendo la publicación en 1972 de *Learning from Las Vegas*.

43 Véase la obra de Tafuri. Se tendrá ocasión de profundizar en ella más adelante.

44 Véase Kenneth Frampton y su idea de resistencia a través del *critical regionalism* y TZONIS, Alexander y LEFAIVRE, Liane (1976), "The Populist Movement in Architecture", *Forum*, vol. 3.

45 LEACH, Neil (1997), "Introduction" de *Rethinking Architecture*, Londres: Routledge, p. xiii.

46 SOLÀ-MORALES, Ignasi de (2003), "de la autonomía a lo intempestivo" en *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 81-99.

del movimiento moderno (en crítica directa -como no podía ser de otra forma- a la recepción de Johnson y el *Internationnal Style*)⁴⁷, es decir, la necesidad de orientar la arquitectura según fines ajenos a ella, hacerse social a costa de perder su intransferible singularidad. Para otros, en cambio, la implementación de la crítica en la arquitectura suponía por fuerza la recuperación del proyecto ilustrado de autonomía, más propiamente kantiano⁴⁸.

En última instancia, este posicionamiento veía en las vanguardias arquitectónicas el riesgo -constatado en la posguerra- de confundirse con aquello contra lo cual se disponían a luchar. La no delimitación, clara, de las fronteras de la arquitectura respecto de otras prácticas y de otros factores sociales podía llevar a una complicidad contraria al objetivo de crítica social que se perseguía. En consecuencia, esta tendencia de la década de los 70 -con el explícito apelativo de “autonomy project”⁴⁹- tuvo que enfrentarse en primer lugar a la delimitación de dichas fronteras con el fin de evitar su disolución en lo social⁵⁰. De esta crucial batalla por la autonomía de la arquitectura descuelgan, de hecho, los dos grandes temas que desde la irrupción de la autonomía han rondado las polémicas en teoría de la arquitectura: necesidad de delimitación de la disciplina, y el proceso epistemológico que ello conlleva y el dilema ético que supone.

Los retos a los que tenía que enfrentarse la arquitectura desde esta perspectiva dio lugar a una intensa actividad investigadora a partir de

47 BANHAM, Reyner (1988), “Actual Momuments” en VV. AA. (1999), *A Critic Writes Selected Essays by Reyner Banham*, Mary Banham, Paul Barker, Sutherland Lyall y Cedric Price (ed.), Los Angeles: University of California Press, p. 285.

48 “While the ideology of autonomy is properly part of the legacy of modernism, dating from as early as the Enlightenment, the concept gained a renewed resonance in the formation of architecture theory after 1968... This was a time when architecture as traditionally practiced saw itself threatened by technological optimization and utilitarianism, by the demands placed on it as a service industry, as well as by the positivist inquiries of the behavioral sciences, sociology, and operations research, all of which threatened to undermine the specificity of architecture.” En HAYS, K. Michael (2001), “Prolegomenon for a Study Linking the Advanced Architecture of the Present to that of the 1970s through Ideologies of Media, the Experience of Cities in Transition, and the Ongoing effects of Reification” en *Perspecta: the Yale Architectural Journal*, vol. 32, pp. 100-107.

49 Véase HAYS, K. Michael (2002), “Twenty Projects at the Boundaries of the Architectural Discipline Examined in Relation to the Historial and Contemporary Debates over Autonomy”, en *Perspecta: the Yale Architectural Journal*, vol. 33: Mining Autonomy, pp. 54-71.

50 “The various researches into architecture’s autonomy can now be understood in their historical trajectory as nothing quite so much as attempts to recode, to reterritorialize, to reinvent the boundaries and specificities that delimit the discipline”, en HAYS (2002), *op. cit.*, p. 55.

los años 70 y en la cual la revista *Oppositions* cobró especial protagonismo. Publicada a partir de 1973 (hasta 1984) por The Institute for Architecture & Urban Studies, las contribuciones recogidas en *Oppositions*, junto con aquellas compendiadas en 1984 en el monográfico “Autonomous Architecture”⁵¹ de *Harvard Architecture Review*, han constituido la aportación reciente a la discusión sobre la autonomía de mayor calado. Desde diferentes presupuestos, con diferentes consideraciones, autores como K. Michael Hays, Diana Agrest⁵², Stanford Anderson, Mario Gandelsonas (con su “Neo-Functionalism”)⁵³, Peter

51 Nombre de una exhibición organizada en 1980 en el Fogg Art Museum que posteriormente daría título a este volumen monográfico de la *Harvard Architecture Review*.

52 Véase AGREST, Diana (1976), “Design versus Non-Design” en *Oppositions* 6, The Institute for Architecture & Urban Studies, pp. 331-354. Agrest cuestiona la relación de la arquitectura con otras disciplinas y la cultura y busca la posibilidad de una autonomía en la arquitectura. En su opinión, códigos propios de otros sistemas culturales pueden integrarse en la disciplina de la arquitectura, deviniendo códigos de la arquitectura por derecho propio: “Design, considered as both a practice and a product, is in effect a closed system -not only in relation to culture as a whole, but also in relation to other cultural systems such as literature, film, painting, philosophy, physics, geometry, etc. Properly defined, it is reductive, condensing and crystallizing general cultural notions within its own distinct parameters. Within the limits of this system, however, design constitutes a set of practices -architecture, urban design, and industrial design- unified with respect to certain normative theories. That is, it possesses specific characteristics that distinguish it from all other cultural practices and that establish a boundary between what is design and what is not.”.

53 Gandelsonas reclama el lugar de la “modernist sensibility”: “Abstraction, atonality, and atemporality, however, are merely stylistic manifestations of modernism, not its essential nature. Although this is not the place to elaborate a theory of modernism, or indeed to represent those aspects of such a theory which have already found their way into the literature of the other humanist disciplines, it can simply be said that the symptoms to which one has just pointed suggest a displacement of man away from the center of his world. He is no longer viewed as an originating agent. Objects are seen as ideas independent of man. In this context, man is a discursive function among complex and already-formed systems of language, which he witnesses but does not constitute”, en GANDELSONAS, Mario (1976), “Neo Functionalism” en *Oppositions*, vol. 5, The Institute for Architecture & Urban Studies, p. 11. En GANDELSONAS, Mario (1976), “Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign”, en *Oppositions*, vols. 15-16, The Institute for Architecture & Urban Studies, pp. 188-199 defiende las cualidades autorreferenciales de la arquitectura en términos de operaciones formales. En relación a la Maison Dom-ino de Le Corbusier, postula: “But are any or all these variations anything more than geometry? And even in terms of their use as floor levels and the necessity to enclose them so as to provide shelter, are they anything more than a set of geometric relationships plus this use, which together in some way approximate what we have always thought architecture to be? And if we answer in the affirmative that they do constitute architecture, then do all such variations of these elements when combined with their uses constitute architecture? And if it immediately appears clear that not all of the examples qualify, then how do we begin to distinguish between those that do not?”.

Eisenman (el concepto de “self-referentiality”) o Anthony Vidler (la defensa de una vía llamada “Third Typology”)⁵⁴, entre otros, se dieron cita en estas publicaciones e inauguraron los debates que ocuparán hasta casi finalizado el siglo XX las discusiones en torno al concepto de “autonomía” aplicado a la arquitectura.

La radicalización de las posiciones llevó al cultivo de los extremos según los cuales la arquitectura ha de anteponer su autonomía como disciplina a su integración en la sociedad y, el opuesto, según el cual la arquitectura antes que nada es social y si quiere llevar a cabo su misión crítica ha de desprenderse del aislamiento al que le llevó el discurso autónomo formal. Por supuesto, pueden localizarse posiciones moderadas en torno a los 80 como las defendidas por Solà-Morales en su “Arquitectura débil”⁵⁵, por Kenneth Frampton y la idea del “Critical Regionalism”⁵⁶ o el más explícito «Quasi-Autonomy»

54 “The columns, houses, and urban spaces, while linked in an unbreakable chain of continuity, refer only to their own nature as architectural elements, and their geometries are neither scientific nor technical but essentially architectural. It is clear that the nature referred to in these recent designs is no more nor less than the nature of the city itself, emptied of specific social content from any particular time and allowed to speak simply of its own formal condition” en VIDLER, Anthony (1977), “Third Typology” en *Oppositions*, vol. 7, The Institute for Architecture & Urban Studies, p. 14. Para Vidler esta tendencia constituye la “third typology”, que se distingue de la primera que recurría a la naturaleza en el XVIII y de la segunda de principios del XX que concernía a la tecnología. Es decir, el tercer tipo no era memético ni respecto de la naturaleza ni de la tecnología, sino enteramente arquitectónico y se alcanzaría así el ideal de la autonomía arquitectónica como propiedad arquitectónica: “[w]e might characterize the fundamental attribute of this third typology as an espousal, not of an abstract nature, not of a technological utopia, but rather of the traditional city as the locus of its concern. [...] The columns, houses, and urban spaces while linked in an unbreakable chain of continuity, refer only to their own nature as architectural elements, and their geometries are neither scientific nor technical but essentially architectural”, en *idem*.

55 En sus propios términos, la “arquitectura débil” se sitúa entre la “arquitectura fundamentalista” -equivalente a los intentos de recuperación de las vanguardias llevados a cabo por Rossi o alternativas más ingenuas como la de Meier- y la “arquitectura banal”. Inspirado por el pensamiento de Foucault y Deleuze, la “arquitectura débil” se caracteriza por su precariedad en tanto que acontecimiento, su retraimiento a un papel secundario. Su valor estriba en su capacidad de ser “una apertura, una ventana a una realidad más intensa, al mismo tiempo su representación se produzca como un vestigio”. Lejos quedan, pues, la arquitectura propositiva característicamente autónoma y lejos también la complaciente arquitectura de masas. Véase SOLÀ-MORALES, Ignasi de (1987), “La arquitectura débil” en *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp. 61-77.

56 Con ese término Frampton sintetiza el dualismo de su aproximación a esta cuestión. Por una parte, defiende una actitud de resistencia frente a la realidad que se revuelve contra el sometimiento

de Anderson⁵⁷, aunque a poco que uno se acerque a ellas topa con la obviedad de que no son más que combinaciones mejor o peor argumentadas de entre las dos alternativas radicales que se planteaban: o bien la arquitectura recuperaba el impulso moderno racional de autodeterminación con el fin de poder aportar lo que aun no era social pero que lo social reclamaba, o bien la arquitectura se hacía social y buscaba en la mimesis con lo social su lugar con el riesgo de, al confundirse con lo social, dejar de poder presentar alternativa.

Considerar la arquitectura simultáneamente como un arte autónomo y como parte de la sociedad (en la terminología corriente en estas discusiones: como “formal product” y como “cultural act”) fue la estrategia -ampliamente consensuada- adoptada para superar el aislamiento en el que había caído en la posmodernidad y poder recuperar la capacidad transformadora de la sociedad. Se defendió cómo al ser parte de la cultura y servirle, la arquitectura detenta un potencial de transformación de lo social. En este sentido, Anderson da especial énfasis en “Quasi-Autonomy in Architecture” a la capacidad de cambio de estilos de vida. Referido al Carpenter Center de Le Corbusier:

First, he [Le Corbusier] made the building itself an active participant

a los medios de presión (deudora de sus lecturas de la Escuela de Fráncfort) y, por otra, reclama la recuperación del sentido de la experiencia a través del lugar, la luz o lo corporal (en una muy banal apropiación del Heidegger de “construir habitar pensar”, como bien denunció Cacciari). Este intento de unificar por una parte la tradición moderna y por otra el exponente más crudo de la imposibilidad de recuperarla acaba reduciéndose a una especie de arquitectura neo-vernácula que pretende instaurar sorprendentemente unas categorías sobre unas creencias que son contrarias a las mismas. Véase FRAMPTON, Kenneth (1983), “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, en VV.AA. (1983), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.), Seattle: Bay Press.

57 Teoría expuesta por primera vez en el artículo “Critical Conventionalism in Architecture” publicado en 1986 en *Assamblage* y sintetizada inicialmente en el concepto de “semi-autonomy” y, más tarde, en el de “quasi-autonomy”. Se trata de una posición moderada entre arquitecturas que abren nuevas vías para la arquitectura -cuyo paradigma es el neoplascitismo y su contemporáneo e interlocutor Eisenman- y arquitecturas apegadas a la realidad social, comprometidas con las necesidades del momento y al material. Las primeras tienen cabida únicamente en la “conceptualization of architecture, but less assuredly belongs in our built environment”. Es significativo que sea en el urbanismo donde Anderson encuentre las realizaciones cuasi-autónomas más notables. Como síntesis de esta teoría y su revisión posterior, véase ANDERSON, Stanford (2002), “Quasi-Autonomy in Architecture: The Search for an ‘In-between’” en *Perspecta*, vol. 33. *Mining Autonomy*, Connecticut, Yale University, pp. 30-37.

in the problem situation rather than a retiring, effortless framework. Secondly, the visitor and Harvard are forced to recognize that illiteracy about art is not a matter of vision alone. In this building art is not a spectator sport; all of one's senses and the whole of one's perception are engaged. One feels that the Carpenter Center is a world, a context, a problem, and we have the happy opportunity to form ourselves against it.⁵⁸

No es de extrañar que recurra a la vanguardia arquitectónica para reivindicar el lugar de la arquitectura como actor social. Desde su tesis, la arquitectura es parte de la cultura, no una parte independiente como quiso entender Johnson, sino dependiente de ella, insertada en ella. Reivindica el valor de compromiso con lo social del Carpenter Center, la capacidad transformadora de lo social de la arquitectura, en la medida en que participa de los problemas que se dan lugar en su localización. Luego es una exigencia para la arquitectura, defiende Anderson, no retraerse, no quedar al margen de lo que le convoca. Es más, insiste, la arquitectura es propiamente “fundadora” de mundo. En su intervención, el arquitecto es capaz de traer el arte a la vida, de hacerlo presente. De suerte que el edificio, el Carpenter Center, forma a su vez parte de ese mundo en el que la arquitectura, el arquitecto y el espectador han de tomar partido, participando simultáneamente del problema y la solución.

Esto lleva evidentemente a una paradoja según la cual desde no se sabe muy bien qué instancia, la arquitectura -siendo social- puede proponer lo que no es, cuando, además, puede precisamente entenderse como lo social que es. Esto es lo que no convence a autores como Hays, defensores de un cierto grado de autonomía estricta en la arquitectura. En “Critical Architecture: Between Culture and Form” evalúa la arquitectura como siendo simultáneamente un instrumento de cultura y una forma autónoma. Como instrumento cultural, la arquitectura es un “functional support for human institutions” y necesario para mantener la continuidad cultural. Desde este punto de vista, la arquitectura es una entidad “already completed”, no teniendo más cualidades internas. Del otro lado, la arquitectura como forma autónoma se muestra como un “spontaneous and internalized appearance” que no tiene relación alguna con la realidad circunstancial. Hays propone una nueva relación de la arquitectura con sus valores internos y externos. La “critical architecture” es “worldly and self-aware” simultáneamente⁵⁹. Esta propuesta

58 ANDERSON (2002), *op. cit.*, p. 33.

59 HAYS, Michael (1984), “Critical Architecture: Between Culture and Form”, en *Perspecta: the*

previene a la arquitectura de ser reducida a la mera representación de las necesidades impuestas por el contexto o como un sistema formal fijo y reproducible. Al involucrar tanto los valores culturales como los formales, la arquitectura puede distinguirse de los factores externos y, al tiempo, mantener su carácter signifiante en la cultura. Así la arquitectura participa de la generación y ampliación del conocimiento cultural y el arquitecto alcanza el papel de actor social en la formación de una cultura.

En esta interpretación doble del hecho artístico coincidieron otros autores aunque, como se verá a continuación, la jerarquización a la que esta clasificación da lugar es terreno abonado para la discordia. De hecho, un autor como Kenneth Frampton, esto es, perteneciente a otra tradición teórica, señala apoyándose en Vittorio Gregotti la naturaleza dual de la arquitectura en una línea cercana a la de Hays:

As Vittorio Gregotti pointed out some time ago, architectural practice requires for its realization, societal need, technological mediation and constraint in order to exist at all, even if the 'rules' for the development of the discipline at an intrinsic level can only be found within architecture itself.⁶⁰

La arquitectura acepta, pues, un cierto grado de determinación externa, por parte de las “necesidades sociales” y la “mediación y restricción tecnológica” (el grado de desarrollo de la técnica) como una condición de partida. Su existencia misma depende de ello, defiende Frampton. Pero simultáneamente, le concede en el terreno de la normatividad un cierto grado de autonomía, “intrínseco” a la arquitectura. Coincidiría, pues, con Anderson al insistir en la dependencia de la arquitectura al contexto social pero se distancia de Hays en la medida en que establece una prelación de las condiciones materiales que condicionan a la arquitectura. Hays, en cambio, defiende la importancia de la autonomía para alcanzar su posición en la sociedad:

architecture's autonomy must be understood as a relational concept, not as an isolationist position. The terms of its relation to consumer culture - which involve nonidentity and negation as well as autonomy - is tantamount to a clearing of space for alternate conceptions of social relations and subject formations. If architecture loses its autonomy, it

Yale Architectural Journal, vol. 21, Cambridge: Yale University, pp. 14-29.

⁶⁰ FRAMPTON, Kenneth (2000), “Seven Points for the New Millennium: an Untimely Manifesto”, *The Journal of Architecture*, vol. 5, pp. 21-33.

loses the specificity of its cultural intervention.⁶¹

Según esto, la arquitectura no debería ser evaluada como un “passive agent of culture” que simplemente refleja las fuerzas sociales e históricas dominantes, sino como una entidad activa que tiene un lugar en la cultura “as an architectural intention with ascertainable political and intellectual consequences”⁶². La arquitectura constaría así de diferentes niveles, alguno de los cuales tiene propiedades interiores y otros que requieren la comunicación con la realidad exterior. Ambos niveles se relacionan entre sí, dando lugar a una arquitectura espacial y temporalmente localizada, lo que Hays llama la “social formation”. Dado que sus diferentes niveles se comunican con las realidades sociales y culturales, la arquitectura no puede ser totalmente independiente de lo social:

At a different level of autonomy thesis there appears a key concept from Louis Althusser, that of the “semi-autonomy” of “levels” or “instances” within an ideological field - the economic, political, juridical, cultural, aesthetic realms (and so on). The autonomy of each disciplinary level allows the development and advance of that discipline’s particular techniques. But each level also feels pressure from all the others and exerts influence on all the others. What results is a set of insides and outsides that are reciprocally constituted and related by way of their ultimate structural difference and distance from one another rather than their identity, all held together by the “structural totality” of a social formation.⁶³

El concepto althusseriano fue recogido, como ya se señaló, con mucha más literalidad por Stanford Anderson. En este sentido, defiende que, en tanto que disciplina, la arquitectura ha de enfrentarse al hecho de que no puede liberarse totalmente de la función (como exterioridad) y, por otra parte, no puede operar de forma totalmente funcional: “what we have is a spectrum that has to be analyzed for the attitudes of the architects, for the

61 HAYS, K. Michael. (2001) “Prolegomena Linking the Advanced Architecture of the Present to that of the 1970s through Ideologies of Media, the Experience of Cities in Transition, and the Ongoing Effects of Reification,” *Perspecta: the Yale Architectural Journal*, vol. 32, Massachusetts: MIT Press, pp. 100-107.

62 HAYS (1984), *op. cit.*, p. 20.

63 HAYS, K. Michael (2001), “Prolegomena Linking the Advanced Architecture of the Present to that of the 1970s through Ideologies of Media, the Experience of Cities in Transition, and the Ongoing Effects of Reification,” *Perspecta: the Yale Architectural Journal*, vol. 32, Massachusetts: MIT Press, pp. 100-107.

response that we expect relative to a particular kind of problem that the building is addressing”. Y para salvar esta dificultad, Anderson propone la distinción entre “discipline” y “profession” en la arquitectura. La primera debería ser considerada como un “collective body of knowledge that is unique to architecture and which, though it grows over time, is not delimited in time or space”⁶⁴. La profesión, en cambio, estaría vinculada a las condiciones reales y temporales de la arquitectura. La disciplina de la arquitectura gozaría, pues, de un carácter temporal y espacialmente indefinido. Posteriormente, con el concepto de “quasi-autonomy”, Anderson evalúa la autonomía de la arquitectura como un rango de posibilidades que pueden revelarse de diferentes formas -autónomas o no-, como resultado de la intención de los arquitectos combinado con las circunstancias sociales y culturales que el edificio tiene que satisfacer, diluyendo por tanto el intento metódico de delimitar las fronteras disciplinares.

Alan Colquhoun enfatiza la capacidad simbólica de la arquitectura, con el fin de destacar que en la arquitectura no se trata meramente de dar lugar a las necesidades, funcionalidades sociales, sino de una adaptación a las ideas y formas arquitectónicas. Es decir, los códigos representados por la arquitectura, desde este punto de vista, no serían exclusivos de lo social sino propiamente características intrínsecas de la arquitectura. Estas características internas se generan a través de la adaptación de estos códigos sociales (derivados de la funcionalidad, es decir, del mimetismo social) al terreno de la arquitectura por medios exclusivos de la arquitectura, que en última instancia dependen del arquitecto:

There is a tendency in criticism to distinguish between utilitarian and moral criteria, on the one hand, and aesthetic criteria, on the other. According to this conception, aesthetics is concerned with “form,” while the logical, technical, and sociological problems of building belong to the world of empirical action. This distinction is false, because it ignores the fact that architecture belongs to a world of symbolic forms in which every aspect of building is presented metaphorically, not literally. There is a logic of forms, but it is not identical with the logic which comes into play in the solution of the empirical problems of construction. The two systems of thought are not consecutive but parallel.⁶⁵

64 ANDERSON, Stanford (1982), “Types and Conventions in Time: Toward a History for the Duration and Change of Artifacts”, en *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, vol. 18, Cambridge: Yale University, p. 115.

65 COLQUHOUN, Alan (1985), *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge: MIT Press, p. 28.

Esta tesis fue explorada por diversos arquitectos. Es el caso, por ejemplo, de Juhani Pallasmaa. En su artículo “The Social Commission and the Autonomous Architect, the Art of Architecture in the Consumer Society” defiende que la “[a]rchitecture is culture-bound and autonomous at the same time”. Por una parte, la arquitectura está en relación indisoluble con las convenciones sociales y culturales, y por otra, su rasgo artístico acontece en un “autonomous mental level”. Es decir, “[a]rchitectural expression takes place on two levels, the surface level of conscious intentions and symbols and the deep-structure level of unconscious objectives and imagery”⁶⁶.

Buscando sus raíces en la modernidad, el concepto de autonomía cobró de nuevo importancia al verse amenazada por el utilitarismo, la cultura postindustrial o la ideología social dominante contraria a la especificidad de la arquitectura (optimización tecnológica, intromisión de las ciencias del comportamiento...) ⁶⁷. Al tiempo, estos autores no podían sustraerse a la sensación de fracaso en el que había acabado sumergida la arquitectura autónoma de las décadas anteriores, en especial en la puesta en práctica de un tipo de “autonomía formal”:

When the issue of autonomy re-emerged in the 70s, architecture was in the peculiar situation of being eroded from within by having become a service industry completely determined by the building technology and programmatic demands of the time. On the other hand, it had been challenged from outside the discipline by behaviorism, sociology, pseudo-positivist history and pseudo-scientific discourses that tried to explain architecture away in terms of how people behaved, or what response they checked off on a questionnaire. Formal issues had given way to these statistical and operational analyses. Architecture found itself without cultural or disciplinary specificity... In contemporary vocabulary, we could say that architecture found itself de-territorialized. It lost its domain; it lost the cultural realm that it had controlled. It had to, therefore, re-territorialize itself by rediscovering, reasserting or reinventing its codes...⁶⁸

66 PALLASMAA, Juhani (1987), “The Social Commission and the Autonomous Architect, the Art of Architecture in the Consumer Society” en *The Harvard Architecture Review*, vol. 6, p. 119.

67 SCOLARI, Massimo (1973), “The New Architecture and the Avant-Garde” en *Architecture Theory since...*, p. 131

68 HAYS, K. Michael y KOGOD, Lauren (2002), “Twenty Projects at the Boundaries of the Architectural Discipline Examined in Relation to the Historical and Contemporary Debates over Autonomy,” *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, vol. 33, Cambridge: MIT Press, p. 55.

El *autonomy project* supuso, pues, la recuperación de la arquitectura como disciplina sin por ello renunciar a ser práctica cultural. El reflejo de este posicionamiento en la teoría de la arquitectura, en paralelo a la exigencia de crítica, llevó al establecimiento de un tipo de conocimiento arquitectónico basado en el criticismo, y de ahí que, como señala Solà-Morales, la búsqueda por parte de los neo-racionalistas por los tipos y sus leyes inmutables -que tenía por objetivo revelar las lógicas internas y la estructura del discurso arquitectónico- supusiese una fuente de inspiración. Bien sea desde la teoría de las disciplinas de Agrest, bien desde la teoría de los niveles de Hays, bien desde la distinción entre disciplina y profesión de Stanford, todos insisten en la inevitabilidad de entender la arquitectura como producción de conocimiento independiente de cualquier condicionamiento espacial o temporal⁶⁹:

Disillusioned as to the socially utopian promise of architecture and urbanism, discarded by the very forces of production and consumption it sought to control, architecture is now turning inward and investigating the nature of its own specific practice.⁷⁰

Así, en general, dicho proyecto buscó las leyes inmutables de la disciplina arquitectónica que habían resistido los cambios históricos en la ciudad. Una búsqueda de una arquitectura cuya autenticidad dependiese de su “reiterability”, esto es “an architecture whose success at evoking and recollecting solid, concrete memories depended on its repetition of an already iterable code”⁷¹. El “iterable code” es el tipo que representa el núcleo resistente y autónomo de la arquitectura. Identificando y recombinando diferentes tipos en otros contextos se pretendió alcanzar una arquitectura que se debiese a ella misma en exclusiva. Una búsqueda del conocimiento objetivo

69 Así lo reconoce Eisenman retrospectivamente: “In suggesting that the boundaries of disciplines such as architecture or history are primarily political, and therefore temporally bound if not at times even fictive, Derrida implicates the idea of disciplinary autonomy as one that relied on these fictive boundaries, and which is unsustainable in light of the contingency of meaning”, en EISENMAN, Peter (2008), “Foreword: [Bracketing History]”, en VIDLER, Anthony (2008), *Histories of the immediate present: inventing architectural modernism*, Cambridge: The MIT Press, pp. IX-X.

70 VIDLER, Anthony (1998), “Commentary”, en *Oppositions Reader*, Nueva York: Princeton Architectural Press, p. 365.

71 HAYS, K. Michael (2001), “Prolegomenon for a Study Linking the Advanced Architecture of the Present to that of the 1970’ through Ideologies of Media, the Experience of Cities in Transition, and Ongoing Effects of Reification” en *Perspecta: the Yale Architectural Journal*, vol. 32, Cambridge: MIT Press, p. 103.

de la arquitectura ajeno tanto a la ideología como al funcionalismo, es decir, un conocimiento puramente arquitectónico que interiorizase el fracaso del utopismo de vanguardias.

La pregunta por la autonomía hoy

A partir de los 90 se ha acusado una paulatina pérdida de dinamismo en la polémica suscitada por el *autonomy project*. Las últimas publicaciones importantes en Estados Unidos a este respecto así lo atestiguan: básicamente compilaciones de los textos más destacados de las décadas anteriores u homenajes a los protagonistas de entonces. En el 2002, por ejemplo, la revista *Perspecta* de la Yale School of Architecture publicó un volumen monográfico titulado “Mining Autonomy”⁷². Desde el comienzo mismo, los editores señalan la importancia de los años 70 en la evolución del término y, muy especialmente, el papel de la publicación *Oppositions*, que supuso en definitiva la manera a través de la cual los arquitectos definieron su práctica como una participación crítica en lo social. Este conjunto de artículos reúne fundamentalmente una recuperación de algunas de las tesis más relevantes (de forma muy parcial, por otra parte) de las corrientes más significativas que se apuntaron en el apartado anterior. Así, los grandes protagonistas de los debates de dos décadas atrás como son Stanford Anderson, Neal Leach, K. Michael Hays, Anthony Vidler o Christopher Wood, retoman algunos de sus artículos clave sin apenas modificación.

Sorprendentemente es decisión de los editores abrir este volumen con el ya canónico artículo de Hubert Damisch “Ledoux with Kant”, aparecido en 1981 como prefacio de la traducción francesa de *Von Ledoux bis Le Corbusier*. De hecho, la segunda obra de impacto editada cinco años antes que trata la cuestión de la autonomía en la arquitectura reclama asimismo una suerte de regreso a las raíces de la discusión, esto es, al periodo analizado tempranamente por Kaufmann. Se trata de *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*, una recopilación conmemorativa llevada a cabo por Somol de las conferencias en honor a Philip Johnson, organizadas por Phyllis Lambert y Peter Eisenman en Nueva York en 1996 por el Canadian Centre for Architecture, la Columbia University School of Architecture, Planning, and Preservation y el Museum of Modern Art de Nueva York⁷³. De entre los 16

72 VV. AA. (2002), *Mining Autonomy. Perspecta: The Yale Architectural Journal*, vol. 33, Michael Osman, Adam Ruedig, Matthew Seidel y Lisa Tilney (ed.), Cambridge: The MIT Press.

73 VV. AA. (1997), *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*, Robert E. Somol (ed.), Nueva York: The Monacelli Press.

artículos publicados en este volumen⁷⁴ destaca fundamentalmente el de Detlef Mertens “System and Freedom: Sigfried Giedeon, Emil Kaufmann and the Constitution of Architectural Modernity”, la contribución reciente más importante en el análisis de la relación de la obra de Kaufmann con la actualidad de la autonomía. Diríase que en esos años de estabilización de la polémica predomina una mirada retrospectiva que busca revisar la figura de Kaufmann y la recepción de su obra hasta la fecha.

De hecho, el tercero de los volúmenes clave de dicho periodo es la obra de Vidler *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*. Pese a su tardía publicación en el 2008, la parte que corresponde al tema aquí tratado, esto es, el capítulo 1 “Neoclassical Modernism. Emil Kaufmann”, corresponde casi literalmente a su contribución “The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of Kantian Autonomy” de *Perspecta* 33. *Mining Autonomy*, a su vez resultado de una labor de compilación y mínima expansión de una serie de artículos publicados entre 1989 y 1991. En este volumen, Vidler da cuenta de la dislocación entre la práctica y la teoría de la arquitectura que se ha ido gestando en paralelo al desarrollo de la modernidad. Si desde Alberti hasta Schinkel, la figura del historiador de la arquitectura se confundía con la del arquitecto, con la profesionalización del estudio de la historia de la arquitectura, unido al proceso de abstracción que trajo consigo las vanguardias históricas, dio pie a la conciencia generalizada de ruptura frente a lo histórico. Son cuatro los autores que analiza -Kaufmann, Rowe, Banham y Tafuri- para poner en evidencia el papel fundamental que ha jugado el historiador de la arquitectura, no solo en la manera en que se entiende la historia de la arquitectura, sino en cómo ha de abordarse en la actualidad la práctica arquitectónica. Lo que en definitiva, siendo esta su tesis central, lleva a la idea de la historia como programa de la teoría y práctica arquitectónica. Desde la perspectiva de la autonomía de la arquitectura, Vidler defiende una tesis en consonancia con el *autonomy project*. Como bien ha detectado Eisenman, es llamativo que la figura de Kaufmann -que no pertenece a la generación de los tres siguientes, sino a la anterior -entre los que cabría encontrar a Giedion, por ejemplo-, aparezca en primer lugar, como encabezando su análisis. En sus propias palabras, Kaufmann adquiere un carácter de “originator, source, and starting point”⁷⁵. Para Eisenman, el libro de Vidler responde a una motivación implícita de más calado que la que se presenta por el propio

74 Entre los que cabe encontrar a autores de gran relevancia como Rowe, Eisenman, Ockman, Francesco dal Co, K. Michel Hays, Rem Koolhaas o Beatriz Colomina.

75 EISENMAN (2008), *op. cit.*, p. IX.

Vidler como tesis central: revisar la relación de la arquitectura con el concepto de autonomía desde una perspectiva postderridiana⁷⁶.

Con igual fidelidad a sus escritos anteriores, K. Michael Hays publicó en 2009 *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde*. En este intenso libro, Hays completa las publicaciones de décadas anteriores⁷⁷ con el análisis del periodo del *autonomy project*. Se centra en la naturaleza crítica de la autonomía de la arquitectura, en el sentido de que la sustracción consciente de la arquitectura respecto del compromiso social ha de entenderse como un posicionamiento consciente frente a la sociedad tardocapitalista, en paralelo con la crucial *Progetto e Utopia* de 1973. Para Hays, la obra de Rossi, Eisenman, Hejduk y Tschumi -de forma secuencial, lo que considera la "late avant-garde"- constituyen la promulgación de "architecture's desire", la "death drive". Alejándose de la tesis de Tafuri, Hays considera que en la autonomía total de la arquitectura se incluye de forma dialéctica lo real. Para ello se apoya en la triada lacaniana que identifica en el "typological Imaginary" de Rossi, "the Symbolic" de Eisenman, "the intrusion of the Real into the Imaginary" de Hejduk y por último la "intrusion of the Real into the Symbolic" de Tschumi. Su concepción de la historia de la arquitectura le lleva a supeditar cada uno de estos casos particulares -entendidos como síntomas de la pulsión por la muerte de la arquitectura- a su idea preconcebida de "late avant-garde". Desde su posicionamiento adorniano-althussetiano de los 80, predomina en cambio en esta obra la figura de Lacan, haciéndose explícito el alejamiento de Hays de la Teoría Crítica y, en última instancia, la renuncia paulatina a la autonomía absoluta de la arquitectura.

Contrasta con este retraimiento de los defensores estadounidenses de la autonomía en la década de los 70 y 80 hacia posiciones moderadas o hacia sus teorías casi cristalizadas, el intento por parte de varios grupos europeos de encontrar nuevas respuestas a estas ya viejas preguntas.

76 Asumido el fracaso de la autonomía formal (que solo se contempla en su valor de resistencia contra la modernidad de posguerra y en la actualidad está desprovisto de valor crítico y potencia ideológica), Eisenman sostiene que la posibilidad de una autonomía en la arquitectura dependerá de la segunda y si cabe más problemática: la autonomía de la disciplina. "In suggesting that the boundaries of disciplines such as architecture or history are primarily political, and therefore temporally bound if not at times even fictive, Derrida implicates the idea of disciplinary autonomy as one that relied on these fictive boundaries, and which is unsustainable in light of the contingency of meaning", en EISENMAN (2008), *op. cit.*, pp. IX-X.

77 De obligada referencia son: HAYS, K. Michael (1984), "Critical Architecture: Between Culture and Form", en *Perspecta*, vol. 21 y HAYS, K. Michael. (1992), *Modernism and the Posthumanist Subject*, Massachusetts: MIT Press.

En 1999, como fruto de sus investigaciones doctorales llevadas a cabo hasta 1995, Rana Nergis Ögüt publicó un trabajo que intenta recuperar las raíces kantianas de la discusión sobre la autonomía⁷⁸. Tiene valor esta obra como quizás el primer trabajo con fundamento filosófico que traza un vínculo desde la arquitectura entre el concepto kantiano de “autonomía” y sus implicaciones sociológicas. La omnipresencia, no obstante, de Habermas en todo el texto (incluyendo en su interpretación de destacados representantes de la Teoría Crítica como Adorno o Horkheimer) reduce drásticamente el punto de vista que presenta, aunque no le reste interés. Por otra parte, su trabajo como docente en The Graduate School of Natural and Applied Sciences of Middle East Technical University ha dado lugar a diversos trabajos de investigación sobre la materia de mayor o menor acierto⁷⁹, siendo estos quizás el único impacto constatable de *The autonomy of Art and Aestheticism in Architecture*.

En la primera década del siglo XXI, una nueva generación de teóricos -en un núcleo de investigación que cabe situar en la Universidad de Delft- ha aportado perspectivas novedosas sobre la cuestión aquí tratada que sí han tenido impacto a un lado y otro del Atlántico. En primer lugar, Pier Vittorio Aureli en un posicionamiento coincidente con el post-criticismo de Hays (si no contrario al criticismo mismo), publicó en 2011 su segunda⁸⁰ obra monográfica: *The Possibility of an Absolute Architecture*. Al igual que Hays, Aureli analiza la naturaleza crítica de la autonomía de la arquitectura, lo que equivale en su opinión a evaluar su resistencia a la instrumentalización capitalista del urbanismo. A través de las obras de Palladio, Piranesi, Boullée y Ungers, Aureli presenta la teoría del “archipiélago”, refiriéndose a aquel artefacto arquitectónico que resiste contra el sistema totalizador a través del establecimiento de límites, especialmente a aquellos edificios que aspiran al virtuosismo formal. Con ello Aureli quiere escapar de la prohibición de prescribir cualquier tipo de propuesta positiva para los arquitectos en la que,

78 ÖGÜT, Rana Nergis (1999), *The autonomy of Art and Aestheticism in Architecture*, Ankara: METU Faculty of Architecture Press.

79 Entre otros las tesis no publicadas de Melis Gürbüzbalaban y Canan Seyhun de 2004, “Autonomy: re-appreciation of architecture” y “The role of the architect and autonomy of architecture: an inquiry into the position of the early modern architect and architecture: Le Corbusier and Maison Curutchet” respectivamente.

80 La primera es AURELI, Pier Vittorio (2008), *The Project of Autonomy: Politics and Architecture within and against Capitalism*, Nueva York: Princeton Architectural Press. Especialmente interesante es la nueva interpretación que proporciona sobre la obra de Rossi. Por otra parte, las tesis defendidas en este volumen se incorporan en *The Possibility of an Absolute Architecture*.

en su opinión, había quedado confortablemente instalada la teoría crítica de la arquitectura. Resucita así el lado político de la arquitectura, claramente inspirado por la obra de Banham, y llama a la intervención directa en la sociedad, al compromiso activo por parte de la arquitectura contra la lógica de la urbanización.

En ese mismo año, y en segundo lugar, Thal Kaminer publicó *Architecture, Crisis and Resuscitation: The Reproduction of Post-Fordism in Late-Twentieth-Century Architecture*. En esta obra defiende cómo la autonomía a lo largo de los 60 se alejó de la influencia de la modernidad y espoleó la transición en el momento de su decadencia. A mediados de los 70, la arquitectura se encontraba en una situación en extremo delicada: era ampliamente considerada como una práctica impopular, impositiva, ajena a las exigencias de la sociedad. En apenas dos décadas, esta situación dio un giro de 180 grados y pasó a ser un referente social, a ser codiciada como valor por los políticos, seguida con atención por los medios de comunicación. Como señala, la “autonomy proved to be an unexpected ally of architecture” en la medida en que colaboró en el redireccionamiento del curso de la relación entre arquitectura y sociedad, y añade que “aided the discipline in coming to terms with the emerging post-Fordist order in the West”⁸¹. En su opinión, la autonomía jugó un papel fundamental en los 90 al volver a dar preeminencia a la disciplina arquitectónica: “It would provide architecture a means of adjusting to the changed social and cultural landscape of the emerging post-industrial society”⁸². En su defensa del protagonismo de la autonomía, Kaminer insiste una vez más en un concepto simplificado de “autonomía” según el cual pueden detectarse dos tendencias claramente distinguibles en el desarrollo de la arquitectura posterior al 68: aquellos que siguen la trayectoria autónoma (Superstudio, Rossi, Rowe, Eisenman, Libeskind, Hejduk o Zaha Hadid) y aquellos que persiguen el valor de lo real (Venturi, The Smithsons, Reyner Banham, Team X, Rem Koolhaas, Super Dutch, MVRDV, UnStudio).

Por último, cabe mencionar como eco de este renovado interés en la autonomía de la arquitectura la convocatoria para mediados de 2014 del congreso *Autonomy Reconsidered: Ethics in Architecture, Urbanism and Landscape. 2014 International Society for the Philosophy of Architecture Conference*, organizada por Carolyn Fahey y Stefan Koller en el Departamento de Filosofía de la Delft University of Technology.

81 KAMINER, Tahl (2011), *Architecture, Crisis and Resuscitation: The Reproduction of Post-Fordism in Late-Twentieth-Century Architecture*, Nueva York: Routledge, p. 73.

82 *Ibid.*, p. 81.

Balance de los precedentes

Para Rossi, la Arquitectura fue la clave de la interpretación correcta de la ciudad como estructura en el espacio. La ‘Ciencia Urbana’, que es como Rossi llama a la urbanística, será el estudio de la Ciudad como Arquitectura. La actitud polémica de Rossi se plantea respecto de dos cuestiones. Primero, al entender la Arquitectura como valor autónomo, por lo menos en una determinada dimensión, revaloriza la obra singular y el monumento como elemento fundamental de la historia de la ciudad y de la memoria colectiva, frente a las interpretaciones pragmáticas que hacen de la arquitectura un producto trivial. Para Rossi, la Arquitectura sigue teniendo una dimensión cualitativa que no puede hipotecarse y que es esencial para comprender el hecho humano colectivo que es la Ciudad. En segundo lugar, Rossi aborda el problema de la formulación de una Teoría de la Arquitectura. En la línea de otros autores, desde el iluminismo hasta la actualidad, pretende el establecimiento de un cuerpo científico autónomo que funde la actividad de la Arquitectura, que permita la acumulación de las experiencias, el estudio ordenado de los problemas, la enseñanza sistemática. En este sentido, la ciudad y la arquitectura están mutuamente determinadas: el cúmulo de la arquitectura lo constituye la ciudad, la ciudad abre la arquitectura a nuevos significados.

Consecuentemente, y recuperando la revisión postulada por el *autonomy project*, el tipo supone “a means for ordering the history and as a basis for generating new work”⁸³. El arquitecto buscaría el sentido que previamente ya existía en la ciudad. En consonancia con la dirección apuntada por Rossi, la evolución de la Teoría Crítica en la arquitectura representada por la obra de Hays acaba en última instancia trasladándose a la ciudad⁸⁴. En su *Architecture’s Desire*, la arquitectura ya no es vista como una suma de proyectos arquitectónicos. Es un concepto históricamente determinado, independiente de los objetos. Los proyectos individuales son a este tenor entendidos como síntomas. Debido a esta tendencia, la arquitectura ha sido considerada como un sistema de signos, cuyos elementos e interrelaciones han de ser descubiertos a través del análisis de la ciudad.

Para los neo-racionalistas, la autonomía de la arquitectura reposa en su permanencia y en sus leyes inmutables que pueden rastrearse en

83 VV. AA. (1984), *Autonomous Architecture*. *Harvard Architectural Review*, vol. 3, p. 8.

84 Algo en lo que coincide Solà-Morales. Véase SOLA-MORALES, Ignasi de “Critical Discipline: Giorgio Grassi, *La Arquitectura Como Oficio*”, en *Oppositions Reader*, p. 664. Nada novedoso si se recuerda *Architecture and Utopia* de Tafuri: la autonomía de la arquitectura se mide, al menos parcialmente, por su relación dialéctica con lo otro, esto es, la ciudad.

la historia de la ciudad. La ciudad es el terreno en el que diversos “textos arquitectónicos” pueden coexistir. Como afirmó Kenneth Frampton, la sincronía siempre contiene las trazas del pasado, que son los elementos constitutivos que dan sentido⁸⁵. La asunción de la supeditación comunicativa de la arquitectura supone, no obstante, el riesgo de reducirla a una codificación simbólica. Es esta una tesis ampliamente defendida a la hora de juzgar a partir fundamentalmente de los años 80 la arquitectura a la que dio lugar. La ineludible limitación de la autonomía en la arquitectura por ser un arte público (que exige un cierto lenguaje común a todos) no puede ser sin más abrazada como determinación interna. La adecuación del contenido de la arquitectura a la forma, con el fin de presentarse comprensiblemente arrastra preguntas que son contrarias al proyecto crítico de la modernidad.

Los intentos llevados a cabo por Rossi o Johnson no garantizaron una alternativa al imparable auge de las lógicas postindustriales y, por otra parte, habían consolidado un problemático alejamiento de la arquitectura de las necesidades sociales. De ahí que se polarizaran las posiciones en las décadas siguientes al pretender superar una realidad juzgada perniciosa. Aunque el *autonomy project* no reclamaba un papel utópico, como fue el caso en la arquitectura de vanguardia, la exigencia de autonomía de la arquitectura en los 70 no pretendió únicamente redefinir la disciplina sino también ganar resonancia social. Así lo plantea Massimo Scolari:

architecture is a cognitive process that in and of itself, in the acknowledgement of its own autonomy, is today necessitating a refounding of the discipline; that refuses interdisciplinary solutions into its own crisis; that does not pursue and immerse itself in political, economic, social, and technological events...but rather desires to understand them so as to be able to intervene in them with lucidity.⁸⁶

En otras palabras, tras de la explícita intención por parte de la arquitectura en la década de 1970 de reinventar su territorio, los límites de su especificidad como disciplina, aflora la redeterminación de su función cultural. Los arquitectos del *autonomy project* abandonaron el papel heroico de la vanguardia arquitectónica (entendida como heteronomía) y trataron

85 Kenneth Frampton, “Modern Architecture and Historicity,” *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*, ed. Alan Colquhoun (New York: Opposition Books, MIT Press, 1981) 14

86 Massimo Scolari, “The New Architecture and the Avant-Garde,” *Architecture Theory since 1968*, K. Michael Hays (ed.), Nueva York: MIT Press, pp. 131-132.

de recuperar la autonomía de la arquitectura renunciando a la pretensión de transformar la vida, así como cualquier responsabilidad sobre el destino del mundo⁸⁷. El proyecto era un decidido intento de apartar a la arquitectura de la ideología dominante del capitalismo y de resistencia a través de la autonomía frente al *status quo*, así como un empuje para volver a alcanzar un lugar en la sociedad y su labor crítica.

No obstante, la autonomía así entendida llevó a la fragmentación de la arquitectura: internamente supuso una exigencia de descifrado esencialista y de recodificación, y externamente un dilema respecto de su terreno de intervención en otros ámbitos sociales -bajo la prohibición de una propuesta utópica y con la exigencia de una orientación social basada en la necesidad de reestructurar el presente-. Como Silvetti afirma, este posicionamiento sería básicamente anti-utópico dado que para él una arquitectura que estaba enfrentándose a su propia conciencia no puede ir más allá de lo conocido, esto es, no puede ir más allá del presente y pasado, no puede reivindicar futuro alguno sin renunciar a su exigencia de auto-referencialidad⁸⁸. A lo que llevó esta fragmentación fue a posicionamientos o bien directamente contrarios a la autonomía (como Anderson y su “quasi-autonomy”, o Christopher Wood y su indolente “Why Autonomy?”) o intentos de recuperar una unidad perdida por medio de las teorías estructuralistas o lingüísticas.

Como indica Agrest, la producción de conocimiento teórico fue crucial para tener una distancia crítica con el contexto existente. Rodolfo Machado y Jorge Silvetti también señalaron el vínculo entre la producción de una arquitectura crítica y la producción de conocimiento que delimite y controle la disciplina de la arquitectura, haciéndose notar la influencia de la lingüística estructuralista en los 70: con sus códigos, la arquitectura como la lengua transmite ideas, significa algo.

The return to language is marked by an unusual degree of self-consciousness in architecture, which starts with the recognition that architecture, like any other cultural product, can be studied as a system of signification establishing different layers of meaning and sense, and constituting one of the many symbolic spheres instituted by society.⁸⁹

87 Véase la editorial de VV. AA. (1984), *Autonomous Architecture*. *Harvard Architectural Review*, vol. 3.

88 SILVETTI, Jorge (1994), “On Realism in Architecture”, en HAYS, K. Michael (1994), *Unprecedented Realism: The Architecture of Machado and Silvetti*, Nueva York: Princeton Architectural Press, p. 29.

89 SILVETTI (1994), *op. cit.*, p. 31.

La arquitectura en tanto que un producto cultural más ha de entenderse como un sistema de significación que pretende ser independiente de influencias extrínsecas. Es decir, la idea del regreso de la arquitectura a sus propias raíces implica el reconocimiento de que la arquitectura es un lenguaje con códigos específicos.

En el otro extremo, juzgadas las vanguardias arquitectónicas como elitistas y autoritarias, se buscó en una suerte de populismo la alternativa. En su lugar se defendió una arquitectura espontáneamente generada por las masas. Mientras las vanguardias históricas pretendieron llevar la arquitectura a la vida, influyendo en los estilos de vida de la sociedad, esta nueva arquitectura hizo uso de la vida para elevarla al estatus de arte. La comparación del Pop Art con los intentos de la Bauhaus, por ejemplo, de integrar objetos de diseño (con su consecuente posicionamiento, por supuesto) a la civilización es significativa: el Pop Art eleva los objetos de uso cotidiano elevados enfáticamente a obra de arte contrariamente al impulso vanguardista en la arquitectura que supuso el distanciamiento total del arte respecto de la cotidianeidad (en su extremo el funcionalismo fundamentalista). La posmodernidad rechaza el refinamiento y así ejemplifica la asunción de la propia impotencia (o lo inadecuado y contraproducente) frente a nuevos proyectos puristas o utópicos. Incorporaron a su propia esencia los materiales de la “industria de la cultura” con el fin presuntamente emancipador de superar la antigua frontera entre la cultura de élite y la cultura real de la sociedad. Buscando, pues, aproximarse a lo social con el fin de recuperar el protagonismo perdido, se renunció decididamente al proyecto de autonomía.

HIPÓTESIS

Pero la autonomía del arte es irrevocable. Han fracasado todos los intentos de restituirle al arte mediante una función social aquello en lo que duda y en lo que manifiesta dudar.⁹⁰

La obra de Kaufmann, ya sea por sus planteamientos explícitos o por sus sucesivas interpretaciones, ha gozado desde después de la Segunda Guerra Mundial de un incuestionable protagonismo en la discusión sobre la autonomía de la arquitectura. Hasta tal punto ha sido así que podría adelantarse que el corpus teórico y hermenéutico de Kaufmann ha proporcionando en sí mismo los límites de la polémica. A lo largo del siglo XX, bien fuese para la primera generación de arquitectos que heredaron sus premisas -Rossi o Johnson-, bien para la segunda -representantes del *autonomy project*-, los términos de la discusión han sido establecidos desde el paradigma heredado de *Von Ledoux bis Le Corbusier* y sus sucesivas revisiones.

A grandes rasgos, para Kaufmann la autonomía arquitectónica involucraba la movilización de estrategias formales a diferentes escalas. Ya quedó dicho cómo para distinguir entre un arte heterónimo como el barroco y la obra de Ledoux (en tanto que pionera de la autonomía) destacaba los conceptos formales de masa y estilo, por mencionar un ejemplo. Así, en opinión de Kaufmann, la ruptura con los esquemas de jerarquización barrocos podía sintetizarse en el esquema de pabellones de Ledoux en las Salinas. La nueva independencia de las partes y sus esquemas de asociación constituyen un tipo de autonomía formal, basado en el rigor geométrico y el ideal de pureza: su teoría del *Pavillionsystem*. Esa fragmentación, frente al centralismo y jerarquización del barroco, es lo que guía para Kaufmann la similitud entre Ledoux y Le Corbusier y lo que, en última instancia, tanto atrajo a las sucesivas reinterpretaciones de su obra *Von Ledoux bis Le Corbusier*.

En efecto, este concepto de autonomía desarrollado en su primera obra monográfica tiene un carácter ciertamente formal, como muchos autores han destacado. Pero reducirlo a un postulado radicalmente formal supone una simplificación que limita el valor de síntoma que retrospectivamente la obra de Kaufmann representa. En rigor, esquemáticamente, esta tesis según la cual el contenido social y concreto que los postulados de Kaufmann translucen (al menos en su concepción inicial) pueden ser obviados correspondería a la recepción paradigmática de Johnson, para el cual el único valor reivindicable de la arquitectura es formal. La autonomía de la arquitectura se alineaba con las corrientes puristas decimonónicas bajo el paraguas de la teoría de la

90 ADORNO (2004), *op. cit.*, p. 9.

composición arquitectónica de Dubut o Durand.

En cambio, sin desapegarse no obstante de la reivindicación formal, en Rossi la autonomía adquiere un carácter reivindicativo: la renuncia a la interpretación de la realidad a través de los códigos posindustriales y de la primacía de las utopías tecnicistas como posibilidad de reconstrucción de un entorno de significado desde la arquitectura. Y, efectivamente, en Kaufmann se da el intento de establecer un sistema estético donde la lucha por la autonomía adquiriese una dimensión moral⁹¹. En tanto que la arquitectura heterónoma se supedita a una ley impuesta y ajena a ella misma, la autónoma dicta sus propias leyes y se rige en exclusiva por ellas, reduciendo la influencia de otras esferas no arquitectónicas. Para Kaufmann, la “arquitectura-en-sí”⁹² supuso la liberación frente a la necesidad, la conversión de la materia en autorrepresentación formal. Su lucha por la autonomía era la lucha de la autodeterminación contra el dictado de la necesidad externa, la razón contra la contingencia, lo sintético contra lo orgánico, lo puro contra lo corrupto.

Esta forma última de emancipación en la arquitectura y de la sociedad, inicialmente concebida para legitimar a los arquitectos de vanguardia frente tanto al auge del neoclasicismo de parada como el defendido por Albert Speer como a los críticos de la *Neue Sachlichkeit* de tendencia marxista⁹³, perdió no obstante su empuje crítico a partir del 68 y de forma ya incuestionable con la caída del muro. El fin de lo otro contra lo cual erigirse supuso el fin de la utopía socialdemócrata que en mayor o menor medida guiaba la aspiración autónoma. Es de hecho llamativo cómo no sabiéndose ya partícipe de lo social, caído su vínculo con el proyecto emancipador socialdemócrata, la arquitectura autónoma buscó en la ciudad su nuevo marco de legitimación. Esto es evidente tanto en Rossi como en Hays: el giro de la arquitectura hacia la ciudad bien puede entenderse como síntoma de la imposibilidad de dar cuenta del vínculo interno de la arquitectura con la sociedad desde la interpretación del concepto de “autonomía” proporcionado por el contexto de reflexión de Kaufmann.

91 Tesis defendida en MERTINS, Detlef (1997), “System and Freedom. Sigfried Giedion, Emil Kaufmann, and the Constitution of Architectural Modernity”, en VV. AA. (1997), *Modernity and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*, Robert E. Somol (ed.), New York: The Monacelli Press, p. 223.

92 KAUFMANN (1982), *op. cit.*, p. 51.

93 El vínculo del discurso autónomo con la cultura capitalista llevó a autores como Brecht a acusar a la *Neue Sachlichkeit* de ser “la última palabra en arquitectura burguesa”. En BRECHT, Bertolt (1970), “Ce que nos architectes doivent savoir” en *Les Arts et la révolution*, París, p. 143.

En un sentido amplio, visto como síntoma, diríase que la autonomía apela a la necesidad de establecer un principio a priori para la arquitectura una vez hecho experiencia de la quiebra de sus fundamentos: pérdida su razón de ser espontánea, la arquitectura pierde su legitimidad esencial. Es llamativo en este sentido cómo las discusiones en torno a la autonomía de la arquitectura han coincidido con momentos de crisis en la disciplina que exigían su redefinición y, aun más, un posicionamiento respecto de la deriva modernidad en la sociedad. Frente a la amenaza de los totalitarismos, Kaufmann inauguró el debate en 1933 con su *Von Ledoux bis Le Corbusier*; tras la Segunda Guerra Mundial y la crisis del modelo de vanguardia, Johnson y Rossi apelaron a la autonomía para refundar los códigos formales y lingüísticos de la arquitectura de posguerra; con el agotamiento de la modernidad, a lo largo de los sesenta y setenta, la autonomía tuvo que enfrentarse simultáneamente a la amenaza del populismo y a la del elitismo, en un ambiguo paralelismo con el periodo de vanguardias; *más recientemente*, en la primera década del siglo XXI, la manifiesta claudicación respecto del pregonado compromiso con la sociedad por parte de la *Late Avant-Garde*, ha espoleado de nuevo un movimiento en el seno de la arquitectura surgido al amparo de la reivindicación de una autonomía que aun ha de encontrar su lugar.

Y es llamativo, asimismo, en comparación con el arte, que este replegarse en uno mismo alcanzase su expresión iniciática a finales del primer tercio del siglo XX: con Kaufmann surge el proyecto de establecimiento de una autonomía para la arquitectura precisamente cuando las vanguardias históricas estaban problematizándola en el arte. Más allá de las diferencias coyunturales que esto evidencia entre las artes y el arte particular de la arquitectura, esta divergencia remite a una diferenciación estructural en la conformación de las artes particulares que, como se defenderá en lo que sigue, cabe situar el la sistematización ilustrada de la práctica artística y la fundación de la estética como disciplina.

Como señala Moneo en el prólogo a la edición española de *Architecture in the Age of Reason* de 1974, al margen del análisis concreto que presentó Kaufmann de la arquitectura por él llamada “revolucionaria”, cabe reconocer el mérito de haber planteado la hipótesis de continuidad entre la Ilustración y la arquitectura de vanguardia⁹⁴. En los términos en que a lo largo

94 KAUFMANN (1974), *La arquitectura de la ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Barcelona: Gustavo Gili.

de su obra Kaufmann ha insistido quizás no tenga más valor en la actualidad que el del síntoma, pero lo cierto es que detectó el paralelismo existente entre la problematización de la cuestión de la autonomía en la arquitectura con las antinomias que desde la Ilustración se arrastran. Enlazando así -aunque nunca fuese explícitamente mencionado por Kaufmann- con quizás el *dictum* más acertado de Le Corbusier: «Architecture ou révolution, on peut éviter la révolution?». No en vano, Kaufmann eligió un término kantiano fundamentalmente ligado a su *Crítica de la razón práctica*, como primer intento de esclarecer la naturaleza del juicio crítico. Así, el acierto más destacado de la obra de Kaufmann quizás fue el de entender la modernidad en la arquitectura como un proyecto social y la autonomía en el sentido kantiano del término como estrategia de relación entre lo social y lo formal, y no como medio de aislamiento frente a lo social como alguna recepción de su obra ha querido entender.

En última instancia, el proyecto de investigación del primer Kaufmann era el de establecer un estrecho vínculo entre la autonomía y la modernidad arquitectónica, más allá de la figura de Ledoux⁹⁵ o de Le Corbusier⁹⁶. De hecho, diríase que se confirma la cita de Adorno que abre este apartado, según la cual la autonomía en el arte en general -tras la Ilustración- tiene el carácter de lo ineludible, de lo históricamente determinado y, quizás aun más relevante, condena cualquier intento de revertirla incorporando al arte instancias de legitimación ajenas a su naturaleza. Tal y como se ha apuntado anteriormente, los precedentes teóricos del análisis de la autonomía de la arquitectura, de alguna forma se vieron en mayor o menor medida enfrentados a la imposibilidad del proyecto y los más resolvieron tal aporía con la negación de uno de los polos: o bien se caía del lado de una autonomía restrictiva de la arquitectura, o bien se intentaba rescatar una concepción esencialista de la arquitectura.

95 Hasta el punto de que la modernidad arquitectónica adquiere casi el carácter de lo ineludible, de lo históricamente determinado, dado que se habría dado lugar a ella “aunque Ledoux no hubiera existido”, en KAUFMANN (1980), p. 138.

96 Algo que puede hacerse extensivo al conjunto de las vanguardias. Prueba de ello es el poco interés que mostró Kaufmann en obras sucesivas en analizar dicho periodo.

TESIS

Desde Kaufmann, el proyecto de autonomía en la arquitectura ha tenido que enfrentarse a una aparente paradoja: o bien suscribía la tesis formalista según la cual el compromiso con lo social se establece “despolitizando” la arquitectura (Johnson o Rossi); o bien se recuperaba la naturaleza social de la arquitectura, corriendo el riesgo constatado en las vanguardias de confundirse con lo que se espera poder cambiar (Hays o Eisenman). Si por una parte la racionalización propia de lo moderno posibilitaba la figuración de una alternativa social, por otra su tendencia hacia la abstracción amenazaba con alejar a la arquitectura de la sociedad.

En contra de esta interpretación extendida en la recepción del concepto de autonomía en la arquitectura, y atendiendo a sus orígenes tempranamente fundamentados por Kant, la irrupción de la autonomía en el arte es, de hecho, indisoluble de la dimensión ética de su proyecto de emancipación social. Tomando como punto de partida la antinomia de la autonomía kantiana se defenderá cómo la exigencia de autonomía en la arquitectura es, por una parte, ineludible si se quiere persistir en el proyecto de modernidad arquitectónica y, por otra, que la mera posibilidad de la autonomía en la arquitectura pasa por la realización de un tipo de expresión moral en la obra de arte.

No obstante, esta tesis -radicalizada en Schiller- no está exenta de riesgos: la moralización del arte puede fácilmente caer del lado de los absolutismos y, como prueba temprana de ello, en la obra de Claude-Nicolas Ledoux pueden identificarse las paradojas que desde entonces arrastrará la arquitectura en su lucha por la autonomía. En este sentido, con el sustento teórico proporcionado por Theodor W. Adorno, el enigma como contenido epistemológico contrario a la verdad entendida como *adaequatio* adquiere un estatus moral interno que disuelve la aporía a la que se enfrentó la modernidad estética y abre una vía para la posibilidad de la autonomía en la arquitectura sin por ello renunciar a sí-misma.

METODOLOGÍA

La teoría de la arquitectura está vinculada a la praxis proyectual. Trata de formular las reglas y fundamentos que han de regir la práctica de los que construyen o proyectan. Cabe, pues, incluir entre ellos los grandes tratados clásicos (teoría de los ordenes, de la ornamentación, de la composición) pero también obras que habitualmente han sido consideradas estéticas, como las de Ruskin o Le Corbusier, en la medida en que no se cuestiona cuál ha de ser la naturaleza de la arquitectura. Es decir, son todas ellas obras en las que se asume de partida que se conoce aquello hacia lo que se orientan los esfuerzos y se pone el énfasis en el medio para conseguirlo. Tienen una marcada orientación práctica. Adicionalmente han sido todos intentos de dotar de una cierta objetividad a la práctica arquitectónica, presentando leyes que se quieren universales.

Por el contrario, la aproximación que se propone en este trabajo parte de la tradición estética filosófica, como dilucidación de los criterios de validez del juicio crítico. En este sentido no puede sostenerse la habitual distinción entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la teoría y la práctica, entre la arquitectura y la sociedad. Se verá en lo que sigue la imposibilidad de aislar la arquitectura y el juicio sobre la arquitectura de las corrientes de pensamiento o de los condicionamientos sociales, máxime cuando se trate de analizar la cuestión concreta de la autonomía de la arquitectura. Luego, este trabajo no asume ningún compromiso con la idea de “manual”. Intenta dar cuenta de un periodo tan amplio como dinámico de la cultura occidental en el terreno más precisamente de la arquitectura. Pero ese dar cuenta en ningún caso ha de entenderse como un intento de objetividad historicista. Se trata más bien de trazar unas líneas de fuga que puedan colaborar en la aproximación, tan frecuentemente cargada de tópicos, a la historia de la arquitectura moderna en su vigencia presente. Es más, el consciente alejamiento del paradigma historicista, esto es, la asunción de la discontinuidad temporal desde la que se parte (tanto como experiencia de la modernidad como premisa para su comprensión) y que inhabilita los paradigmas de acceso al pasado, se enraíza en la defensa (velada entre bastidores a lo largo de todo el texto) de la permanencia de lo moderno en la actualidad. La ausencia de recorridos temporales lineales, homogéneos y triunfalistas, incita a la adopción de otras estrategias de aproximación.

La estrategia movilizada, por contra, consiste en captar en su momento fulgurante las rupturas de continuidad en la modernidad en su doble cara: como destello de sentido y como ocultamiento en las tinieblas. Es decir, no se pretende dar una explicación en el sentido de *solucionar* una

tan compleja temática. Se persigue figurar los síntomas de una época y en ese dar forma, que quedará plasmado en el análisis concreto de la obra de Ledoux, poder entrever el sentido y sinsentido que todo momento intrínsecamente moderno encierra. En última instancia de eso se trata aquí: poner en evidencia la ambigüedad como una de las características más aclaratorias de la modernidad. El compromiso con un tipo de modernidad que en lo que sigue se irá desbrozando lleva a negar esas polarizaciones del sentido: con la ruptura aflora lo nuevo en el doble sentido de lo diferente y lo siempre igual, con lo marginal se evidencia lo reprimido como lo por todos compartido, con lo protagonista se pone en evidencia tanto lo singular como lo colectivo⁹⁷. No se adopta ni una narración reduccionista de la historia, al igual que no se mitifican las sendas perdidas, los caminos a ninguna parte, o el acceso escondido.

Así, se decidió seleccionar los casos de estudio por un criterio sintomático y en este sentido, a tenor de lo visto hasta ahora, la figura de Ledoux cobra una importancia mayúscula al referir este trabajo a la autonomía de la arquitectura. Ahora bien, desde esa perspectiva, no se puede negar que tanto la obra y el artista en sí como las interpretaciones que de él se han realizado generan una atmósfera de gran impacto cultural. Se intentará mostrar cómo en su irrumpir como paradigmas arrastraban ya la maldición de la mitificación y, para ello, se trabajará con el apoyo de los análisis de la crítica cultural y estética elaborados por Theodor W. Adorno. El análisis ha de ser, pues, concreto y cercano a la vez que multifacético. Si existe un hilo conductor común a lo largo de la modernidad, no es menos cierto que las diferencias a pequeña escala obligan a un análisis a la vez distante: los casos de estudio han de ser por fuerza inestables, no pueden simultáneamente cumplir con la necesidad de ser paradigmáticos y dar cuenta de diferentes períodos de la modernidad.

Con la modernidad ha sobrevenido simultáneamente la conciencia de posibilidad de las cosas y la convicción de su inaprehensibilidad. A trancas y barrancas, desde entonces, han sido innumerables los intentos de acercarse a ese objeto tan preciado que es lo real con la insalvable tensión de quien necesita desesperadamente algo de lo que, por ende, se siente poseedor por derecho propio y, por otra, de quien se hace cargo de su fragilidad y de la precariedad del vínculo que le une. En un texto como el presente, se ha de hacer frente a una paradoja del mismo talante. Se tiene la impresión,

⁹⁷ Véase RUBIO GARRIDO, Alberto (2013), “La dialéctica de lo nuevo en la arquitectura”, en *5(i) A+U*, Las Palmas de Gran Canaria: Escuela de Arquitectura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, p. 54.

cuando se dispone uno a escribir sobre cuestiones tan resbaladizas como la tensión entre la forma y el contenido, la relación del sujeto con la naturaleza, etc... que hablando directamente sobre ellos, tematizándolos y desarrollándolos, “yendo al grano”, se le escapa de entre las manos. Es más, si de lo que se trata, como aquí se persigue, es de señalar la profunda e insoslayable ambigüedad de la modernidad arquitectónica, diríase que pretendiendo argumentar con claridad, elaborando un discurso claro y preciso, se colabora fatalmente en la consolidación de aquello que se quería corregir aunque fuese, al menos, con la figuración del problema encubierto. Es *vox pópuli* aquello de “todas las afirmaciones son falsas”, condenando a aquel que la pronuncia a caer en su propia trampa al estar negando aquello que se presenta como afirmación o, incluso peor, a completar con un aire resuelto (o resignado) con la concesión de que incluso esa afirmación se presenta como falsa. De alguna forma, esta irritante condena de la modernidad se hace eco en estas páginas, de suerte que no ha de extrañar al lector su carácter inconclusivo. Queda, no obstante, la esperanza de haberlo hecho con pleno conocimiento de causa.

PARTE I.

LA AUTONOMÍA EN EL ARTE

En un sentido amplio, se entiende por “autonomía” la no dependencia de algo o alguien a la hora de determinar sus propias leyes. Así, se dice de alguien que es autónomo en la medida en que se vale por sí mismo; referido a un estado, autónomo es aquel que tiene la potestad de regirse mediante normas y órganos propios; y así en adelante. En sintonía con esta acepción, en la tradición filosófica cabe distinguir, al menos, dos amplios sentidos en su uso¹. En un primer sentido, que podría ser llamado “ontológico”, la autonomía responde a la propiedad de ciertas esferas de la realidad de regirse por leyes propias, esto es, distintas de las de otras esferas de la realidad. Aquello que distinguiría esta propiedad de la independencia sería el hecho de que junto con estas leyes que le son propias (que no exclusivas) pueden coexistir otras consideradas de rango más fundamental, que a su vez pertenecen a otras esferas. El segundo sentido en el que se emplea la autonomía pertenece al ámbito ético. Procede originariamente del ámbito político -y a partir del siglo XVII también del jurídico- y no será hasta principios de la Edad Moderna cuando puede encontrarse mención explícita en referencias aisladas de diferentes autores². En líneas generales, se habla de una ley moral autónoma cuando “tiene en sí misma su fundamento y la razón propia de su legalidad”³.

Son, pues, dos sentidos que pueden entenderse simultáneamente. Y este es el caso, como se verá más adelante, del desarrollo del concepto de autonomía en la estética. Es, de hecho, precisamente en la convergencia de estos dos sentidos cómo en la estética se alcanzarán las teorías de mayor impacto; una convergencia, por otra parte, que adquiere relevancia en la medida en que se da cargada de una cierta ambigüedad.

En cualquier caso, es a partir de Kant cuando la autonomía ocupa una posición central como concepto filosófico⁴ y cobra un sentido enfático. En efecto, Kant sitúa el concepto de “autonomía” en el centro de su filosofía práctica. Afirma que la razón humana es una fuente autónoma de principios

1 Véase “autonomía” en FERRATER MORA, José (1964), *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, p. 161, tomo I.

2 Ernst Feil defiende que el uso que hicieron del concepto de autonomía los griegos, vinculado a un sentido ético y estético nada tiene que ver con aquel que ocupará la tradición filosófica a partir fundamentalmente de la Edad Moderna. Señala como autores precursores de su uso a Hugo Grotius, Johannes Althusius o Heinrich von Cocceji. Ver FEIL, Ernst (1987), “Autonomie-Heteronomie” en *Antithetik neuzeitlicher Vernunft: “Autonomie-Heteronomie” und “rational-irrational”*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

3 FERRATER MORA (1964), *op. cit.*, p. 161.

4 VV. AA. (2007), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Joachim Ritter (ed.), Basilea: Schwabe, pp. 702-703 y FEIL, Ernst (1987), *op. cit.*

de conducta, a cubierto de los halagos de inclinación sensual, tanto en sus determinaciones de valor como en sus decisiones de actuar. Así, la autonomía humana es el valor más alto y la condición de posibilidad de todos los otros valores y la “autonomía de la voluntad” [Autonomie des Willens] es entendida como supremo principio de la moralidad. En su *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* de 1785, la autonomía de la voluntad se define como “el estado por el cual ésta [la voluntad] es una ley para sí misma, independientemente de cómo están constituidos los objetos del querer.” Y, así, “el principio de la autonomía no es más que elegir de tal manera que las máximas de la elección del querer mismo sean incluidas al mismo tiempo como leyes universales”⁵. Por oposición, la heteronomía de la voluntad constituiría el origen de los principios ilegítimos de la moralidad.

Asimismo, será Kant quien insista en la necesidad de delimitar objetivamente las esferas de la realidad, algo que quedará definitivamente diagnosticado por Max Weber. En este sentido, el proceso de racionalización en occidente conllevó la progresiva diferenciación de las esferas (ciencia, ética y estética) con la consecuente pérdida de la visión global de la cultura tradicional. Así, el arte habría alcanzado un grado de autonomía en la modernidad en la medida en que dispone de su propia historia, al margen de las esferas de la ciencia o la ética.

La adopción del concepto por parte de Kant del ámbito político-jurídico y su postulado de una autodeterminación de la racionalidad del sujeto, está abiertamente relacionado con la gestación de los conceptos de sujeto y de la individualidad. De esta forma, los desajustes arrastrados desde la Ilustración entre el lo individual (o empírico) y lo universal (o trascendental) cobrarán protagonismo a la hora de abordar la cuestión de la autonomía en el arte. En analogía con la transmisión al sujeto de la libertad absoluta reservada al Dios, la aplicación del concepto de autonomía al arte -como emancipación de la religiosidad- tiene que ver con la fundación de una idea secular de arte en la Edad Moderna. Y no menos relevante será la polémica aproximación ilustrada a la cuestión de la fragmentación de las esferas de la realidad (visto desde la ampliación de la crítica a la dialéctica de la Ilustración) y su desajuste con el ideal de totalidad. Este proceso se saldrá en la *Querelle des Anciens et des Modernes* con la crisis de la *imitatio* (e. d. la autonomización

5 KANT, Immanuel (1990), *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Madrid: Espasa Calpe, p. 120.

respecto de la tradición) y a finales del XIX con la drástica crisis de la mimesis (e. d. autonomización respecto de la naturaleza).

No es de extrañar, pues, que esta primera parte del presente texto se inicie con Kant y termine con Adorno, quizás aquel que mejor supo tematizar las antinomias de la autonomía en la modernidad. Como charnela de este periodo, la figura de Schiller tiene especial protagonismo en la medida en que representa el más temprano diagnóstico de las ambigüedades que presenta el proyecto kantiano.



OVARIT AB ARTEVIAM

ARTIFICEM DOCT

AD PALINAM
DVM CETER

MILLE MORANTUR

1.

EL CONCEPTO DE AUTONOMÍA

Un concepto problemático

Bien sea en un sentido ontológico, bien en un sentido ético, la autonomía exige de una esfera de la realidad o de una ley moral que tenga en sí misma su fundamento y la razón propia de su legalidad. Pero lo cierto es que la recepción de este concepto ha sido plural y conviene dar cuenta en un primer momento de sus intrínsecas dificultades, acrecentadas si cabe en el caso de la estética. En efecto, es llamativo que en la *Crítica del Juicio* Kant nunca empleara términos como “autonomía del arte” o “autonomía de la estética”, pese a que en numerosas ocasiones se haya recurrido a su obra para justificarlas. De hecho, cuando Kant hace mención explícita al concepto de “autonomía” en esta obra las refiere a la autonomía del gusto y del Juicio reflexionante, la autonomía del sujeto como condición previa, la naturaleza como autonomía o el vínculo entre autonomía y ética (en la medida en que la voluntad autónoma equivale a la libertad)¹. De ahí que al aproximarse al con-

¹ Kant menciona en ocho ocasiones el concepto de “autonomía” en la *Crítica del Juicio*. La primera vez se sitúa al comentario mismo de su obra, en el capítulo V de la Introducción: “El Juicio tiene, pues, también un principio a priori para la posibilidad de la naturaleza, pero sólo en relación subjetiva, en sí, por medio del cual prescribe una ley, no a la naturaleza (como autonomía), sino a sí mismo (como heautonomía) para la reflexión sobre aquélla”, en KANT, Immanuel (2007), *Crítica del Juicio*, Madrid: Tecnos, pp. 97-98. Lo que Kant establece aquí, de hecho, es un adelanto de la distinción a la que recurrentemente regresará entre el entendimiento y el Juicio. Más concretamente aquel Juicio que exige una crítica: así como el entendimiento es autónomo porque desde sí mismo establece los principios de la naturaleza, el Juicio reflexionante establece desde sí mismo las leyes propias, y de ahí que sea heautónomo.

La segunda referencia, asimismo en la Introducción, en el punto IX, trata del enlace de la legislación del entendimiento con la de la razón por medio del Juicio: “Con relación a las facultades del alma, en general, en cuanto son consideradas como superiores, es decir, como las que encierran una autonomía”, en *ibid.*, p. 110, donde detalla las esferas que corresponden a cada facultad del espíritu.

La tercera se localiza en *Nota general a la primera sección de la analítica*: “Pero que la imaginación sea libre, y, sin embargo, por sí misma, conforme a una ley, es decir, que lleve consigo una autonomía, es una contradicción”, *ibid.*, p. 158.

La cuarta, en §31. *Del método de la deducción de los juicios de gusto*: la validez universal de un juicio singular “debe descansar, por decirlo así, en una autonomía del sujeto que juzga sobre el sentimiento del placer (en la representación dada), es decir, en su propio gusto”, *ibid.*, p. 203. De lo que se desprende que el juicio de gusto tiene una característica doble: “validez universal a priori” y “una necesidad [...] mediante cuya representación la aprobación que el juicio de gusto exige de cada cual pudiera ser forzada”, *ibid.*, p. 204.

La quinta, en §32. *Primera característica del juicio de gusto*, deriva de la anterior: “El gusto tiene solamente pretensión a la autonomía. Hacer de juicios extraños [juicios emitidos por otros sujetos] el motivo de determinación del propio sería heteronomía”, *ibid.*, p. 205. La autonomía del sujeto a la hora de emitir su juicio es considerada la primera característica del juicio de gusto: “El juicio de gusto determina su objeto, en consideración de la satisfacción (como belleza), con una pretensión a la aprobación de cada cual, como si fuera objetivo”, *ibid.*, p. 204. Por ello la influencia que puede representar la tradición (el hecho de poder “llamar clásicos” a los autores de la antigüedad) no es considerada como imitación sino como *sucesión*. Especialmente necesaria en el gusto, que necesita de ejemplos que hayan sido aprobados a lo largo de la historia, con el fin de moverse amenazado recurrentemente por su originaria rudeza (habida cuenta que no puede determinarse por conceptos o preceptos).

Kant hace, por otra, parte, mención a la heteronomía en §40. *Del gusto como una especie de sensus communis* cuando enuncia las máximas del “entendimiento común”, en el sentido de *común a todos*, es decir, un juicio que en su reflexión tiene a priori en consideración la representación que los demás hacen sobre lo juzgado. Algo característico del gusto que busca ser regla universal sin renunciar a su subjetividad. Son, pues, “1. Pensar por sí mismo; 2. Pensar en el lugar de cada otro; 3. Pensar siempre de acuerdo consigo mismo”, *ibid.*, p. 218. Lo contrario de la primera máxima correspondería al prejuicio, como forma de heteronomía de la razón.

La sexta en §58. *Del idealismo de la finalidad de la naturaleza y del arte como principio único del Juicio estético*, “La cualidad de la naturaleza de encerrar para nosotros ocasión de percibir la interna finalidad en la relación de nuestras facultades del espíritu, de juzgar ciertos productos de aquélla y de percibirla como una finalidad tal que deba ser declarada, por un fundamento suprasensible, necesaria y universalmente valedera, no puede ser fin de la naturaleza, o, más bien, no puede ser juzgada por nosotros como tal, porque, de serlo, el juicio que por ello se determina tendría por base una heteronomía, pero no, como conviene a un juicio de gusto, una autonomía, y no sería libre”, *ibid.*, pp. 281-282.

La séptima, ya en la crítica del Juicio teleológico, §69. *Qué sea una antinomia del Juicio*: “El Juicio *determinante* no tiene por sí principios algunos que funden *conceptos de objetos*. No es ninguna autonomía, pues sólo *subsume* bajo leyes o conceptos dados como principios”. En cambio, el Juicio *reflexionante* “debe subsumir bajo una ley que no está aún dada” pero “como

cepto de la autonomía en el ámbito de la estética sea ineludible enfrentarse a una paradoja: no es posible elaborar una historia del concepto de autonomía antes de Kant y, simultáneamente, Kant nunca apeló explícitamente a algo como una “autonomía del arte”².

En rigor, son aquellos autores que reelaboraron las teorías estéticas de Kant a lo largo del reducido periodo entre el *Weimarer Klassik* y el *früher Romantik* -Schiller, Schelling o Schlegel, entre otros- aquellos que consolidaron esta tradición filosófica. De hecho, muy pronto, el giro del romanticismo alemán recluirá la idea originaria de autonomía a un segundo plano³, cobrando protagonismo en cambio en Francia -y más tarde en Inglaterra y en España- al imponerse lo formal del *L'art pour l'art* como continuación del ámbito conceptual de la autonomía en tanto que ausencia de fin. El origen del término “autonomía” puede aclarar esta problemática en la medida en que

no puede ser permitido uso alguno de las facultades de conocer, sin principios, en tales casos, el Juicio reflexionante deberá servirse a sí mismo de principio” luego ser autónomo, *ibid.*, p. 318. De hecho la octava y última de las menciones a la autonomía cierra esta argumentación sobre la antinomia del Juicio, en §71. *Preparación para la solución de la anterior antinomia*: “Toda la apariencia de una antinomia entre las máximas del modo de explicación propiamente físico (mecánico) y del teleológico (técnico) descansa, pues, en que se confunde un principio del Juicio reflexionante con uno del determinante y la *autonomía* del primero (que vale solo subjetivamente para nuestro uso racional, en consideración de las leyes particulares de la experiencia) con la *heteronomía* del otro, que debe regirse según las leyes (universales o particulares) dadas por el entendimiento”, *ibid.*, p. 323. Así como el Juicio determinante está supeditado a las leyes del entendimiento, el Juicio reflexionante -tal y como había sido previamente demostrado- ha de buscar en sí mismo las leyes que lo regulen, de ahí su autonomía.

2 Efectivamente, quizás solo pueda aplicarse un sentido estricto de “autonomía” al dominio de la razón práctica. Pero, de alguna forma más laxa quizás y, sobre todo, sujerentemente ambigua, Kant sí defiende la autonomía del juicio del gusto como facultad del alma respecto del entendimiento y de la razón. Desde el punto de vista del arte, como ha sido ya mentado, Kant reconoce unos principios a priori, es decir, de alguna manera (aunque cuando se desarrollará la teoría del genio de Kant obligará a matizar) el arte se otorga a sí mismo sus propias leyes o reglas. Así el arte sería autónomo respecto del conocimiento (no aporta conocimiento) y de la moral (es desinteresado). Esto evidenciaría una insalvable diferencia entre las producciones humanas que, como es el caso de la artesanía, no son propiamente autónomas, puesto que están orientadas a un fin, pero incluso de otras producciones como la gastronomía que aun siendo independientes de la ciencia o de la moral, no por ello son autónomas en el sentido en que lo es el arte. Véase el subapartado *La autonomía en Kant y Schiller* en la Parte I y A. EL “GIRO” KANTIANO: FUNCIONALIDAD Y BELLEZA en la Parte II para mayores aclaraciones.

3 Véase RIBBAT, Ernst (1978), “Die Romantik: Wirkungen der Revolution und neue Formen literarischer Autonomie“ en *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Gegenwart*, vol. I/2, Viktor Žmegač (ed.), Königstein: Beliz Atenäum, pp. 92-142.

se entienda en el contexto de crisis de los sistemas estéticos posteriores a la caída del clasicismo. De hecho, no ha de perderse de vista que su significado originario evolucionará a lo largo de principalmente el siglo XIX, extendiéndose en una muy variada terminología. Términos como la pureza, lo absoluto, la perfección, la libertad, la autodeterminación, la inutilidad, el *L'art pour l'art*, pueden desde un cierto punto de vista entenderse como sinónimos... Esta es, pues, una primera dificultad en toda genealogía del concepto de “autonomía” en el arte. Una primera dificultad, por lo dicho hasta ahora, estrechamente vinculada con la ambigua resonancia de Kant.

En segundo lugar, el concepto de “autonomía” se ha empleado asimétricamente en diferentes artes. En las artes plásticas y pintura se ha empleado desde tiempo atrás la autonomía como concepto meta-histórico y, al igual que en la literatura, se desarrolla en paralelo con la emancipación respecto de la religión y de la corte⁴. El concepto no establece una estética concreta ni tiene un devenir histórico claro sino, antes bien, se abre en abanico en multiplicidad de interpretaciones. Es sintomático, por ejemplo, que justo donde cabría esperar su utilización -esto es, fundamentalmente en relación a la pintura abstracta y los precursores en el cubismo o futurismo- está ausente.

En la teoría de la música, en cambio, solo en el XX se hablará de “música autónoma”, entendiéndose por ello simultáneamente la liberación de la música respecto de las funciones socioculturales y la independencia estilística del artista. Anteriormente, la superación de las teorías de la imitación se dieron a cabo desde Herder y el romanticismo alemán, aunque fuese bajo el término “absoluto”, alcanzando a mediados del XIX su punto álgido con Eduard Hanslick⁵. Desde este punto de vista, la “música absoluta” se opone al programa y concepción de la obra de arte total y se anticipa a la idea de “poesía absoluta” del simbolismo europeo. Fundamentalmente se trata, como en la estética autónoma de la literatura, del llamamiento a la “forma pura” y a un concepto de objetividad matemático y estructural⁶.

4 Véase BUSCH, Werner (1987), “Die Autonomie der Kunst“ en *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, Werner Busch (ed.), Múnich: Piper, pp. 230-256 y GERMER, Stefann (1988), *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes*, Hildesheim: Olms.

5 HANSLICK, Eduard (1854/1990), *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, D. Strauß (ed.) y DAHLHAUS, Carl (1978), *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel.

6 Tanto Hanslick como Edward Lippman defienden que este absolutismo formal se sitúa como contraposición a lo sensitivo y definen este tipo de música como el contemporáneo *L'art pour l'art*:

El caso de la arquitectura -aquel objeto de reflexión central en este trabajo- es especialmente singular, como ya se adelantó en la introducción. El hecho de que la arquitectura sea requerida a dar cumplimiento de ciertas necesidades ajenas a ella misma -entendida como disciplina artística-, sin lugar a dudas, razón suficiente para dar cuenta de su peculiar decurso. Y por ello mismo, por esa necesaria resistencia a la implementación de la autonomía en la arquitectura, con la irrupción de la autonomía en el arte, la arquitectura tuvo que hacer frente a unos nuevos retos magnificados por sus condiciones internas. Habitualmente se ha interpretado esto como una limitación de la arquitectura respecto de la modernidad y prueba de ello es la escasa atención que le depararon grandes pensadores del XIX y del XX. No será, de hecho, hasta bien entrado el siglo XX cuando se empieza a investigar en profundidad sobre el concepto de “autonomía” en el caso concreto de la arquitectura, algo que no puede dejar de interpretarse como un síntoma de su interno rechazo hacia su incorporación. En la Parte II se analizará cómo, precisamente por sus condiciones internas, el desafío de la autonomía en la arquitectura llevó a unas consecuencias no equiparables al resto de artes y, en acuerdo con esto, cómo las antinomias de la autonomía hacen revivir las quimeras arquitectónicas. De ahí que convenga en primer lugar presentar, desde una perspectiva forzosamente más general, en qué consisten las antinomias de la autonomía en el arte.

La autonomía en el arte y la centralidad de Kant⁷

Durante la Baja Edad Media y principios del humanismo queda patente un giro que con el tiempo se consolidará en la Ilustración. Muchos autores consideran este periodo la etapa germinal (en un sentido sociocultural) de la autonomía en el arte. Por ejemplo, Freccero señala como punto de inflexión la figura de Petrarca en la medida en que la concepción alegórica propia de la Edad Media da paso a una concepción autorreferencial -de firma- inédita hasta entonces⁸. O, como señala Müller, es propiamente en el

la forma como fin en sí mismo. Véase LIPPMAN, Edward (1992), *A History of Western musical Aesthetics*, Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 291-319.

⁷ Para mayor precisión bibliográfica y una explicación más detallada de esta breve genealogía del concepto de autonomía, véase la entrada “Autonomie” de VV. AA. (2007), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Joachim Ritter (ed.), Basilea: Schönböck, pp. 431-479.

⁸ FRECCERO, John (1986), “The Fig and the Laurel. Petrarch’s Poetics”, en VV. AA. (1986), *Literary Theory/Renaissance Texts*, Patricia Parker y David Quint (ed.), Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 20-32.

humanismo cuando se da la teoría del diseño como expresión de la negación de la materialidad de la obra y de la producción anterior, pasando la obra a un segundo plano y liberándose de las ataduras de su orientación práctica⁹. Muestra de ello es la reivindicación de los artistas en tanto que autores individuales (véase Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori e Architetti italiani* de 1550), algo que algunos autores interpretan como la equivalencia institucional del cambio interno en la disciplina¹⁰. La superación del dualismo entre la naturaleza como creación divina y el Dios como creador instaura efectivamente un nuevo orden de entendimiento en el que ya tiene cabida una concepción interna de la creación en el sentido de reconocerla en cada uno de los creados¹¹.

En efecto, partiendo de las corrientes neoplatónicas puede identificarse ya desde el siglo XIV en Italia (con Boccaccio¹², por ejemplo) la representación del hombre creativo como una segunda divinidad. A partir del XV (con Alberti especialmente) se extiende esta novedosa concepción del artista¹³. Tan es así que para ciertos autores el desarrollo a lo largo del Renacimiento de la concepción autónoma del arte va de la mano de la nueva recepción de la tradición platónica, imponiéndose un giro subjetivo sobre la red representacional de la corte y el clero. No por casualidad cuajó con antelación en Inglaterra la pérdida de la función representativa del arte: la Cambridge Platonist, el palladianismo o el sincretismo en la arquitectura de campiña, el pintoresquismo en los jardines y el ideal del dilentantismo artístico (como, por ejemplo, a través de los viajes de formación), son muestra

9 VV. AA. (1972), *Autonomie der Kunst*, Michael Müller (ed.), Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 59 y 63.

10 LUHMANN, Niklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Fráncfort: Suhrkamp, pp. 215-300.

11 Autores como Giordano Bruno concebían un dios que es interno a su creación, infundiéndole desde su seno su movimiento divino: “Dios no es una inteligencia externa que pasa por encima de las criaturas para manipularlas; conviene más que sea el principio interno de movimiento, que es su propia naturaleza, su propia apariencia, su propia alma, que tienen cuantas criaturas habitan en su seno”, citado por CASSIRER, Ernst (1997), *Filosofía de la Ilustración*, México: Fondo de Cultura Económica, p. 41.

12 En su decimocuarto libro de la *Genealogia deorum gentilium*, al mencionar el origen religioso de la poesía por primera vez se iguala a nivel del derecho la teología y la literatura (o texto de ficción). Véase NEUMEISTER (1997), “Boccaccios Literaturbegriff”, en VV. AA. (1997), *Saeculum tamquam aureum*, U. Ecker y C. Zintzen (ed.), Hildesheim, pp. 233-243.

13 RÜFNER, Vinzenz (1955), “Homo secundus Deus. Eine geistesgeschichtliche Studie zum menschlichen Schöpfetum”, en *Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gessellschaft*, vol 63/2, Friburgo, pp. 248-291.

de un tipo de estetismo ampliamente extendido en Inglaterra que tardará en introducirse en otros países, como es el caso por ejemplo de Francia (con la estética del gusto de Charles du Bos y con la separación por Charles Batteux entre lo útil y el placer estético)¹⁴.

En el caso alemán, el proceso de autonomización se desarrolla en paralelo con la fundación de una esfera autónoma de la experiencia estética, que no será hasta Kant cuando alcance su más explícita rotundidad. En este sentido tiene que entenderse la obra de Baumgarten *Aesthetica*: el establecimiento teórico de la necesidad de la autonomía de la estética se desarrolla junto con el proceso institucional y epistemológico de delimitación entre las “bellas artes” y las “bellas letras” respecto del sistema unitario humanístico de las “artes y letras”, es decir, la voluntad de separación entre lo bello y lo útil en contra de su vínculo asumido desde la antigüedad. Con el trasfondo de la creciente defensa del “self-interes” o del “amour-propre” en la filosofía moral del XVIII (en autores como Bernard de Mandeville o Adam Smith) se impulsa al arte a adquirir la posición contraria a la búsqueda de beneficios y de bienestar de la sociedad burguesa. La falta de interés, esto es, el desprendimiento y la inutilidad, son interdependientes y sustraen idealmente la obra de arte del mercado, lo que sustituye (si no provoca) la ruina del sistema de mecenazgo.

La independencia del arte -ya presente en Shaftesbury¹⁵, tanto en su dimensión poética como política- viene a equivaler a la libertad del arte en sí mismo, una idea que se popularizará a lo largo de la segunda mitad del XVIII. Edmund Burke, renunciando a la categoría de la perfección definida por Shaftesbury, define en este sentido tanto lo bello como -muy especialmente- lo sublime a través de la noción de la no-utilidad (“without any reference to

14 VV. AA. (2007), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Joachim Ritter (ed.), Basilea: Schwabe, pp. 438-439.

15 Shaftesbury distingue entre la llana producción mimética del arte social y la genial producción individual de cada artista “who study the graces and perfections of minds”, entendiéndolo así al poeta como “a second Maker: a just *Prometheus*, under *Jove*”. Vinculando la perfección a la moral queda, pues, el “moral artist” al nivel del creador divino y la “universal Plastick Nature” en la medida en que la naturaleza es “the Source and Principle of all Beauty and perfection”. Véase SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper (2010), *Soliloquy, or Advice to an Author*, Gale ECCO. En este ensalzamiento estético de la naturaleza, del que resulta una forma interna autónoma de la comprensión orgánica de la obra de arte, se localiza uno de los saltos más importantes desde la objetividad de la estética clásica y de la teoría de la imitación hacia la autodeterminación de las leyes de la obra de arte y la reivindicación de la individualidad del artista.

use”) y sitúa, por ello, la negatividad de lo estético en el terreno de lo social. Así, por ejemplo, la obra de arte orgánica (entendida como forma natural) se opone al producto industrial (extendiéndose incluso a la artesanía)¹⁶. Este carácter reivindicativo de lo artístico dará lugar en el siglo XIX a movimientos de gran repercusión en la estética arquitectónica con autores como Ruskin o Viollet-le-Duc. En cualquier caso, este impulso de reacción frente a lo social permanecerá con mayor o menor literalidad desde entonces y puede considerarse una de las características más persistentes de toda interpretación de la autonomía en el arte.

En oposición a esta corriente de talante platónico se sitúa la fundación de la representación de la autonomía en Kant en el concepto de sujeto. En el periodo clásico-romántico alemán, el ideal de autonomía ha de entenderse en el contexto de los posicionamientos morales (con claros precedentes en Shaftesbury, por ejemplo) respecto del ideal de individualidad y de educación. No en vano muchos autores señalan la importante influencia de la Revolución Francesa en este giro del pensamiento alemán. Especialmente notable en las teorías de la literatura, el concepto de autonomía adquirirá un papel nuclear en la reflexión sobre el sentido, las posibilidades y los objetivos del arte¹⁷. Por vez primera, la autonomía no se sostendrá contra la instrumentalización ilustrada -como aun era el caso en Moritz-, sino que se localiza en el centro mismo de la reflexión.

A este respecto, los dos grandes representantes del periodo clásico alemán, Schiller y Goethe, desarrollan trayectorias divergentes. Mientras que Schiller, deudor de la estética kantiana, tematiza explícitamente la cuestión de la autonomía en el arte y propone una intercesión entre la posición idealista y la ilustrada, Goethe vincula lo bello -sin hacer mención al concepto de autonomía- a la ley de la naturaleza hecha accesible para el entendimiento y se sitúa, pues, en la tradición prekantiana: “Kunst, eine andere Natur, auch geheimnisvoll, aber verständlicher; denn sie entspringt aus dem Verstande” o “das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne des-

16 FONTIUS, Martin (1977), “Produktivkraftentfaltung und Autonomie der Kunst. Zur Ablösung ständischer Voraussetzungen in der Literaturtheorie”, en *Literatur im Epochenbruch*, G. Klotz y W. Schröder (ed.), Berlín, pp. 409-529.

17 Véase MANDELKOM, Karl Robert (1982), “Kunst- und Literaturtheorie der Klassik und Romantik”, en *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, vol. 14, K. von See y otros (ed.), Wiesbaden, p. 51.

sen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben”¹⁸. En Schiller, en cambio, la escisión, la falta de armonía constatable en la sociedad moderna, moviliza su proyecto estético. Se hace eco en su obra de la oposición entre vida y arte tematizada por Moritz: la experiencia de la fragmentación y enajenación del sujeto espolea la búsqueda de una alternativa que sea capaz de sanar las heridas provocadas por la modernidad en la cultura. Este escepticismo respecto de la esfera de lo político explica por qué en el ámbito alemán se ha insistido recurrentemente en la búsqueda de una alternativa en el arte como ámbito independiente, como vía de acceso a la pérdida de la totalidad y su consideración como reducto de libertad en última instancia. Esto se hará explícito posteriormente en la obra de autores como Friedrich Schlegel.

Este acercamiento subjetivista al arte, donde la educación estética cobra especial protagonismo, debe entenderse desde la influencia –explícitamente mencionada por Schiller– de la obra de Kant y la centralidad que otorgó a la autonomía en su filosofía moral en primer lugar y en su teoría del gusto posteriormente. Ya desde *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (1785), Kant considera la libertad del sujeto desde el concepto de la autonomía en tanto que el “oberstes Prinzip der Sittlichkeit” [el principio más elevado de la moralidad]. A mediados del siglo XX, Adorno ya señaló cómo, especialmente en Kant, el concepto de autonomía (del arte en este caso) es inseparable de una semejanza secularizada con el Dios creador. De hecho, autores como Rüfner dan cuenta de ello apoyándose en la deuda kantiana a la monadología de Leibniz y la autodeterminación del espíritu humano¹⁹. Kant retoma esa noción pero troceando la monada leibniziana con arreglo a la tradición psicologicista de la Ilustración: la división de las facultades del espíritu en entendimiento, razón y Juicio.

En este sentido, el juicio estético participa también del concepto de autonomía en la medida en que se le otorga un ámbito propio, un lugar exclusivo en la arquitectónica kantiana. Alejada de las concepciones anteriores, la estética kantiana renunciará al establecimiento de leyes, es decir, el juicio estético dejará de tener por objeto la “Gesetzmäßigkeit” y se orientará hacia la “Zweckmäßigkeit”. Sobre cómo se opera este giro de crucial importancia en la estética se tratará en el capítulo que sigue. Baste adelantar que

18 “El arte, otra naturaleza, incluso misteriosa, pero más comprensible; porque nace del entendimiento” y “la belleza es una manifestación de las leyes naturales secretas, sin cuya aparición hubiese permanecido oculta para nosotros”, en GOETHE, Johann Wolfgang (1973), “Maximen un Reflexionen”, en *Goethe (HA)*, vol. 12, p. 467, citado en VV. AA. (2007), *op. cit.*, p. 444.

19 RÜFNER (1955), *op. cit.*, nota 48, p. 176.

el peculiar estatus que queda reservado para el juicio estético en la arquitectura kantiana le lleva a adoptar un papel mediador entre las facultades del entendimiento y de la razón, en tanto que lo bello -objeto del Juicio- es considerado un placer sin concepto, desinteresado y -lo más relevante aquí- libre. El carácter autorregulativo de lo bello implica, pues, el concepto de libertad, en tanto que libertad respecto de los fines heterónomos.

Dos sentidos de autonomía

Con el alejamiento por parte de Kant de las corrientes platónicas, presentes desde Shaftesbury hasta Moritz o Schelling, se abren nuevas posibilidades para la incorporación a la estética del concepto de la autonomía. De hecho, con la idea platónica de la mirada estética como contemplación²⁰, el sujeto en tanto que receptor se identifica con la obra y con aquello que la obra representa, dando satisfacción a la máxima idealista de la unidad sujeto-objeto, en el que el sujeto queda disuelto. Esta línea de desarrollo lleva en último término a la negación de la autonomía por Hegel. La estética trascendental de Kant y su desarrollo en Schiller, en cambio, deja la puerta abierta a sucesivas interpretaciones que posibilitan la autonomía referida al arte, aunque sea con conflictos, como quedó claro en las experiencias decimonónicas. Así, a lo largo del siglo XIX, las implicaciones de la teoría sobre la autonomía del arte abren, al menos, dos abanicos que se distinguen fundamentalmente en cómo se aborda la conflictiva relación que se establece entre el arte y la sociedad desde el momento en que este se proclama autónomo.

A principios del XIX, con la crisis de la mimesis, se pone de manifiesto el apoyo a los postulados del movimiento *L'art pour l'art*, en tanto que forma autónoma de la recepción y como resistencia a lo existente. En el caso de Alemania, esto supondrá la recuperación de Baumgarten como una estética de la recepción llevada a cabo por Konrad Fiedler o los intentos neokantianos de Heinrich Riedel, en los cuales se entiende el arte como una filosofía de los símbolos culturales [Sinngelbilde] y las obras de arte como expresión de la perfección individual [voll-endliche Partikularität]²¹. Esta actualidad del pensamiento kantiano, que tiene sus defensores contemporáneos²², se funda-

20 Ver BÜRGER, Peter (1998), *Crítica de la estética idealista*, Madrid: Antonio Machado, pp. 161-172.

21 KREIS, Friedrich (1922), *Die Autonomie des Ästhetischen in der neueren Philosophie*, Tübinga: Mohr, pp. 79 y ss.

22 VV. AA. (1995), *Autonomie der Kunst. Zur Aktualität von Kants Ästhetik*, Berlín: Akademie Verlag.

menta en el establecimiento de un valor propio del arte de tipo antropológico y epistemológico. La función del arte en este sentido no sería otra que las determinadas por el arte mismo y, por lo tanto, no podría incorporarse de otras áreas. Representantes de este postulado son Wolfgang Iser, Rüdiger Bubner, Wolfram Högbe o Dieter Henrich, e incluso la teoría de la experiencia estética de Hans Robert Jauss.

Bien sea como forma de conocimiento, bien como un tipo específico de efecto o como una forma de satisfacción de necesidades, la obra estética (y con ella se sobreentiende el pensamiento autónomo) ha sobrevivido la crisis moderna del arte y superado la amenaza de aislacionismo del esteticismo decimonónico, avivando el valor cultural de su autonomía (algo que, por otra parte, ya defendió Kant). Así, hoy puede hablarse de una autonomía de lo estético en sentido antropológico, antes que de una autonomía del arte: “So, if art is an end in itself, as I believe it is, it is connected to our needs. [...] Art is not created ‘for art’s sake’ [...] but for our sake and if so, it must fulfill some need”²³.

Por otra parte, la perspectiva del arte como resistencia desarrollada por el *L’art pour l’art*, basada fundamentalmente en la reinterpretación utópica de Kant realizada por Schiller y Friedrich Schlegel, será posteriormente recuperada por Adorno y mantenida, al menos, hasta *Ästhetik des Widerstands* de Peter Weiss²⁴. De alguna forma, Adorno recupera la tradición kantiana y su epifenómeno en el *L’art pour l’art* y la hace estallar desde el materialismo histórico. Para ello, supera la dualidad existente en las teorías trascendentales entre el sujeto y el objeto, haciendo del arte simultáneamente un *fait social* y un hecho autónomo. Es precisamente el carácter de resistencia aquel que le puede mantener en la sociedad²⁵ y muy especialmente su resistencia frente a toda atribución de funcionalidad²⁶. Esta negatividad en Adorno instaaura asimismo la paradójica positividad del arte autónomo, en la

23 LORAND, Ruth (1992), “The Purity of Asthetic Value”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50, p. 19.

24 En las teorías posmodernas como la de Koslowski, este posicionamiento seguirá presente en tanto que define la función del arte como “Widerlager der Technik”. KOSLOWSKI, Peter (1987), *Die postmoderne Kultur. Gesellschaftlich-kulturelle Konsequenzen der technischen Entwicklung*, Múnich.

25 “El arte sólo se mantiene vivo gracias a su fuerza de resistencia social; si no se cosifica, se convierte en mercancía” en ADORNO, Theodor W. (2004), *Teoría estética*, Madrid: Akal, p. 229.

26 “Lo social en el arte es su movimiento inmanente contra la sociedad, no su toma de posición manifiesta. [...] Si se puede atribuir a las obras de arte una función social, es su falta de función”, en *ibid.*, p. 300.

medida en que “el arte niega la negatividad en la supremacía del objeto, lo irreconciliado en él, lo heterónimo en él, que el arte hace aparecer mediante la apariencia de reconciliación de sus obras”²⁷.

Esta rápida panorámica de la evolución del sentido de la autonomía permite, al menos, poner en evidencia que a lo largo de la tradición estética cabe destacar fundamentalmente dos formas de entender la autonomía en el arte que pueden ayudar a esclarecer los malentendidos que de ello deriva en la estética arquitectónica. En ello coinciden autores contemporáneos de muy diversa orientación. Jason Gaiger, por ejemplo, distingue la “social autonomy” como el momento de independización del arte respecto de los intereses de la Iglesia o la aristocracia y la “aesthetic autonomy” como la reivindicación del valor intrínseco del arte por sí mismo (sin necesidad de más justificación o finalidad)²⁸. Eileen John suscribe esta clasificación al insistir, aunque con términos diferentes, en la evolución dual del término “aesthetic autonomy”. Por una parte, lo que podría ser llamada una “autonomía de la recepción” (formas de autonomía del juicio estético) y por otra una “autonomía de la obra de arte”²⁹. Y, echando la mirada a la introducción que precede a este capítulo, la convergencia de la propuesta de Eisenman con las de John o Gaiger es sorprendentemente directa cuando, haciéndose eco de Derrida, habla de “disciplinary autonomy” y “formal autonomy” en la arquitectura. Luego, queda claro a la luz de estos testimonios que un cierto consenso puede rescatarse de la polisémica interpretación de la autonomía. Básicamente son identificables -aun en su diversidad- dos tendencias respecto de la repercusión e interpretación de la autonomía en el arte que son de especial relevancia en el caso de la arquitectura.

En el primer caso, la autonomía es interpretada como libertad e independencia de cualquier manifestación artística respecto de restricciones socioculturales e institucionales (estado, sociedad, Iglesia, partidos...). Es característica de la lucha por la liberación del arte y los artistas en la Edad Moderna e Ilustración de todo ámbito que no sea específicamente artístico, que no tenga propiamente fines artísticos. El núcleo de este proceso ideológico emancipatorio se encuentra fundamentalmente en la creciente dependen-

²⁷ *Ibid.*, p. 341.

²⁸ GAIGER, Jason (2009), “Dismantling the frame: site-specific art and aesthetic autonomy”, en *British Journal of Aesthetics*, vol. 49, pp. 43-58.

²⁹ JOHN, Eileen (2012), “Beauty, Interest, and Autonomy”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 70:2, pp. 193-202.

cia de los artistas respecto del mercado que, paradójicamente, posibilitó y amenazó simultáneamente la autonomía del arte³⁰. Emile Zola ya diagnosticó en su artículo “L’argent dans la littérature” de 1880 la particular dialéctica en el estatus autónomo a través de la intermediación del mercado, reivindicando la capacidad emancipadora que detentaba la liberalización del mercado literario respecto de la estructura del *Ancien Régime*³¹.

Más recientemente, esta paradójica relación entre la radicalización de la autonomía y su movimiento contrario de reaproximación del arte al mundo de la vida ha sido objeto de estudio, especialmente a partir de la crisis de las vanguardias. Paradigma de ello es la obra de Peter Bürger, donde la dialéctica entre la autonomía del arte y la sociedad tiene como única salida la distinción entre lo moderno (lo que para él implica insistir en la pureza de lo estético) y la vanguardia (que defiende el objetivo de la transformación de la vida a través del arte)³². De hecho, forma parte del programa de la posmodernidad el aplanamiento de las diferencias entre el arte autónomo y la cultura de masas, la estética negativa de la resistencia y la homogeneidad comercial. Estas dicotomías quedan superadas en los intentos de autores como Umberto Eco³³ o Leslie Fiedler³⁴, por ejemplo. Además de esto, desde la perspectiva de la definición de la función del arte y su relación con la tradición, la posmodernidad manifiesta una tendencia a problematizar el concepto de autonomía. Por ejemplo, con Peter Koslowski: “Wenn jedes Individuum sich selbst die Gesetze seiner kulturellen Identität gibt, kommt keine gemeinsame kulturelle Identität zustande[...]. Selbstbestimmung ist nur in der Vermittlung von

30 WARNEKEN, Bern Jürgen (1973), “Autonomie und Indienstnahme. Zu ihrer Beziehung in der Literatur der bürgerlichen Gesellschaft“, en GOTH, Joachim (1973), *Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler, pp. 79-115.

31 ZOLA, Émile (1881), “L’argent dans la littérature”, en *Le roman expérimental*, París: G. Charpentier, pp. 157-202. “C’est l’argent, c’est le gain légitimement réalisé sur ses ouvrages qui l’a délivré de toute protection humiliante, qui a fait de l’ancien bateleur de cour, de l’ancien bouffon d’antichambre, un citoyen libre, un homme qui ne relève que de lui-même. Avec l’argent, il a osé tout dire, il a porté son examen partout, jusqu’au roi, jusqu’à Dieu, sans craindre de perdre son pain”. Para concluir: “L’argent a émancipé l’écrivain, l’argent a créé les lettres modernes” en *ibíd.*, p. 190.

32 BÜRGER, Peter (1995), “Ende der Avantgarde?”, en *Neue Rundschau*, vol. 106, pp. 20-27.

33 ECO, Umberto (1965), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen (aun en clave crítica) o (1983), “Cultura como espectáculo”, en *La estrategia de la ilusión*, Mondadori.

34 FIEDLER, Leslie (1984), “Überquert die Grenze, schließt den Graben”, en VV. AA. (1988), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, W. Welsch (ed.), Weinheim, pp. 47-74.

Gewordensein, Außenwelterfahrung und Selbstgestaltung möglich”³⁵.

En segundo lugar, desde un punto de vista subjetivista, el concepto de autonomía concierne, por una parte, al creciente movimiento de autonomización del arte respecto de sus posibilidades poéticas y, por otra, su emancipación respecto de su originaria función representativa. Sus raíces han de encontrarse en el establecimiento del concepto de “genio” en la filosofía kantiana y muy especialmente en su recepción francesa a lo largo de la generación de Flaubert y Baudelaire³⁶. Su estela prosigue con Mallarmé y el simbolismo, cuando la teoría del genio se radicalizará y culminará en la abstracta autorreferencialidad del arte en la modernidad. El cubismo sería desde esta perspectiva un tipo de autonomía radical respecto de la verdad y del artista al distanciarse definitivamente de la mimesis y realizarse independientemente de toda explicación lingüística.

En esta línea de radicalización de la autonomía del arte puede situarse la obra de Adorno cuando defiende que, precisamente, el carácter de coseidad de la obra de arte -al independizarse de lo social- es aquello que le otorga ventaja frente al mero mundo de las cosas, en la medida en que al alejarse de lo humano a través de lo humano, al hacerse objetivo (por lo humano), se presenta -”aparece”, dice Adorno- como lo extraño en su pertenencia. Y ahí reside su momento correctivo: por medio de la objetivación impuesta, la obra de arte es para Adorno cosa que se trasciende³⁷ fugazmente, irradiando una “aparición expresiva”. Como el fenómeno de los fuegos artificiales, es “*apparition* κατ’ ἐξοχήν: algo que aparece empíricamente, liberado del peso de la empiria, de la duración, a un tiempo signo celeste y producido, advertencia, escritura que se enciende y desaparece, pero que no se puede leer en cuanto a su significado”³⁸, independiente del contenido, independiente de lo humano, condicionado por lo humano y exigiendo un contenido (bajo la forma de esta aparición).

35 “Si cada uno se le da las leyes de su identidad cultural, no hay lugar para una identidad cultural común [...]. La autodeterminación sólo es posible en la mediación entre el haberse convertido, la experiencia con lo otro y el auto-diseño” en KOSLOWSKI, Peter (1987), *Die postmoderne Kultur. Gesellschaftlich-kulturelle Konsequenzen der technischen Entwicklung*, Múnich, p. 80.

36 Así lo defiende Bourdieu, para quien Flaubert es el modelo de la “esthétique pure”.

37 “Las obras de arte aventajan al mundo de las cosas por su propia coseidad, por su objetivación artificial. Hablan en virtud de la inflamación de la cosa y la aparición. Son cosas que tienen que aparecer. Su proceso inmanente sale hacia fuera como su propia actuación, no como lo que los seres humanos han hecho en ellas y no simplemente para los seres humanos” en ADORNO (2004), *op. cit.*, p. 113.

38 *Ídem*.

La situación actual desde esta paradójica forma de abordar la autonomía repercute en el hecho de que hoy no sea ya la máxima de la autonomía un tipo de autocomprensión del arte, la diferenciación entre un concepto de autonomía institucional o uno interno a la disciplina. Tras un último empuje de la autonomía en el esteticismo europeo, lo moderno en el arte desde el Futurismo, el Dadaísmo y el Surrealismo se ha comprometido abiertamente en dejar atrás relevantes aspectos de la lucha por la estética autónoma. Algo estrechamente relacionado con su comprensión de la “revolución necesaria” en el arte como una parte del cambio de conciencia que implica la aproximación (una vez más) de las esferas del arte y la vida. Por ello, la acepción poética (o subjetivista) de la autonomía queda restringida a la estética individual, cuya versión en la teoría del *L'art pour l'art* ha consolidado la resistencia frente a lo moderno como la función del arte.

Desde la centralidad de la obra de Kant en ambas corrientes, en lo que sigue se persigue presentar la autonomía del arte en su problemática original. En este sentido, en segundo lugar, se traerá a colación la propuesta estética de Schiller en tanto que una radicalización de ciertos aspectos de la kantiana y que, a la postre, constituye un referente especialmente clarificador de la deriva concreta emprendida por la arquitectura. En tercer y último lugar, de la mano de la estética desarrollada por Adorno, se espera poder conceptualizar de una manera sistemática la antinomia de la estética que está en el origen de estas aparentes irreconciliables interpretaciones.



2.

AUTONOMÍA TRASCENDENTAL

El nacimiento de la estética como disciplina se da en el marco epistémico moderno de principios del siglo XVIII en el que se enfrentaba el conocimiento sensible (falible e individual) con el conocimiento racional (sujeto a la posibilidad de la crítica y con pretensión de universalidad), o, lo que es lo mismo, la discusión entre las escuelas filosóficas empiristas frente a las racionalistas en lo relativo al concepto de gusto. La proclamación del carácter autónomo del sujeto moderno como principio fundamental de la Ilustración dejó en un ambiguo terreno-de-nadie a lo sensible, que por su naturaleza misma se escapaba a la medida impuesta por la Razón. El cuadro de las ciencias filosóficas había sido dotado de un complejo aparato conceptual desarrollado a lo largo de los siglos precedentes donde lo sensible y, por extensión, aquello relativo al gusto reclamaba un hueco.

La empresa que se intentó iniciar en este contexto era ingente: demostrar que dentro de ese marco concreto -sistemático y racionalista- cabía lo que hasta entonces no había podido incorporarse con rigor: el conocimiento sensible. Es decir, que la estética puede independizarse del saber científico imperante, reivindicando un saber propio exclusivo del arte. Así, la distinción entre lo sensible y lo racional, los límites entre ambos, devendrá pronto la condición de posibilidad de la estética, así como su más recurrente talón de Aquiles. Lo que estaba en juego era la posibilidad de acoger por méritos propios en el sistema filosófico una nueva disciplina, desarrollar unas reglas que pudiesen reivindicar la esfera de los sentidos que no cayese en la aleatoriedad (que fuese ciencia) ni que acabase absorbida por las facultades

del espíritu ya reconocidas (la Lógica, la Ética, la Ontología...).

Pese a que su nacimiento está estrechamente vinculado con la problemático estatus epistemológico del arte en la modernidad (la relación del arte con la verdad), la estética adquirirá rápidamente relevancia como pieza indispensable de la arquitectónica del espíritu humano. De hecho, el carácter reivindicativo que ya asoma en su nacimiento como disciplina, le acompañará en su desarrollo. En Baumgarten, la cuestión que debía abordar la estética (en su fundamentación objetiva como disciplina por derecho propio) era la ambigua relación entre el carácter indiscutiblemente subjetivo del juicio estético y su no-aleatoriedad, es decir, su tendencia hacia una forma de universalidad. Luego, desde el comienzo mismo, la estética ha de afrontar un papel mediador y de difícil delimitación. Juzgado este proyecto como inconcluso, será Kant quien recupere el testigo de este “excelente analítico” -en sus propios términos- para reconducir la polémica a un terreno mucho más amplio.

Si para Baumgarten la posibilidad de la estética en la modernidad estribaba en la fundamentación objetiva de la facultad del gusto basada en la singularidad del conocimiento al que da acceso, con Kant y su tercera crítica, la facultad del Juicio adquirirá un valor estructural en el intento trascendental de fundamentación de la Razón. De la reivindicación de un valor epistemológico singular (y de ahí la reivindicación de la autonomía de la facultad del gusto respecto de otras) se pasará al establecimiento de puentes entre los extremos establecidos por las facultades del entendimiento y de la razón práctica (y de ahí que sea crucial para el establecimiento en Kant de la posibilidad de la autonomía frente a la necesidad de lo real). De la defensa de una autonomía interna -como disciplina- se pasó a la defensa de la posibilidad misma de la autonomía -de cómo, frente a la necesidad natural, puede establecerse la autonomía del sujeto-. Tomando el testigo de este giro se expondrá en lo que sigue un tipo de reivindicación de la autonomía desde la inicial e inestable propuesta de Baumgarten, hasta la conceptualización kantiana de la antinomia del gusto.

A. LA AMBIGÜEDAD DEL “CONOCIMIENTO SENSIBLE”: LA ESTÉTICA COMO DISCIPLINA

Al margen de la fundamentación de la estética como disciplina, el nacimiento del término “estética” sí puede localizarse en un preciso momento de la historia de la filosofía occidental. Aparece por primera vez como adaptación de un término griego al latín en la tesis doctoral *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*¹ en 1735. Su autor, Alexander Gottlieb Baumgarten, hizo suyo el proyecto de completar el sistema de las facultades humanas propuesto por Christian Wolff en su gran enciclopedia filosófica. Añadió a esta un tratamiento exhaustivo de lo que se llamaba -y aun él así las nombraba- las “facultades inferiores”, entre las que se contaba el “conocimiento estético”. A partir de 1750, con su obra más madura *Aesthetica*, este término recién acuñado quedará ya indisolublemente ligado al proyecto ilustrado y adquiere desde su origen un carácter de teoría del conocimiento de segundo orden.

La propuesta de Baumgarten reconoce al conocimiento estético un estatus diferente al racional, ya que se adquiere por medio de la sensibilidad, es decir, no es contrastable y es individual. Pero simultáneamente no puede asumirse como un conocimiento aleatorio o sujeto al capricho. Esto sería un contrasentido. Así, deudor de la teoría leibniziana sobre el conocimiento sensible², Baumgarten defenderá la posibilidad de una ciencia estética. Véase a este respecto la tesis de Leibniz en “Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas” a la hora de ilustrar lo que entiende por “conocimiento confuso” [“cuando no puedo enumerar por separado las notas necesarias para distinguir esas cosas de otras”], en contraposición a la “noción distinta”:

así como reconocemos con claridad suficiente los colores, olores y otros objetos propios de los sentidos y los diferenciamos a unos de otros, pero el simple testimonio de ellos sentidos ciertamente no por notas enunciables. [...] En forma análoga vemos que los pintores y otros artistas saben a la perfección cuando algo ha sido realizado correcta o defectuosamente aunque a menudo les resulta imposible dar razón de su juicio, y responden a quien los interroga que echan de menos “un cierto

1 Hay traducción al castellano: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1975), *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, José Antonio Míguez (trad.), Buenos Aires: Aguilar.

2 El vínculo de Baumgarten con Wolff y Leibniz está fuera de toda duda tal y como certifican numerosos estudios. En CASULA, M. (1974), “A. G. Baumgarten entre G. W. Leibniz et Chr. Wolff”, en *Archives de Philosophie*, 42 - 4, pp. 547-575, puede encontrarse una competente defensa de la proximidad de Baumgarten a la metafísica de Leibniz así como una relativamente extensa bibliografía de referencia.

no sé qué” en aquello que critican³.

El conocimiento es para Leibniz simultáneamente claro y confuso en el reconocimiento de los elementos particulares de un objeto sensible. Esta paradoja, por la que se puede tener un conocimiento claro del conjunto de un objeto sensible y a la vez confuso en las partes, quedó irresuelta por Leibniz motivando a muchos de los filósofos que le siguieron a emprender esa empresa clarificadora. Aun cuando dentro de su sistema monadológico sensibilidad y entendimiento pertenecen a una misma fuente de conocimiento, la imposibilidad de tender hacia la claridad por parte de ciertas fuerzas perceptivas (las más sensitivas) daba lugar a un problema en su teoría del conocimiento.

Una de las primeras soluciones que se barajaron fue la planteada por Baumgarten. Propuso la posibilidad de un conocimiento sensible como tal, por derecho propio. Este planteamiento tenía la virtud de dar solución a la paradoja presentada por Leibniz al tiempo que completaba el proyecto wolffiano: la estética como ciencia que se ocupa de la belleza. Efectivamente, Wolff omitió en su enciclopedia el análisis del arte y la belleza, el conocimiento sensible. Baumgarten reivindica en su propuesta la estética como una facultad, gozando por tanto de unas reglas que le son propias. Este requisito era hasta tal punto crucial para la posibilidad de la estética que de no encontrar su marco propio de legitimación quedaría de nuevo absorbida por la facultad Lógica, como venía siendo el caso en los sistemas de Wolf o Leibniz. Basándose en la experiencia de lo sensible, defenderá Baumgarten, es posible elaborar un sistema de validez para el acceso al conocimiento. La estética se distinguiría de la Lógica en la medida en que la segunda no tiene acceso a lo sensible, en tanto que la primera: “es la *perfección del conocimiento sensible en cuanto tal*: esto es, por tanto, la belleza”⁴. Si a través de la facultad Lógica (o Gnoseología superior) el conocimiento racional permite el acceso al concepto, la estética da acceso a la belleza a través del conocimiento sensible.

3 LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm (2011), “Meditaciones sobre el conocimiento, la verdad y las ideas”, E. de Olaso (tr.), en *Discurso de metafísica. Monadología. Escritos*, Javier Echeverría (es. int.), Madrid, Gredos, p. 115. Este breve ensayo es considerado uno de los primeros textos en el que se expresa el sistema definitivo de Leibniz, y, en concreto, las bases de su teoría del conocimiento. Véase nota *ibid.*, p. 115.

4 BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1961), *Aesthetica*, Olms, Hildesheim, § 14, p. 6. Citado y traducido en MARCHÁN FIZ (2000), *op. cit.*, p. 38.

En *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* y más tarde de forma definitiva en *Aesthetica*, Baumgarten trata de proporcionar un fundamento a la facultad estética (que aquí es reducida a lo poético) con el fin de garantizar su validez epistemológica. Es decir, en primer lugar y como requisito ineludible, la estética ha de poder proporcionar conocimiento. Pero esta pretendida clarificación no consigue erradicar la huella de la ambigüedad heredada por los sistemas anteriores. Se reconoce a lo poético su autonomía con respecto a lo lógico por encontrar en lo individual o lo sensible la fuente de su discurso. Atributos como “lo cambiante”, “lo imaginativo”, “lo onírico” o “lo maravilloso” garantizarían su desvinculación de los estrechos márgenes trazados por la Razón. Pero, en cambio, lo poético ha de seguir ciertas reglas como la “coherencia”, el “ritmo” o la “inteligibilidad” si ha de poder proporcionar conocimiento. Es decir, ha de someterse a una cierta lógica.

Lo sensible adquiere así un status del que nunca antes gozó: está capacitado para acceder al conocimiento. Pero, con todo, la estética en Baumgarten no supera la contradicción inherente a la reflexión estética: “La estética -teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del bien pensar, arte análogo a la razón- es la *ciencia del conocimiento sensitivo*”⁵. Es decir, Baumgarten no puede sustraer radicalmente la estética de la razón y acepta, por tanto, que en la estética han de encontrarse simultáneamente una ciencia de lo sensible y de lo racional. La inicial reivindicación de la alternativa a la univocidad de la Razón, esto es, la necesidad del complemento de lo sensible, no puede llevar -en clara asunción de los preceptos racionalistas- a la aleatoriedad de lo irracional. En definitiva, Baumgarten no acabó por decantarse entre una teoría estética que fuese deudora del conocimiento científico o una que planteara un nuevo conocimiento.

B. MOTIVACIÓN DE LA TERCERA CRÍTICA

La estética se sitúa desde su irrupción como disciplina en un terreno ambiguo entre la racionalidad y lo que se resiste a ella, entre lo universal y lo individual. Parecería que solo es comparable la necesidad de incluir al arte (y la estética como reflexión sobre el arte) dentro del sistema filosófico moderno con su resistencia a verse incorporado. En el caso de Baumgarten, la condición reside en la necesidad de aportar conocimiento, lo que simultáneamente conlleva para el arte la supeditación a ciertas reglas que garanticen la posibilidad de acceso a este conocimiento y el reconocimiento de su excepcionalidad dentro de estas reglas. La estética encuentra, pues, un ámbito propio que la legitima al alejarse de la Lógica y, al tiempo, no puede dejar de reconocer una cierta dependencia hacia ella. No puede confundirse con ella ni puede desligarse radicalmente.

Luego, la estética en su acta fundacional manifiesta ya una dualidad que va a acompañarla y en cuyo seno se dirime la encarnizada batalla por la justificación del arte. La tensión que internamente generan los polos de esta dualidad regresará, en su ambigüedad, como terreno abonado para la polémica a lo largo de la modernidad. Por una parte, la estética forma parte del proyecto ilustrado -en su inconsumible intento de abarcar la complejidad de lo real en su totalidad- y, por otra, la estética se resiste a verse elevada al rango de ciencia del gusto, regida por principios racionales. Será Kant quien tome el relevo de esta empresa de Baumgarten. Su doctrina estética viene recogida fundamentalmente en la tercera de sus críticas, la *Crítica del Juicio* de 1790. En la edición canónica de la traducción de García Morente, el cuerpo de la obra viene precedido de una introducción⁶, donde Kant explicita, entre otros aspectos relevantes, su engarce con la tradición que le precedió y, en concreto, con los logros y fracasos de Baumgarten. El séptimo párrafo “De la representación estética de la finalidad de la naturaleza” empieza como sigue:

Lo que en la representación de un objeto es meramente subjetivo, es decir, lo que constituye su relación con el sujeto y no con el objeto, es la cualidad estética de la misma.⁷

En primer lugar, resuena en Kant, pues, la voluntad de Baumgarten de considerar la estética como exclusivamente subjetiva. Para este,

⁶ En rigor corresponde a la “segunda introducción” que redactó Kant, habiendo quedado la primera inédita hasta su recuperación por parte de Cassirer y publicación en las *Obras Completas* de Kant de 1913.

⁷ KANT (2007), *op. cit.*, p. 101.

la estética debía tratar de la “perfección del conocimiento sensible”, aunque no lograrse establecer en qué ámbito cabía encontrar esa perfección. Coinciden asimismo, en segundo lugar, al reconocer a lo estético un cierto carácter ajeno a lo racional. No obstante, en Kant el alejamiento respecto de la pura razón -vinculándose, por tanto, al dominio de lo sensible- se afirma con mayor rotundidad al evitar taxativamente toda capacidad propositiva epistemológica:

Lo subjetivo, empero, en una representación, lo que no *puede de ningún modo llegar a ser un elemento de conocimiento*, es el placer o el dolor que con ella va unido, pues por medio de él no conozco nada del objeto de la representación, aunque él pueda ser el efecto de algún conocimiento.⁸

La estética -entendida como la investigación de las condiciones trascendentales de la sensibilidad- asume a tenor de la precedente cita un doble papel en el proceso de conocimiento: por una parte, se le niega la posibilidad de ofrecer conocimiento alguno, por otra, adquiere una función aun por precisar en el proceso de representación del fenómeno. Ciertamente no cabe ya en Kant el discurso poetizante de Baumgarten, en la medida en que su proyecto de fundamentación de la Razón no puede asumir la ambigüedad del desbordamiento poético. La arquitectónica kantiana, sofisticación extrema de la sistematización ilustrada, tiene como fin incluir de forma estructurada toda vía de acceso a la realidad y, visto así, no sorprende la insistencia de Kant respecto de la negación de toda potencialidad epistemológica de lo estético.

De hecho, en Kant se opera un giro desde la aproximación epistemológica de Baumgarten hacia el análisis de la obra de arte en su relación con la finalidad que fue gestándose en los últimos años de la década de los 80. Es esclarecedora a este respecto la cita de la *Crítica de la razón pura* en la que Kant se posiciona respecto del -a su juicio- fallido intento de Baumgarten de elevar la estética a ciencia:

Los alemanes son los únicos que emplean ahora la palabra *estética* para designar, por medio de ella, la que otros llamas crítica el gusto. Fúndase esta denominación en una esperanza fallida, que el excelente analítico Baumgarten concibió: la de traer el juicio crítico sobre la belleza a principios racionales y elevar a ciencia las reglas del mismo. Mas el empeño es vano, pues las citadas reglas o criterios son, en sus [principales] fuentes, meramente empíricos y no pueden servir nunca, por lo tanto,

de leyes a priori [determinadas], según las cuales tuviera que regirse nuestro juicio de gusto; más bien constituye éste la piedra de toque propia para la exactitud de aquellas. Por esto es de aconsejar [o bien] dejar caer de nuevo esta denominación y reservarla para aquella doctrina, que es una verdadera ciencia (con lo cual nos acercaríamos más al lenguaje y al sentido de los antiguos, entre los cuales era muy famosa la división del conocimiento en αἰσθητικὰ καὶ ὑποθετικά) [o bien, compartir la denominación con la filosofía especulativa y tomar la estética parte en sentido trascendental, parte en sentido psicológico].⁹

Como indican Juan José García Norro y Rogelio Rovira, es notable la evolución de Kant respecto de la necesidad de una tercera crítica entre los años 1781 -cuando publicó la primera edición de la *Crítica de la razón pura*- y 1787 en ocasión de la segunda edición. De una inicial negativa, Kant pasa al reconocimiento (aun con cautelas) de la existencia de principios a priori en el juicio estético. Y no será hasta la tercera crítica, en 1790, cuando definitivamente Kant afirma: “el Juicio tiene que encerrar en sí algo a priori, porque de otro modo, aun para la crítica más vulgar, no sería puesto como facultad particular de conocimiento”, aunque sea en la forma de una perplejidad: “Esa perplejidad por un principio (sea este subjetivo u objetivo) encuéntrase, sobre todo, en aquellos juicios llamados estéticos, que se refieren a lo bello y lo sublime de la naturaleza o del arte”¹⁰.

En la primera crítica, *Crítica de la razón pura*, Kant trata las condiciones epistémicas del conocer humano frente a un mundo que se presenta gobernado por leyes ajenas a su entendimiento: la necesidad natural, y determina al sujeto como la fuente que construye el conocimiento del objeto a través de la representación que el sujeto, mediante la sensibilidad inherente a su naturaleza, toma del objeto. En la segunda crítica, *Crítica de la razón práctica* (1788), Kant establece los principios éticos por medio de la razón práctica de tal forma que dicho mundo pueda dar cabida a sujetos autónomos. En este sentido, todo ser ha de ser un fin en sí mismo y no un medio para fines ajenos a sí mismo. En la tercera crítica, *Crítica del Juicio*, Kant da respuesta a la necesidad de establecer una relación entre la asunción de la necesidad natural y la posibilidad del sujeto autónomo. Reconocido su papel mediador desde el comienzo mismo de la obra¹¹, la tercera crítica pretende

⁹ Cita original procedente de la *Crítica de la razón pura* (A 21 - B 36-37). Citado por los editores en *ibid.*, nota 6, pp. 74-75.

¹⁰ *Ibid.*, p. 74-75.

¹¹ Tesis desarrollada en el tercer capítulo de la segunda introducción “De la crítica del Juicio como un medio de enlace en las dos partes de la filosofía en un todo”, en *ibid.*, pp. 86-89.

establecer vínculos entre ambos extremos, de ahí que el juicio estético sea indisoluble respecto del teleológico: Kant postula que la necesidad natural ha de entenderse como una razón interna, es decir, como una razón autónoma. El reto sería, desde estos presupuestos, establecer una distinción entre el conocimiento y el juicio estética sin por ello renunciar al vínculo con la subjetividad. Para ello Kant propone dos tipos de juicios.

Si se considera que una rosa es bella, ¿se aporta con este juicio algún tipo de conocimiento sobre el objeto en cuestión? De ser así, el juicio estético determinaría a la rosa mediante una cualidad, de igual forma que la madera es más ligera que el acero, permitiendo el acceso a un conocimiento sobre el objeto por medio del Juicio. Sería tanto como asumir que, en el juicio de la rosa, ha sido subsumido el objeto particular “rosa” bajo un criterio general “bello”. Pero en la cita precedente, Kant apunta hacia otra dirección:

Lo subjetivo, empero, en una representación, lo que no *puede de ningún modo llegar a ser un elemento de conocimiento*, es el placer o el dolor que con ella va unido, pues por medio de él no conozco nada del objeto de la representación, aunque él pueda ser el efecto de algún conocimiento.¹²

En efecto, Kant señala más bien el vínculo de lo estético con “el placer o el dolor”: lo que interviene en un juicio estético es, por tanto, algo específicamente subjetivo. De hecho, en relación a la motivación de la tercera crítica, la cuestión central dentro de este problema que afronta el Juicio es el acceso a la multiplicidad que presenta lo real. La facultad de juzgar adquiere, en este sentido, el carácter mediador entre lo particular y lo general, operación de síntesis que puede llevarse a cabo -defiende Kant- por medio de dos tipos de juicios: el determinante y el reflexionante. En el primer caso, el juicio se aplica por medio de una ley general preexistente; en el segundo, en cambio, las leyes se elaboran desde lo particular. En términos de Kant, el juicio estético no ha de ser determinante, puesto que no constituye objeto ni “conoce” objeto: “[s]i lo universal (la regla, el principio, la ley) es dado, el Juicio, que subsume en él lo particular [...], es *determinante*” y por esta razón, puede dar lugar al conocimiento. En cambio, “[s]i sólo es dado lo particular, sobre el cual él [el Juicio] debe encontrar lo universal, entonces el Juicio es solamente *reflexionante*”¹³.

¹² *Ibid.*, p. 102.

¹³ *Ibid.*, p. 179.

Así, en el caso del juicio determinante, no se garantiza por su aplicación que la multiplicidad conste en efecto de una unidad previa. En el caso del juicio reflexionante, en cambio, Kant (§26) parte de la premisa de que la naturaleza está orientada con arreglo a un fin, identificable por nuestro entendimiento como leyes y, por tanto, afectas a la capacidad cognoscitiva¹⁴. Es decir, que con arreglo a esta conjetura necesaria, el juicio reflexionante puede elevar de lo particular de la naturaleza leyes que de forma efectiva estén ya presentes. Luego, por una parte, el juicio estético no es dador de conocimiento pero por otra interviene de alguna forma en el proceso cognoscitivo. De hecho, el juicio estético es reflexionante en la medida en que, sin aportar conocimiento sobre el objeto, hace posible el conocimiento al proclamar el orden de la naturaleza como presupuesto trascendental¹⁵:

un juicio estético es único en su clase, y no da absolutamente conocimiento alguno (ni siquiera confuso) del objeto, conocimiento que ocurre solamente mediante un juicio lógico; en cambio, refiere la representación, mediante la cual un objeto es dado, solamente al sujeto, y no hace notar propiedad alguna del objeto, sino sólo la forma final en la determinación de las facultades de representación que se ocupan con éste¹⁶.

En definitiva, pues, Kant reconduce la polémica sobre el valor epistemológico de lo estético a un terreno mucho más amplio que permite, entre otras, la inclusión de la naturaleza en el objeto del Juicio. Esta es, de hecho, la motivación central -como defiende Cassirer¹⁷- de la necesidad de esta tercera crítica: el establecimiento de un vínculo entre lo estético y la finalidad que se presupone tanto a la obra de arte como a la naturaleza.

14 “un producto organizado de la naturaleza es aquel en que todo es fin y medio, alternativamente. Nada en él es vano, carente de finalidad o atribuible a un ciego mecanismo de la naturaleza” §66. Es decir, los sistemas de la naturaleza se comportan para nuestro entendimiento como producciones intencionadas -*techné*- que les confiere la forma que adoptan (bien sea por ejemplo los cristales o la estructura de las plantas), como si contuviesen una Idea.

15 Como Valeriano Bozal defiende, Kant invierte la metafísica tradicional del siglo XVIII al negar que exista una armonía preestablecida, como propuso por ejemplo Hume, entre las ideas y el mundo. Todo en Kant viene referido a un sujeto -a todo sujeto - desde el que el conocimiento se hace posible. Ver “Immanuel Kant” en VV. AA. (2004), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal (ed.), Madrid, Machado Libros, pp. 186-190.

16 KANT (2007), *op. cit.*, p. 143.

17 CASSIRER, Ernst (1948), *Kant, vida y doctrina*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 336-358.

C. LA “FINALIDAD SIN FIN” EN EL ARTE

Desde el comienzo del primer libro de la *Crítica del Juicio*, “Analítica de lo bello”, Kant establece la condición que lo llevará a ser considerado como el defensor por antonomasia de la autonomía en el arte: su carácter desinteresado, entendiendo por interés “la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto”¹⁸. Fiel a su método trascendental, Kant centra su análisis en la facultad que corresponde al objeto en cuestión, en este caso, la obra de arte o la naturaleza, antes que en el objeto mismo. Así, establece cuáles son los tres tipos de “satisfacción” asociados al placer y dolor en “la representación de la existencia de un objeto”: “Agradable llámase a lo que *deleita*; bello, a lo que sólo *place*; bueno, a lo que es *apreciado, aprobado*, es decir, cuyo valor objetivo es asentado”.

La primera de las representaciones podía considerarse como aquella más próxima a lo estético: lo “agradable” suscita placer inmediato y no aporta conocimiento al ofrecerse previo a toda intervención intelectual. Pero es necesario reconocer que al afirmar que un objeto de representación es agradable, se está emitiendo un juicio que, más allá de la sensación objetiva, expresa un interés subjetivo por el mismo. Decimos que algo es agradable cuando o bien “me gusta”, es decir, emitimos una valoración arbitraria, o bien “lo prefiero a”, en donde se introduce una comparación interesada entre unos objetos u otros. La satisfacción en lo agradable moviliza, pues, el deseo que media entre el objeto y la sensación subjetiva: es interesada y fundamentalmente sensible. Previamente se defendió que lo estético depende de la reflexión sobre un objeto, que interviene en el proceso cognoscitivo y no puede, por tanto, descansar únicamente en lo sensible¹⁹.

En segundo lugar, tercero en la enumeración de Kant, en “lo bueno” cabe distinguir dos tipos: “lo útil” (lo bueno para algo) y “el bien moral” (lo bueno en sí). En ambos casos, ha de reconocerse que se orientan hacia un fin, es decir, son interesadas. Lo útil se aprueba como medio: algo es útil cuando proporciona lo que de él se espera en la medida en que nos da ac-

18 KANT (2007), *op. cit.*, p. 115.

19 De lo contrario se pondría caer en el sinsentido de atribuir características artísticas a producciones carentes de reflexión: “Según derecho, debiera llamarse arte sólo a la producción por medio de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad, pues aunque se gusta de llamar al producto de las abejas (los panales construidos con regularidad) obra de arte, ocurre esto sólo por analogía con esto último; pero tan pronto como se adquiere la convicción de que no fundan aquellas su trabajo en una reflexión propia de la razón, se dice en seguida que es un producto de su naturaleza (del instinto), y sólo a su creador se le atribuye como arte”, en *ibid.*, p. 257.

ceso a algo ajeno a sí-mismo. Algo es “útil para”. En cambio, el bien moral es bueno absolutamente y es final en su interés: la facultad de desear, por medio de la razón, determina el bien como el más alto interés de la voluntad. Luego, aunque uno sea medio y otro fin ambos están movilizados por el interés. Se trata en definitiva de dos tipos de interés: uno inmediato, vinculado a lo instintivo que es lo relativo a lo agradable, y otro mediato en el que interviene la voluntad, esto es, la razón.

Por último, añade elocuentemente: “Puede decirse que, entre todos estos tres modos de la satisfacción, la del gusto en lo bello es la única satisfacción desinteresada y *libre*, pues no hay interés alguno, ni el de los sentidos ni el de la razón, que arranque el aplauso”²⁰. El juego de las facultades que dan lugar al juicio de gusto es un juego libre de igual forma que el juicio del gusto ha de serlo de por sí. La facultad del juicio del gusto ha de autodeterminarse y, en ese sentido, ha de ser libre: las fuerzas subjetivas que movilizan el juicio del gusto han de ser referidas a sí mismas, han de ser finales. En definitiva, el juicio estético ha de ser, en primer lugar, juicio (no puede meramente ser instintivo) y, en segundo lugar, juicio desinteresado. Recapitulando: el juicio de gusto es contemplativo en la medida en que no admite implicación en la representación del objeto -“es satisfacción desinteresada” en el terreno de los sentidos-, es juicio y ha de ejercerse en libertad y con concepto pero sin la intervención de la voluntad -“es satisfacción desinteresada” en el terreno de la razón-.

Kant establece, por tanto, la libre voluntad en la base del arte, e insiste en este sentido en la distinción entre el arte y la producción mecánica (obviamente referido a la artesanía como un tipo de producción humana): “Cuando el arte, adecuado al *conocimiento* de un objeto posible, ejecuta los actos que se exigen para hacerlo real, es *mecánico*; pero si tiene como intención inmediata el sentimiento de placer, llámase arte *estético*”. El arte se distingue de la naturaleza como el *facere* de las obras o producir en general (*agere*), o como la obra (*opus*) se distingue del efecto (*effectus*). Se aleja, pues, Kant de la estética determinista de los afectos barroca así como de todo regreso a un esencialismo arcaizante del arte por medio de la artesanía. Y de ahí que:

Según derecho debiera llamarse arte sólo a la producción por medio de la libertad, es decir, por medio de una voluntad que pone razón a la

base de su *actividad*²¹.

Y el arte puede, en este sentido, ser agradable o bello: “Es el primero cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como meras *sensaciones*; es el segundo cuando el fin es que el placer acompañe las representaciones como *modos de conocimiento*”²². Así, el arte agradable es aquel que se orienta hacia el goce, todo aquel, dice Kant, que se agota en el instante de su puesta en obra, la despreocupada ocupación en hacer pasar el tiempo. La “satisfacción desinteresada” se aleja del placer “interesado” propio de lo útil o lo moral. Arroja la posibilidad de un tipo de placer puro que nace exclusivamente de la contemplación de lo bello, ensalzando así su carácter autónomo, entendido por muchos como enajenación última del arte respecto de la sociedad. De ahí que se acuse a la estética kantiana de dejar abierta la puerta a un arte que dé la espalda a lo social.

Recuperando la argumentación anterior: todo arte presupone reglas, que son necesarias para la consideración por parte del Juicio de ese objeto como arte. Pero, adicionalmente, todo arte bello -si ha de ser considerado tal- niega la posibilidad de ser juzgado por ninguna regla que tenga un concepto como “base de determinación”:

Así pues, el arte bello no puede inventarse a sí mismo la regla según la cual debe efectuar su producto. Pero como sin regla anterior no puede un producto nunca llamarse arte, debe la naturaleza dar la regla al arte en el sujeto (y mediante la disposición de la facultad del mismo), es decir, que el arte bello sólo es posible como producto del genio.²³

La insistencia de Kant en el papel mediador del genio es sustantiva: a diferencia de la interpretación que harán en el romanticismo de la figura del genio, en Kant no se trata de un creador novedoso capaz de dar lugar a lo que antes no era, sino antes bien aquel que estructura la obra de arte con arreglo a reglas previas, ya constatables en la naturaleza²⁴. Y esta regla, dado que lo bello no es determinable por conceptos, no es mera copia de la natu-

21 *Ibid.*, §43.

22 *Ibid.*, p. 231.

23 *Ibid.*, p. 234.

24 “*Genio* es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: *genio* es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regala al arte.”, en *ibid.*, p. 233.

raleza, no se puede prever científicamente -fijando así el límite de la teoría de la imitación que le antecede-. Antes bien, el genio es aquel que “sigue” la regla de la naturaleza y la incorpora a la forma estética²⁵.

El arte ha de ser como la naturaleza en el sentido de imitar el proceso de creación natural para que la obra pueda ser considerada como si de una producción natural se tratase. Aun siendo un producto que encierra cierta intencionalidad (el arte siempre intenta producir algo) la finalidad del arte bello no debe *parecer* intencionada. Aun sabiéndose arte, debe parecer naturaleza:

En un producto del arte bello hay que tomar consciencia de que es arte y no naturaleza; sin embargo, la finalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre de toda violencia de reglas caprichosas como si fuera un producto de la mera naturaleza.²⁶

Las reglas han de entenderse, pues, como elementos de ordenación de la producción que el genio encarna: propósitos sin propósito de los organismos naturales, reglas generativas²⁷. El arte, aun siendo desinteresado, se orienta a fines por medio de la figura del genio (algo así como un catalizador de la naturaleza). De esto deriva la tesis kantiana sobre la “finalidad sin fin” del arte.

25 “la regla debe abstraerse del hecho, es decir, del producto en el que otros pueden probar su propio talento, sirviéndose de él como modelo, no para *copiarlo*, sino para *seguirlo*.”, en *ibid.*, p. 236.

26 *Ibid.*, p. 232.

27 “sus productos deben ser...modelos, es decir ejemplares, por lo tanto no nacidos ellos mismos de la imitación, debiendo, sin embargo, servir a la de otros, es decir, de medida o regla de juicio”, en *ibid.*, §46.

D. AUTONOMÍA EN KANT

La antinomia del gusto

El juicio del gusto ha de dar respuesta a una cuestión espino-
sa, que por otra parte venía agitando, y mucho, toda la estética ilustrada:
la exigencia de universalidad del gusto. Si se dice de una rosa que *es bella*,
este juicio reclama un cierto tipo de validez. Pero si el consenso requerido
se fundase únicamente en la opinión caprichosa de cada cual estaríamos de
nuevo cayendo del lado del agrado, por no ser juicio. Por otra parte, tampoco
es defendible la idea de que la rosa *es bella* por principios *a priori*, puesto
que el gusto no es lógico. Luego, de alguna forma aun por clarificar, el juicio
del gusto moviliza un cierto consenso, una cierta universalidad, al tiempo que
se resiste a la universalidad lógica. Kant apela para salvar este escollo a la
relación del interés privado con lo colectivo:

El juicio de gusto mismo no *postula* la aprobación de cada cual (pues
esto sólo lo puede hacer uno lógico universal, porque puede presentar
fundamentos); sólo *exige* a cada cual esa aprobación como un caso de
regla, cuya confirmación espera, no por conceptos, sino por adhesión de
los demás²⁸.

Según esta cita, el carácter de exigencia del juicio de gusto
proviene del consenso individual. Se trata, pues, de una universalidad subjeti-
va y no una de tipo objetivo como sería el caso del concepto. Por otra parte,
el juicio de gusto es necesario para el proceso cognitivo mismo. El *libre juego*
de las facultades que moviliza es capaz de establecer un cuadro de represen-
tación en el que el orden y la armonía se manifiesten (al subsumir el conoci-
miento del objeto bajo leyes generales), posibilitando así el acceso a la expe-
riencia. Si se desposee de contenido a este proceso, si queda exclusivamente
el *libre juego* como formalidad, nos encontramos en el terreno de lo estético.
Y dicho esto, no es menos cierto que este proceso, que es subjetivo y des-
interesado, que no aporta conocimiento alguno, no es exclusivo de ciertos
sujetos. Las facultades psicológicas que intervienen en el juicio de gusto -el
entendimiento y la imaginación- son comunes a todos los humanos, postulado
central en el pensamiento ilustrado. Y de ahí que sea universal. Luego, el con-
senso -el *sensus communis* del §40- del que Kant habla no es, finalmente, un
consenso dialéctico sino la condición de posibilidad para que se pueda hablar
de juicio de gusto. Su universalidad depende no de los juicios como hechos (el
clásico “sobre gustos no hay nada escrito” y la imposibilidad de su clausura)

sino de su necesidad interna. Si existe tal juicio, ha de ser universal:

La conciencia de la finalidad meramente formal en el juego de las facultades de conocimiento del sujeto, en una representación mediante la cual *un objeto es dado*, es el placer mismo, porque encierra [...] una interior causalidad, pues (que es final), en consideración del conocimiento en general, pero sin limitarse a un conocimiento determinado [...]. Ese placer no es de ninguna manera práctico, ni como el que tiene la base patológica del agrado, ni como el que tiene la base intelectual del bien representado. Tiene, sin embargo, causalidad en sí, a saber: la de *conservar*, sin ulterior intención, el estado de la representación misma y la ocupación de las facultades del conocimiento²⁹.

Así, la belleza de un objeto artístico ha de provocar por fuerza placer pero sin la mediación de ninguna de las otras facultades, y ese placer tiene que ser universalmente provocado aunque esté condicionado por la subjetividad³⁰. Y dado que no es posible establecer objetividad -principios objetivos- en el juicio estético, para solventar la “antinomía del juicio de gusto” Kant establece un tipo de determinación no objetiva a partir de dos características del juicio de gusto. Por una parte, “[e]l juicio de gusto determina su objeto, en consideración de la satisfacción (como belleza), con una pretensión a la aprobación *de cada cual*, como si fuera objetivo”³¹ y, por otra, “no puede en modo alguno ser determinado por bases de demostración, exactamente como si fuera meramente *subjetivo*”³².

Autonomía y moral

A tenor de lo dicho hasta ahora, queda claro que el juicio estético para Kant es subjetivo, aunque a diferencia del agrado, que muestra un interés hacia el objeto por medio del placer inmediato de lo sensitivo, no se orienta respecto a interés alguno. El juicio estético, o juicio del gusto, da lugar a un placer que va más allá de lo meramente sensible. Como se vio, a pesar de ser subjetivo, el juicio del gusto aspira a la universalidad, o más concretamente, a la aprobación universal del juicio emitido: no queda, pues, en el ámbito de lo privado, sino que adquiere un rango social. La aparente contradicción así expuesta viene solventada por la movilización en el juicio de

29 *Ibid.*, p. 136.

30 “Bello es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una *necesaria* satisfacción”, *ibid.*, p. 157.

31 *Ibid.*, p. 204.

32 *Ibid.*, p. 206.

las facultades de la imaginación y el entendimiento en una armonía cercana a la dadora de conocimiento (cuando hay belleza), aun sin alcanzarlo. Queda, por así decirlo, en la forma de la finalidad propia de un proceso cognoscitivo, pero sin tener concepto como fin. De ahí que el juego de la imaginación y el entendimiento en un juicio estético sea libre y no pueda confundirse con el juicio lógico, haciéndose patente, en este sentido, la cercanía de la obra de arte respecto de la naturaleza. Ahora bien, una diferencia sustancial hace de la obra de arte algo singular respecto de la naturaleza:

Para juzgar una belleza de la naturaleza como tal no necesito tener con anterioridad un concepto de la clase de cosa que el objeto debe ser, es decir, no necesito conocer la finalidad material (el fin), sino que la mera forma, sin conocimiento del fin, place por sí misma en el juicio. Pero cuando el objeto es dado como un producto del arte, y como tal debe ser declarado bello, debe entonces, ante todo, ponerse a su base un concepto de los que deba ser la cosa, porque el arte siempre presupone un fin en la causa (y en su causalidad) y como la concordancia mutua de lo diverso en una cosa, con una determinación interior de ella como fin, es la perfección de la cosa, deberá tenerse en cuenta en el juicio de la belleza artística también la perfección de la cosa, la cual no es cuestión en el juicio de una belleza natural (como tal).³³

En este punto de la argumentación de Kant se apoyan autores como Paul Guyer para rebajar el carácter contemplativo que ciertos autores atribuyen a Kant³⁴. En contra de esta interpretación de la teoría del gusto, Kant insiste en el hecho de que el desinterés del juicio estético no tiene por qué implicar falta de interés. Aunque los juicios de gusto no establezcan interés alguno, para la sociedad sí es interesante tener gusto³⁵: “Arte bello, en cambio, es un modo de representación que por sí mismo es conforme a fin, y, aunque sin fin, fomenta, sin embargo, la cultura de las facultades del espíritu

33 *Ibid.*, p. 238.

34 Es el caso, por ejemplo de M.H. Abrams quien localiza en Kant el establecimiento más rotundo de un modelo contemplativo de recepción de la obra de arte: considerar que la obra de arte contiene un interés por sí misma con independencia del entorno. Véase ABRAMS, Meyer Howard (1991), “From Addison to Kant” y “Art-as-Such” en *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*, Nueva York: Norton.

35 “Un juicio sobre un objeto de la satisfacción puede ser totalmente *desinteresado* y, sin embargo, muy *interesante*, es decir, no fundarse en interés alguno, pero producir un interés; así son todos los juicios morales puros. Pero los juicios de gusto no establecen, en sí, tampoco interés alguno. Sólo en la sociedad viene a ser interesante tener gusto”, en nota * de KANT (2007), *op. cit.*, p. 116.

para la comunicación social”³⁶. La obra de arte como obra de la libre voluntad está pues vinculada con la cultura en general (y con el sentido común: la validez común) y con la naturaleza.

Defiende Guyer a este respecto que, más allá del juicio puro de gusto (aquel desinteresado que no se deja atrapar con concepto alguno), en este pasaje queda claramente enunciado cómo para la apreciación adecuada de una obra de arte no basta con considerarla producto de la armonía de las facultades (lo que por otra parte no distaría mucho de una teoría clásica del arte, de la que evidentemente Kant se aleja) sino que ha de reconocerse en la obra un fin particular, aunque el concepto no pueda determinar por completo su forma particular (de lo contrario interferiría con el entendimiento o la razón)³⁷. De hecho, es este un argumento de especial relevancia a la hora de analizar el caso concreto de la arquitectura desde la teoría del gusto de Kant, como se verá en la Parte II.

En palabras de Kant, la obra de arte “no es más que la forma de la exposición de un concepto mediante la cual éste es universalmente comunicado”³⁸. La “exposición de un concepto” significa en Kant la exposición de un cierto contenido en la obra de arte, “ideas de razón”. Kant hace mención a la sublimidad, la majestuosidad, referencias a lo invisible (el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad) o abstractas (la muerte, la envidia) como ejemplos de estas ideas estéticas. Esta exposición se realiza a través de imágenes particulares o intuiciones y el genio es aquel que conecta el concepto a esta idea y la hace comunicable en la obra:

el genio consiste propiamente en la proporción feliz, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, para encontrar ideas a un concepto dado, y dar, por otra parte, con la *expresión* mediante la cual la disposición subjetiva del espíritu producida por ella pueda ser comunicada a otros como acompañamiento de un concepto.³⁹

El talento artístico cumple como función la expresión de lo

³⁶ *Ibid.*, p. 232. En este argumentario de Kant, defendido en el §44, se apoya Casey Haskins para negar la autonomía del juicio estético en Kant en sentido estricto, dado que el arte fomenta la cultura de las facultades del espíritu para la comunicación social. Véase HASKINS, Casey (1989), “Kant and the Autonomy of Art” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47.

³⁷ GUYER, Paul (1989) “Kant’s conceptions of Fine Arts”, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47. Desarrollará esta interpretación de Kant en obras posteriores, entre las que cabe destacar *Kant and The Claims of Knowledge*.

³⁸ KANT (2007), *op. cit.*, p. 239.

³⁹ *Ibid.*, p. 245.

inefable en una cierta representación, haciéndolo universalmente. Como el “Águila de Júpiter” es atributo del poder y el “pavo real” de la magnificencia. Luego, la libertad en el arte es libertad del genio⁴⁰ y de ahí que la obra bella solo sea posible a través de este. Es decir, el concepto de autonomía en el arte, en tanto que autodeterminado, implica asimismo la liberación del arte del imperativo de la mimesis y se otorga a sí misma su propia ley. De forma que el arte hace posible un salto entre la necesidad y la libertad, presentándose como una muestra de la compatibilidad de la libertad con las reglas:

El gusto hace posible, por decirlo así, el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual, sin un salto demasiado violento, al representar la imaginación también en su libertad como determinable conformemente a un fin para el entendimiento, y enseña a encontrar, hasta en objetos de los sentidos, una libre satisfacción, también sin encanto sensible⁴¹.

O dicho de otra manera, el contenido subyacente de la experiencia artística es la relación entre las ideas fundamentales de la metafísica y la moralidad: la idea fundante de que la voluntad puede ser libremente determinada por el principio de moralidad. De ahí que un componente en la experiencia artística sea el fundamento metafísico de la moralidad.

La estética del gusto kantiana, arraigada aun en muchos aspectos en la tradición ilustrada, deja abierta -de forma poco visible- en su clasificación problemas y aporías que se exacerbarán en su recepción. El nexo con lo social, que descuelga del proceso de autonomización de la estética a través de la noción de ley individual, se presenta en Kant bajo la forma de la reconciliación del gusto del sujeto libre. La separación categorial de lo bello como un ámbito de la libertad sin afán por la utilidad o lo agradable ni por el bien aporta así, aunque resulte paradójico, una cierta funcionalidad al arte. Aunque la *Crítica del Juicio* no se funda en un sistema moral, en su recepción en el periodo clásico de Weimar asentará la posibilidad de una transición entre lo público crítico de la Ilustración (en la tradición de las estéticas morales)

40 La teoría del genio no compromete la autonomía del creador: “Como naturaleza aparece un producto del arte, con tal de que se haya alcanzado toda *precisión* en la aplicación de las reglas, según las cuales sólo el producto puede llegar a ser lo que debe ser, pero, sin *esfuerzo*, sin que la forma de la escuela se transparente, sin mostrar una señal de que las reglas las ha tenido el artista ante sus ojos y han puesto cadenas a sus facultades del espíritu.” en *ibid.*, p. 233.

41 *Ibid.*, p. 246.

a lo público bello.

Lo cierto es que tras Kant, todo vínculo entre el arte y lo moral deberá ser abordado en tanto que programa, ya nunca más como evidencia. Incluso en casos de inversión radical del método trascendental -como es el caso de Heidegger- la proximidad de estas dos esferas en su aproximación ontológica (si puede simplificarse tanto) tiene un indudable carácter reivindicativo. En este sentido, la obra de Schiller aporta un temprano testimonio de los numerosos intentos de reconducir la tensión entre lo bello y la libertad que funda Kant.



3.

FRIEDRICH SCHILLER: LA AUTONOMÍA COMO PROGRAMA

En el sistema kantiano, el Juicio ocupa un lugar preeminente, necesario en su sistema filosófico: entre las facultades superiores del alma, esta tercera media entre el conocimiento teórico (aquel que se dirige al concepto) y el práctico (aquel que se orienta hacia la consecución de la libertad). Por su carácter *reflexivo* permite conferir orden a lo natural -al proporcionar el concepto de finalidad de la naturaleza- que posibilita tanto el concepto (el ascenso de lo particular a lo general se realiza por medio del Juicio en la medida en que hace de lo contingente y heterogéneo sistema) como la práctica (la heterogeneidad de la naturaleza impide la práctica si no es porque por medio del Juicio, la razón puede reconocerla en su unidad y por tanto hacerse manejable).

Por todo ello, el Juicio ha de cumplir con ciertos requisitos formales. Siendo el juicio del gusto un juicio particular, deriva de sus principios aunque se erija como singular. En Kant, el juicio estético se caracteriza por no dar lugar a concepto aunque lo posibilita, ser desinteresado aunque sí con orientación teleológica (la *finalidad sin fin*) y necesariamente universal aunque subjetivo, sustentado fundamentalmente en una teoría estética de la recepción (el gusto) y de la producción (el genio y lo sublime). En todo ello hay un reconocimiento implícito por parte de Kant de la escisión de las esferas del espíritu y su superación por medio de la figura del genio: la dislocación entre el carácter creativo de toda producción artística -desde el presupuesto de la autonomía del sujeto- y la realidad que se impone en su determinismo convergen en la idea de “reglas de producción”. Desde la perspectiva de la

irrupción de la autonomía en el arte, la obra de Kant goza de un indiscutido protagonismo al marcar un punto de inflexión entre las visiones moralistas o neoplatónicas que le precedieron y la radicalización utópica de su teoría del gusto.

Schiller parte de los presupuestos trascendentales de Kant para orientarlos hacia una teoría que incluyese la objetividad del hecho artístico. Para ello, simultáneamente, pretenderá superar el subjetivismo kantiano a la vez que recuperará la idea de una función social de lo estético. Afronta, en definitiva, el gran drama formulado por Kant en su más radical crudeza: una vez dotado al espíritu de la potencialidad creativa, se constata de facto su imposible implementación en la práctica. Schiller intentará probar que el arte, precisamente por su condición autónoma -su falta de vínculo con los fines instrumentales-, es la única instancia en el declive de la modernidad capaz de alcanzar la única lícita misión de toda empresa humana: elevar al ser humano a la humanidad plena. La autonomía del arte (y de la estética) adquiere así una orientación -consolidando el resquicio abierto en Kant con la sublimación de la belleza- que abre un abanico de posibilidades teorico-prácticas que serán ampliamente explotadas por la arquitectura.

A. EL VÉRTIGO DE LA MODERNIDAD

Un nuevo papel para la estética y la mirada hacia la historia

Schiller, a diferencia de Kant, participó de la conciencia de la negatividad inducida por el proceso de racionalización en la modernidad. La evidente dislocación en la última década del siglo XVIII entre las promesas de la Ilustración y la realidad provocó diferentes movimientos críticos en el seno mismo de la Ilustración. En realidad, ya desde Rousseau, entre los teóricos más relevantes de la Ilustración se puede detectar la emergencia de la ambigüedad de la naciente modernidad. Si bien eran ampliamente defendidos los evidentes progresos que la Ilustración propiciaba, poco a poco -y los estragos de la Revolución Francesa no hicieron más que espolear esta vertiente negativa ilustrada- la racionalidad, el universalismo o el formalismo dejaron de presentarse como la cristalina alternativa de la barbarie que la Ilustración pretendía derrocar. En este contexto, Schiller se hace portavoz de la reivindicación de una unidad que se había perdido con la modernidad. La sistematización a la que había dado lugar la filosofía crítica demandaba una síntesis, una reconciliación entre sus partes. Y gran parte del empeño de Schiller irá dirigido a elaborar un marco teórico que lo posibilite.

Así, ya en obras tempranas, los polos claramente delimitados en el sistema kantiano comienzan a diluir sus límites. Los antagonistas se requieren unos a otros: ya no hay el uno sin el contrario, y ambos han de formar parte de la ecuación para alcanzar su equilibrio. En 1784, cuando Schiller contaba únicamente con 25 años, publica *El teatro como institución moral*, título ya de por sí claramente provocativo desde la perspectiva del sistema kantiano. Recuérdese que 3 años antes Kant publicó la *Crítica de la razón pura*, sentando las bases de una nueva época para la filosofía. En esta obra, Schiller apunta hacia lo que con el tiempo constituirá el núcleo teórico de su pensamiento: a tenor de la decepción constatada en el proyecto emancipador ilustrado, lo estético ha de empeñarse en constituir una alternativa viable.

La ambición de su naciente proyecto estético pretende remontar, en su sentido utópico, los antagonismos heredados de la Ilustración. Tras la disolución del Estado en el sentido propuesto por Hobbes¹, habiéndose

¹ A este respecto Schiller dirá años más tarde: “Puede censurársele al Estado que olvidara la dignidad de la naturaleza humana, cuando de lo que todavía se trataba era de defender la existencia de la propia humanidad? [...] La disolución del estado es la mejor justificación de la necesidad de su existencia. La sociedad, una vez desatados los lazos que la fundamentan, en lugar de progresar hacia una vida orgánica, se precipita de nuevo en el reino de las fuerzas elementales” en SCHILLER, Friedrich (1990), *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*, Jaime Feijóo y Jorge Seca (trad.), Madrid: Anthropos, Carta V, p. 137-139.

constatado que el Estado en su acepción política no constituye una institución que pueda detentar -o al menos no en exclusiva- la necesaria renovación, será la estética quien haya de tomar el relevo de tan ambiciosa tarea. Frente a las pretensiones universalistas de la ciencia o la política, Schiller reivindicará años más tarde en *Los artistas* (1789) el carácter humano y humanizador de las artes. En definitiva, se trata incluir en el sistema kantiano un contenido antropológico que contrarreste la hegemonía de la abstracción y el formalismo.

En 1795, publicará en la revista *Die Horen* nueve cartas que constituirán la primera entrega de *Cartas sobre la educación estética del hombre*. En estas, la reflexión histórica se eleva a discurso filosófico con el fin de determinar el origen fenomenológico de la belleza y su lugar dentro de la sociedad. Son, antes que nada, una crítica a la Ilustración, una rebelión contra un proceso que ha llevado a la enajenación del hombre respecto de su esencia. Para Schiller, el fracaso de la Ilustración estriba fundamentalmente en haberse reducido a una dinámica exclusivamente teórica que ha ido desligándose progresivamente de su aplicación. Sus principios no han llegado a ser efectivos. En este sentido, el espíritu de abstracción que ha guiado el proceso, con especial atención al “entendimiento” frente al resto de facultades del alma, es el responsable de la tendencia hacia la fragmentación de todos los ámbitos de la cultura y del hombre.

La “forma técnica” en la que se presentan las discusiones entre los filósofos hace visible una verdad que entre los hombres comunes no es necesario demostrar por constituir “las exigencias antiquísimas de la razón común”. Esta verdad se presenta únicamente a los ojos del entendimiento, que “la oculta a su vez al sentimiento, pues al entendimiento le es necesario desgraciadamente destruir primero el sentido interior del objeto para poder apropiarse de él”². Es la época del análisis científico. El sujeto, la sociedad, se desarrolla únicamente en partes de sus capacidades, en tanto que el resto quedan atrofiadas. El espíritu práctico aviva el proceso de especialización, que aleja aun más la posibilidad de la totalidad libre.

Para apoyar su tesis, Schiller se sirve en *Cartas sobre la educación estética del hombre* de la Grecia Clásica como contrapunto de su desgarrada descripción de la cultura moderna. Esta no es, de hecho, la primera ocasión en la que hace mención al mundo clásico. En obras anteriores a su

explícita influencia kantiana³ como son *Carta de un viajero danés* de 1785, *Los dioses de Grecia* de 1788 o *Sobre lo patético* de 1793, Schiller presenta ya a Grecia como el paradigma de la armonía, como cultura en la que el hombre, en plenitud de sus capacidades espirituales, podía desplegarse sin conflicto con la naturaleza y la sociedad. Esta interpretación idealizada de la Grecia clásica, deudora de los trabajos de Winckelmann y de sus amigos Goethe y Humboldt -con quien mantuvo una extensa correspondencia durante años-, se aleja ya de los paradigmas ilustrados y constituye el punto de referencia del nuevo concepto de humanidad que en lo sucesivo se irá imponiendo. Lo griego será así encumbrado como una naturaleza universal, común a todos los hombres, a la vez que se aleja de la caracterización negativa de Rousseau y su defensa del puro estado natural. En definitiva, lo griego se presenta como el anverso de un presente opresivo y desalentador, como la condensación de todos los ideales de realización (éticos, políticos, estéticos) que la Ilustración no ha podido poner en práctica: “el mundo clásico como anhelo”, como construcción verbal alegórica que lleva a la Grecia clásica más allá de sí-misma, al margen de cualquier pretensión historiográfica⁴.

La conciencia de escisión en la modernidad: totalidad y fragmentación

Con la modernidad, en cambio, todo se derrumba. Entre otros aspectos, el orden social sufre de desorientación y depravación. En las clases bajas “se advierten impulsos primitivos y sin ley que, una vez deshechos los lazos del orden social, se desencadenan y apresuran con furia indomable a satisfacer sus impulsos animales”. Pero no mejor se presentan las “clases civilizadas” que, entregadas a la ilustración del entendimiento, antes que ennoblecen su espíritu “no hace sino asegurar la corrupción valiéndose de preceptos”. Desde su pretendida autosuficiencia, los ilustrados se guían únicamente por principios racionales que esconden la emergencia de los intereses más animales. Una forzada decencia en las costumbres que “niega a la naturaleza la *primera* palabra todavía excusable, para concederle la última decisiva

3 Confesada por él: “No quiero ocultaros que los principios en que se fundamentan las afirmaciones que siguen son en su mayor parte principios kantianos”, *ibid.*, Carta I, p. 113.

4 Schiller recupera de Winckelmann la descripción de un mundo idealizado, como construcción escrita: “la recuperación de Grecia, el mundo clásico como anhelo, no apunta al objeto, sino a la palabra sobre él: no Grecia, sino Grecia como alegoría y mito que a fin de cuentas queda encerrado en la escritura”: MAS, Salvador (2006), “Grecia como alegoría: Schiller y Winckelmann” en VV.AA. (2006), *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, Faustino Oncina y Manuel Ramos (ed.), Valencia: Universitat de València, pp. 175-181.

sentencia en nuestra moral materialista”⁵. El panorama no mejora en otros ámbitos: una sociedad dominada por el provecho, la ciencia, la división del trabajo que exacerba la dicotomía entre lo espiritual y lo manual..., toda una serie de imposiciones que han dado lugar a una nueva formación social que no está, como cabría esperar, más cerca del Ideal.

La Ilustración ha instaurado una lucha fratricida entre la Naturaleza y la Cultura que no encuentra solución sin la supeditación de uno de los lados: “o bien como salvaje, si sus sentimientos dominan a sus principios; o bien como bárbaro, si sus principios destruyen a sus sentimientos”⁶. O es la naturaleza, el hombre en sus instintos, quien domina o es el desprecio hacia la naturaleza, estableciéndose así un enfrentamiento entre los sentidos y el espíritu. En la modernidad, la sabiduría llega envenenada. En cambio, en Grecia, se mantiene la unidad. Persiste el *hombre total*. Naturaleza y Cultura se aliaban en un estado reconciliado que daba pie tanto a la fantasía como a la madurez de la razón, tanto a los sentidos como al entendimiento. En definitiva, el individuo no se veía dividido entre su componente empírico, individual, y el ético, comprometido con la universalidad. En la época moderna las potencias del alma se manifiestan en la realidad divididas, “[p]orque al primero le dio forma la naturaleza, que todo lo une, y al segundo el entendimiento, que todo lo divide”. Promueve un desarrollo unilateral, especializado, con terribles consecuencias para la armonía del conjunto:

El entendimiento intuitivo y el especulativo se retiraron hostilmente a sus respectivos campos de acción, cuyas fronteras comenzaron a vigilar entonces desconfiados y recelosos; y con la esfera a la que reducimos nuestra operatividad, nos imponemos además a nosotros mismos un amo y señor, que no pocas veces suele acabar oprimiendo nuestras restantes facultades.⁷

No obstante, esta ruptura de la totalidad clásica -que desemboca en un proceso de fragmentación a todas las escalas- era históricamente necesaria. Schiller reconoce que el “fenómeno de la humanidad griega fue sin duda alguna un logro máximo, que ni podía perseverar en ese estadio, ni elevarse a cotas más altas”. En la estela del progreso ilustrado, se entiende la fragmentación como condición previa, puesto que “[p]ara desarrollar todas y cada una de las múltiples facultades humanas, no había otro medio que

5 SCHILLER, (1990), *op. cit.*, Carta V, pp. 137-139.

6 *Ibid.*, Carta IV, p. 135.

7 *Ibid.*, Carta VI, pp. 145-147.

oponerlas entre sí. Este antagonismo de fuerzas es el gran instrumento de la cultura”⁸ que ha de verse como un sacrificio ineludible de lo particular hacia lo universal. Schiller no niega los logros alcanzados por la Ilustración, tanto en materia científica como en el pensamiento en general. Pero también se rebela contra el hecho de asumir la pérdida de la totalidad como moneda de cambio por medio del “impulso hacia lo absoluto” que persiste en las conciencias escindidas. La humanidad ha de ser capaz de restablecer en un tercer estadio de la fragmentación la totalidad perdida. No se trata, pues, de recuperar la totalidad clásica sino instaurar una nueva civilización superior. Es, de hecho, este el programa de las *Cartas*: recuperar la totalidad como superación de la unidad destruida por la cultura ilustrada, pero siempre desde dentro de la cultura ilustrada.

B. EL PAPEL DE LA ESTÉTICA Y DEL ARTE

Schiller no niega que con la Ilustración se haya progresado. Ciertamente, con “la mayoría de edad”, el hombre ha conseguido someter el imperio de la arbitrariedad. No obstante, haciéndose eco de las sangrientas revueltas que siguieron a la Revolución Francesa, Schiller denuncia que en “el drama del tiempo actual” la aspiración a la “verdadera libertad” es solo ilusoria. No en vano su pensamiento tomará el testigo de Kant. En este sentido, su intento de vincular sus dos primeras críticas por medio de la *Crítica del Juicio* inaugura numerosos proyectos de recuperación de la unidad que quedó disuelta con la modernidad. Ya se vio cómo Kant tuvo que hacer frente al no resuelto salto desde su concepción trascendental de la razón al contexto efectivo en el que había de desenvolverse.

La estética de Schiller, partiendo del formalismo desarrollado por Kant, pondrá en práctica -y aquí estriba una de sus mayores contribuciones- un giro hacia una dimensión histórica más precisa. Ya en sus primeros dramas, como *Fiesco* o *Don Carlos*, el tema histórico adquiere un protagonismo sintomático. Esta renovada mirada hacia lo concreto, hacia lo efectivo, que con sus obras más maduras acabará consolidándose en una teoría estética, se fija con especial atención en la experiencia estética como mediadora. Se inscribe así en un horizonte de emancipación que resolverá los antagonismos -provocados por la modernidad- elevándolos a un nuevo Ideal de armonía reconciliada.

La educación estética emancipadora

Leída entre 1790 y 1793, la *Crítica del Juicio* produjo en Schiller un gran impacto⁹. Las obras que le siguen constituyen el cuerpo teórico más referenciado del pensamiento schilleriano, y tienen como claro referente teórico a Kant. Algunos autores apuntan incluso que, tras la lectura de la *Crítica del Juicio*, fue empeño de Schiller superar la fundamentación subjetiva de la estética kantiana en una búsqueda de objetividad en el hecho estético¹⁰. Testimonio ya maduro de este posicionamiento es *Kallia o sobre la belleza*. Tiene su origen en la correspondencia entre Schiller y su viejo amigo de juventud Gottfried Körner, donde, en un diálogo cuyos participantes defendieran dife-

9 MARCHÁN FIZ (2000), *op. cit.* p. 61.

10 Por citar algunos ejemplos, véase GADAMER, Hans-Georg (2007), *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme, pp. 73-74 o la crítica de Adorno a Kant que se abordará más adelante. Marchán Fiz lo recoge como un lugar común en las interpretaciones de Kant, en MARCHÁN FIZ (2000), *op. cit.* p. 61.

rentes teorías estéticas, fuese deshilvanándose su teoría propia de la belleza.

La tarea, en la que el arte adquiere un papel protagonista, consiste en un ennoblecimiento [Verdelung] de lo humano por medio de la educación del hombre y de la humanidad. Como ya hizo Kant anteriormente en su alegato “Contestación a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?”, la misión a la que ha de volcarse la filosofía estriba en la “educación para el progreso”. Kant viene a equiparar la Ilustración con la educación del hombre para la emancipación, “el abandono por parte del hombre de una minoría de edad cuyo responsable es él mismo”¹¹. Pero es esta una idea de educación de la que Schiller se alejará, como no podía ser de otra forma habida cuenta de lo anteriormente expuesto¹². El concepto de educación en Schiller no se apoya en la máxima de una evolución progresiva del individuo y de la sociedad. No se trata ya de alcanzar una verdad o un sistema ético infalible, ambos ideales fracasados a sus ojos. Haciéndose eco de Baumgarten¹³, Schiller más bien propone que educar al hombre no puede consistir ya en formarlo sobre la base de la Razón ilustrada. Será la estética, y solo la estética, la que puede garantizar el ennoblecimiento del hombre. Será por medio de la belleza que el hombre logre superar las limitaciones de su reconciliación impuestas por la abstracción, la falta de imaginación, la fragmentación..., en definitiva, del alejamiento de la totalidad provocado por la Ilustración.

La fragmentación en la Ilustración establece una división en la conciencia humana que alcanza todas sus facetas, algo ya puesto en evidencia en Kant al delimitarse lo individual de lo colectivo, lo subjetivo de lo objetivo, lo sensible de la Razón... Y es este el tema central de la crítica de Schiller, que se traduce en la defensa de una educación que permita la superación de

11 KANT, Immanuel (2004), “Contestación a la pregunta: ¿Qué es Ilustración?” en *¿Qué es la Ilustración?*, Roberto R. Aramayo (trad.), Madrid: Alianza, p. 83. O sobre la orientación hacia el progreso: “Una época no puede aliarse y conjurarse para dejar a la siguiente para dejar a la siguiente en un estado en que no le haya de ser posible ampliar sus conocimientos (sobre todo los más apremiantes), rectificar sus errores y en general seguir avanzando hacia la ilustración. Tal cosa supondría un crimen contra la naturaleza humana, cuyo destino primordial consiste justamente en ese progresar”, en *ibid.*, pp. 88-89.

12 De hecho, un referente más cercano a la hora de plantear la orientación de la estética como educación en *Cartas sobre la educación estética del hombre* es *La educación del género humano* de Lessing de 1780, donde la educación guía a la razón del hombre como revelación divina.

13 En BAUMGARTEN (1961), *op. cit.*, Aesthetica beatio III: “Exercitatio Aesthetica”. No obstante, la idea de Baumgarten de una educación estética está lastrada aun por su sometimiento a los principios de la Razón ilustrada.

la escisión del hombre, tanto interna (dislocación de diferentes áreas de su conciencia) como externa (del individuo respecto de la sociedad o de la naturaleza). Ahora bien, el perfeccionamiento de la humanidad no puede llevarse a cabo por medio de las instituciones políticas, puesto que son estas las que han llevado al fraccionamiento de sus facultades. La fuerza del estado se basa precisamente en esa división a la que la cultura ha de poner remedio. De igual forma, la filosofía no puede asumir esta empresa puesto que la razón en los términos en los que se ha impuesto ha sido incapaz de transformar la vida. La verdad filosófica se ha manifestado impotente en el mundo fenoménico, en lo sensible. El estado y la filosofía son impotentes porque no proporcionan las condiciones de posibilidad para el ennoblecimiento. Ambos suponen una humanidad que no corresponde con la realidad histórica.

Ha de partirse de la práctica como condición de la teoría. Una práctica, por ende, individual como defiende en la carta VIII, donde la idea de educación fundamentada en el principio de emancipación -el *sapere aude* kantiano- se sustenta por la defensa de la voluntad individual. Un perfeccionamiento político requiere previamente un carácter noble. Asimismo, la realidad es la condición de partida de la posibilidad de acceso a la verdad. De ahí que, antes que nada, sea necesaria una orientación pedagógica de la humanidad que asiente las condiciones necesarias para la realización teórica y política.

Esta nueva función ha de situarse en un término medio entre la razón y lo sensible y solo la educación estética puede alcanzar esta función pedagógica, porque sin abandonar la naturaleza puede alcanzar la razón, porque sin someter lo sensible formula teoría, porque sin someter lo individual da lugar a lo colectivo. Permite la convivencia entre los antagonismos y opera una suerte de armónico equilibrio, viva imagen de la idealizada integridad de lo humano, una totalidad sin conflictos entre lo moral y lo sensible, entre la práctica y la teoría. Solo en el “hombre estético” puede encontrarse como condición la perfección y la totalidad perdida sin renunciar a la racionalidad. De ahí que no haya una educación alternativa a la estética en las condiciones en las que ha de desenvolverse. En un estado reconciliado, no sería la belleza el único acceso posible a la perfección, pero sin el acceso a la moralidad, sin un estado que no oprima, sin una razón que no someta a lo sensible, no hay alternativa.

Por añadidura, el ideal estético tiene de por sí una función pedagógica por cuanto la belleza es el ideal de humanidad perfecta y condición de la humanidad plena, por cuanto el estado estético constituye la mediación

de sus facultades y el hombre estético es la síntesis harmónica de sus antagonismos. La educación estética puede restituir sin trauma la esencia íntegra de la humanidad por medio de la belleza. Lo bello adquiere, pues, ese carácter dual: por una parte constituye un ideal y por otra es un principio pedagógico. Lo estético como mediador es la presencia sensible de la perfección, esto es, lo bello ideal como función pedagógica.

La belleza y la libertad

En un mundo donde ya no tiene cabida el ideal ilustrado, donde el arte ha cesado de todo compromiso social, no ha de sorprender que para Schiller la producción artística dejase de tener sentido. Así ha de entenderse cuando entre 1787 y 1795 Schiller suspendió su obra. En las condiciones históricas en la que se encontraba la sociedad burguesa ilustrada, el arte comprometido tenía por fuerza que entrar en crisis. Schiller se dedicó en los años sucesivos al estudio de las discusiones estéticas más relevantes del momento. Además de la ya mencionada crucial influencia de la lectura de la *Crítica del Juicio*, sus estudios históricos y filosóficos se centraron en un amplio abanico de autores de las más diversas tendencias, como empiristas o racionalistas e incluso los comienzos de la estética romántica (como es el caso de Winckelmann o Moritz).

A finales de 1792, cuando impartía lecciones de estética en la universidad de Jena, Schiller planeaba escribir una teoría estética en forma de diálogo donde concurriesen las discusiones recientes que le habían ocupado en sus estudios personificadas en cada uno de los participantes. Así consta en la carta enviada el 21 de diciembre a su amigo de juventud Gottfried Körner: “creo haber encontrado el concepto objetivo de lo bello, que Kant consideraba imposible de encontrar, y que se cualifica también *eo ipso* como principio fundamental del gusto. Ordenaré mis reflexiones al respecto en un diálogo que escribiré con el título *Kallias o sobre la belleza*”¹⁴.

Para ello, Schiller despliega en primer lugar una completa panorámica de la estética ilustrada. Destaca que en lo relativo a la belleza se dan tres fundamentos: un fundamento objetivo racional que consiste en la finalidad objetiva del objeto, es decir, lo bello reducido a lo perfecto (doctrina metafísica de autores como Wolf, Mendelssohn o Baumgarten); un fundamento subjetivo que consiste en asimilar la belleza al modo de percepción de la sen-

¹⁴ Citado en PAREYSON, Luigi (1983), *Etica ed estetica in Schiller*, Milán: Mursia, p. 70. Extraído de *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner von 1784 bis zum Tode Schillers*, Ludwig Geiger (ed.), Stuttgart, 1892.

sibilidad (doctrina de los empiristas como Burke y los ingleses); y por último, la doctrina kantiana, un fundamento subjetivo racional, que reduce la belleza al juicio reflexionante, una “apreciación de la imaginación en relación con el intelecto y la razón”. Para Schiller son estas tres alternativas igualmente inaceptables.

Se trataría de encontrar un fundamento que fuese en primer lugar objetivo pero que no se aleje de lo sensible como en la doctrina metafísica, de tal forma que pudiese formularse el despliegue de lo bello en lo sensible: la forma sensible de presentarse de las cosas, propiedad tanto sensible como objetiva. Para Schiller, la belleza no quedará únicamente referida al juego libre de imaginación y entendimiento, sino que se amplía en primer lugar a la subjetividad y en segundo lugar a la razón práctica. Schiller se aleja en esta medida de la filosofía kantiana¹⁵.

En primer lugar, critica el carácter subjetivo de la belleza en Kant, que asienta su racionalidad en el principio del gusto. Schiller intentará desarrollar una teoría estética que se apoye en el carácter objetivo de la belleza en su relación con el sujeto. Apunta pues, como también lo hizo Kant, a un concepto de belleza formal, pero en este caso su concepto de forma atenderá simultáneamente al objeto y a la representación que del mismo hace el sujeto. No se trata ya de una forma pura, que no contiene concepto alguno. La belleza se encuentra en el objeto en la medida en que el sujeto se sale de sí hacia el objeto.

En segundo lugar, Schiller no puede aceptar de la teoría estética kantiana el desinterés que este le atribuye. Es necesario para él indagar en qué medida una belleza que sí se oriente hacia una finalidad pueda superar su momento de determinación, para suprimirlo y contenerlo en la propia forma de la belleza (en el sentido de superación [aufheben]). Es decir, el tipo de belleza humana (la que Kant calificaba de belleza adherente¹⁶) ha de ser revisada para que su forma pueda estar determinada por una finalidad sin por ello renunciar a la autonomía estética de la que parte. Para superar esta dificultad, Schiller introduce la idea de belleza como la “forma de una forma”. La

¹⁵ Y en igual medida se apoya en ella, como se desarrollará en lo sucesivo. Según algunos autores, el intento de Schiller de desarrollar un concepto objetivo de belleza fracasaría precisamente por derivar de principios kantianos. Véase HEINRICH, Dieter (1957), “Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik”, en *Zeitschrift für philosophische Forschung*, vol. 11, p. 527-547.

¹⁶ La distinción en Kant entre “belleza pura” y “belleza adherente” se desarrolla en la Parte II, capítulo 2: “La revolución kantiana en la arquitectura” por su crucial importancia a la hora de analizar el caso concreto de la irrupción de la autonomía estética en la arquitectura.

belleza no sería, pues, ni forma pura ni forma desinteresada, sino una forma de segundo rango que atiende simultáneamente al objeto formado y a la forma que se proyecta sobre él desde el sujeto, arrastrando una determinación intencional. Tal y como le transmite a Körner el 25 de enero: “La perfección es la forma de una materia, la belleza es, en cambio, la forma de esa perfección, la cual se comporta, pues, frente a la belleza como la materia respecto a la forma”¹⁷, una forma estética que superase la determinación de la primera forma orientada a un fin.

Este movimiento aparentemente contrario a los presupuestos kantianos, no puede comprometer, sin embargo, la máxima de la autodeterminación kantiana. El intento de Schiller de fundamentar una belleza objetiva ha de ser compatible, pues, con su filosofía de la razón práctica. De ahí que Schiller renuncie a la pura objetividad del conocimiento, en el sentido de determinación conceptual, y se agarre a la sugerencia de Kant del tránsito de lo sensible a lo moral por medio del gusto¹⁸. La objetividad de lo bello, ajena a la razón teórica, encontrará en la estética de Schiller en la razón práctica su núcleo, basándose precisamente en el principio de autodeterminación kantiano. La belleza encuentra en el principio de autonomía y la función reguladora de la razón práctica el fundamento por analogía de su carácter objetivo: “[a] sí pues, tomar la forma de la razón práctica o hacerse análogo a ella significa simplemente: no estar determinado desde el exterior, sino por sí mismo, estar determinado de manera autónoma o aparecer como tal”¹⁹.

En consonancia con su vocación educativa, la estética de Schiller promueve un ennoblecimiento de la sociedad de doble naturaleza: formarla estéticamente por medio de la belleza a la manera planteada por Baumgarten (aun sin la supeditación a los principios de la Razón) y formarla para la belleza, es decir, preparar al hombre para que adquiriera un carácter estético. La belleza adquiere así el papel tanto de medio como de fin en sí mismo, en el que la orientación por su voluntad juega un papel protagonista: en el proyecto para alcanzar la belleza, el medio para el desarrollo estético de la sociedad es igualmente el objetivo a alcanzar²⁰. No en vano, Schiller concluirá que la

17 SCHILLER (1990), *op. cit.*, p. 7.

18 “El gusto hace posible, por decirlo así, el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual” en KANT (2007), *op. cit.*, p. 286. Este aspecto de la teoría estética de Kant ha sido desarrollado en el capítulo 2. D. y se retomará con mayor profundidad en la Parte II, capítulo 2.

19 SCHILLER (1990), *op. cit.*, p. 15.

20 “porque es a través de la belleza como se llega a la libertad” en *ibid* p. 121.

belleza se presenta como la *representación sensible de la moralidad* sin que por ello comprometa en absoluto su autonomía:

El juicio de conceptos según la forma del conocimiento es lógico, el juicio de intuiciones según esa misma forma es teleológico. Un juicio de efectos libres (de acciones morales) según la forma de la voluntad pura, es moral; un juicio de efectos no libres según la forma de la voluntad pura, es estético. La *concordancia* de un concepto con la forma del conocimiento es *conformidad con la razón* (verdad, finalidad, perfección, son meras relaciones de esta última), analogía de una intuición con la forma del conocimiento es *semejanza con la razón* (teleofanía, logofanía me gustaría denominarla); concordancia de una acción con la forma de la voluntad pura es *moralidad*. Analogía de una apariencia con la forma de la voluntad pura o de la libertad es *belleza* (en su acepción más amplia).

Belleza no es otra cosa que libertad en la apariencia²¹.

Ética y estética: la belleza como «libertad en la apariencia»

Parecería, pues, que Schiller parte de dos exigencias kantianas para resolver el vínculo entre el placer estético y la moralidad. Por una parte, la imposibilidad de reducir el fin del arte a mero placer estético y por otra que, pese a no tener un carácter moral, la contemplación estética media en el paso del goce de los sentidos al sentimiento moral. La imposición en el arte de un fin moral, que ha de ser impuesto desde instancias ajenas al arte mismo, comprometería el carácter autónomo del arte al asignarle una vocación que le es extraña y contraria a su naturaleza y, al tiempo, la defendida totalidad de las facultades humanas ha de desembocar por fuerza en una relación entre el placer estético y la moral. En estas paradójicas condiciones de partida se desenvuelve por fuerza el arte para Schiller: será simultáneamente independiente de la moral, por afirmarse como valor su autonomía estética, y contendrá necesariamente una orientación moral. Ni la asunción de la moralidad del arte puede ir en detrimento de su autonomía, ni la asunción de su autonomía puede ir en detrimento de su implícita orientación moral.

Kant insistió en la diferenciación de lo estético de lo moral aun cuando no negó que existiesen ciertas analogías entre estas dos esferas, tal y como sintetizó en la tesis de la belleza como “símbolo de la moralidad”,

que se plasma en la libertad de la imaginación y la libertad de la voluntad²². El compromiso explícito de la estética de Schiller incide sobre este aspecto concreto de la estética de Kant desde sus presupuestos²³. En Kant, el vínculo entre las dos esferas -la del Juicio y la de la razón práctica- se daba por analogía. Algo que no comprometía la arquitectura de la facultades del alma. Schiller radicalizará la confluencia de las dos esferas por medio de dos mecanismos.

En primer lugar, al vincular la belleza con la razón práctica (al otorgarle una orientación intencional a la estética), la forma del hecho artístico no podía ser ya meramente forma pura, de ahí que adquiriera un carácter de “forma de forma” incorporando tanto la recepción como la orientación. Se trata en este caso y a diferencia de la tesis kantiana de una confluencia interna. En segundo lugar, Schiller opera una suerte de externalización del hecho artístico. La experiencia estética y creativa kantiana se basaba en el “libre juego de las facultades” por medio del cual se podía -sin concepto ni intencionalidad- mediar con el hecho estético. Una reivindicación sustancial de Schiller a este respecto era la necesidad de dar un giro “antropológico” a la estética Kantiana. Con su concepción de la belleza como “libertad en la apariencia” lleva la manifestación del libre juego de las facultades al objeto mismo, al terreno de lo sensible.

Pero, cabe insistir, esto se realiza de forma derivada: en la estética no puede hablarse de libertad si no es por analogía con lo suprasensible, dado que no hay libertad en el objeto, así como no hay belleza en la acción. Pero existe un vínculo tácito entre ambas del que depende la ya mencionada necesaria reconciliación del hombre como totalidad:

Hay un arte patético, pero un arte apasionado es un contrasentido, puesto que el infalible efecto de lo bello consiste en liberarnos de las pasiones. No menos contradictorio es el concepto de un arte instructivo (didáctico) o edificante (moral), porque nada se contrapone tanto al concepto de belleza, como otorgarle al ánimo una determinada tendencia²⁴.

22 Véase en la Parte II, capítulo 3, “A. La recepción de Schiller: símbolo y moral” para mayores aclaraciones sobre el empleo que hace Kant del término “símbolo”.

23 Como Schiller reconoce: “la belleza no ofrece el más mínimo resultado ni para el entendimiento ni para la voluntad; no realiza ningún fin, ni intelectual ni moral, no es capaz de hallar ninguna verdad, no nos ayuda a cumplir ningún deber y es, en una palabra, tan incapaz para fundamentar el carácter como instruir a la inteligencia”, en *ibid.*, p. 291.

24 *Ibid.* p. 303.

Luego Schiller, en consonancia con Kant, insiste en la necesidad de aislar las esferas de las facultades del alma, pero establece asimismo una aproximación entre ellas que tendrá gran importancia en años venideros. La autonomía de la estética en Schiller pende, de hecho, precisamente de esa delicada operación. No solo la aproximación de esferas no la compromete sino que es su sustento teórico. El principio de autodeterminación -dirá Schiller- es propio de la libertad como voluntad pura: no estar determinado por nada que no venga de sí mismo. La belleza, en el contexto de su autonomía estética, ha de entenderse de igual modo: no estar determinada por nada que sea externo al hecho artístico. En palabras de Pareyson: “aquello que moralmente interesa es la ley moral y la determinación moral de la voluntad, mientras que aquello que estéticamente satisface es la libertad de la voluntad, y la libertad de la voluntad es la condición primera de la moral”²⁵. El comportamiento estético manifiesta de este modo una estructura análoga a la de la voluntad pura. No en el sentido estricto, puesto que los principios estéticos no lo son *a priori* (del orden del “debe ser”), sino más bien orientados “hacia lo que debe ser”. Es decir, la autonomía en el arte ha de entenderse como un programa encaminado a recuperar la totalidad en el hombre por medio de la fragmentación como categoría, educando tanto al sujeto como a la sociedad por medio y para la estética.

En efecto, no siempre coincide la validez moral con la validez estética, y no siempre -incluso habiendo coincidido ambos en un mismo objeto- responden a las mismas motivaciones. En el ensayo *Sobre lo patético*, Schiller defendió que para la validez moral es necesario que el sujeto se realice en sus términos de validez moral, en tanto que para la validez estética basta que las condiciones en las que se realiza sean acordes con su validez moral. De nuevo, la característica que determina lo estético con respecto al resto de áreas del espíritu es su independencia con respecto a sus fines: lo moral exige un uso de la facultad moral, lo estético no exige uso alguno.

25 “ciò che moralmente interessa è la legge morale e la determinazione morale della volontà, mentre invece ciò che esteticamente soddisfa è la libertà della volontà, e la libertà della volontà è la prima condizione della moralità”, en PAREYSON (1983), *op. cit.*, p. 64.

C. INMUNIDAD E INDIFERENCIA EN EL ARTE

Recapitulado lo dicho hasta ahora, conviene entresacar las consecuencias que esto acarrea para el concepto de autonomía. En primer lugar, cabe destacar, como no podría ser de otra manera, que la incorporación del concepto de autonomía se da en Schiller de la mano de la obra de Kant. Es notable, de hecho, como a lo largo de sus obras la autonomía kantiana cobra protagonismo entre sus categorías centrales. En *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* de 1792, Schiller ya menciona el “freie Vergnügen” [placer libre] como “innere Prinzip unserer autonomen Vernunft” [principio interno de nuestra razón autónoma]²⁶. Esta defensa de la autonomía en Schiller, que aun no es propiamente estética, resuena asimismo en obras posteriores, como *Über die tragische Kunst* (1792), *Sobre lo sublime* (1793) o *Sobre lo patético* (1793), en donde entiende la autonomía como la “autodeterminación de la razón”. Desde sus primeras obras, lo que ocupó más intensamente los escritos estéticos de Schiller fue el intento de enlazar el concepto ético de autonomía kantiana con el estético²⁷ y lograr una fundamentación de la libre autodeterminación (basada en la idea de un *ernstens Spiels* de la facultad estética).

Así, en su obra estética más kantiana, *Kallias*, Schiller asume la determinación de la autonomía como “libertad en la apariencia” y la belleza autónoma como “aquella forma que *no exige ninguna explicación*, o bien aquella que se *explica sin concepto*”²⁸. Apunta así a una reconciliación entre la moralidad y la belleza, que queda sintetizada en la “belleza moral”²⁹ en tanto que acción bella desinteresada, retomando la función teleológica de la belleza natural defendida por Kant (como imitación de la fuerza activa y autónoma):

Por este motivo la belleza moral es el grado máximo de perfección del carácter humano, pues sólo se presenta *cuando el deber pasa a formar parte de su naturaleza*.³⁰

La belleza moral adquiere el carácter de un deber por natura-

26 SCHILLER, Friedrich (1992), “Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen”, en *Werke und Briefe*, v. O. Dann (ed.), Fráncfort, pp. 236 y 241.

27 HENRICH, Dieter (1957), “Der Begriff des Schönen in Schillers Ästhetik”, en *Zeitschrift für philosophische Forschung II*, pp. 527-548.

28 SCHILLER (1990), *op. cit.*, p. 27.

29 *Ibid.*, p. 31.

30 *Ibid.*, p. 39.

leza, arte devenido naturaleza. La naturaleza es el “principio interno de la existencia en un objeto, considerado al mismo tiempo como el fundamento de su forma; *la necesidad interna de la forma*”. Schiller logra con esta aproximación dialéctica a los conceptos de belleza y autonomía no solo relacionar el arte con la moral, sino que establece una norma para la belleza natural y la dialéctica de la forma y contenido: la forma “ha de ser determinante por sí misma y estar determinada por sí misma, lo que ha de darse no es mera autonomía sino heautonomía”³¹. La heautonomía ha de ser entendida como la unidad de la forma con la existencia del objeto propia de lo bello³². En clara divergencia respecto de la idea clásica de armonía y sus corolarios en el orden, la proporción, etc., pero igualmente alejado de la teoría idealista de la perfección, Schiller establece junto con el principio de autonomía y libertad el principio interno de heautonomía en tanto que libertad estética.

Esta insistencia en el modelo kantiano -tomar como referente en definitiva la belleza natural- quedará superado en la obra de Schiller a la hora de afrontar las decepciones frente a la capacidad revolucionaria de los ideales ilustrados. El impulso de negatividad frente al *Zeitgeist*³³ desvía en Schiller la atención desde la imitación de la naturaleza como modelo (productor de autonomía) hacia una estética de la producción: a tenor de la así establecida negativa relación con su realidad, la acción del artista tiene que definirse en su autonomía con nuevos parámetros.

De resultas de esto, Schiller tiene que hacer frente a una ineludible pregunta: ¿de qué manera puede contribuir el arte en la transformación de lo real, si lo real es de donde parte el arte? Si el artista es un “hijo de su tiempo”, ¿qué garantiza que lo que el arte proponga pueda realmente ser una alternativa a lo real? La excepcional condición del arte, respondería Schiller. Es precisamente el arte, defiende Schiller, un ámbito privilegiado dentro de lo real: goza de una cierta “inmunidad” respecto de la influencia de su tiempo³⁴.

31 *Ibid.*, p. 61. El término “heautonomía” lo toma de la segunda introducción a la *Crítica del Juicio*, (haberse dado a sí mismo unas leyes propias), aunque lo aplique únicamente al objeto bello y no como principio a priori de la facultad de juicio.

32 A diferencia de lo perfecto: “Lo perfecto puede poseer autonomía, en la medida en que su forma haya sido determinada puramente por su concepto; pero heautonomía es sólo propio de lo bello, porque únicamente aquí la forma está determinada por su esencia interna” 69.

33 El carácter de resistencia del arte (con un significado marcadamente político) desde su autonomía ya fue desarrollado por Schiller en 1793 en sus *Briefen an den Herzog von Augustenburg*. La heautonomía significa desde esta perspectiva también la negativa al *Zeitgeist* y el regreso al espíritu clásico griego.

34 “El arte, como la ciencia, está libre de todo lo que es positivo y de todo lo establecido por las

El artista es, ciertamente, “hijo de su tiempo”, pero aquel que recibe con merecimiento tal nombre, sobre todo, no puede doblegarse ante su tiempo: conocedor del modelo inmortal de una época mejor, el artista puede irrumpir en su tiempo como un Orestes, para purificarlo:

Si bien toma [el artista] su materia del presente, recibe la forma de un tiempo más noble, e incluso de más allá del tiempo, de la absoluta e inmutable unidad de su ser.³⁵

La inmunidad del arte está, pues, basada en su negatividad, irremisiblemente referida a un estado ideal que no concuerda con el presente. Ciertos comentaristas han querido ver en esta inmunidad del arte el carácter ahistórico del arte que resonará más tarde en las estéticas autorreferenciales. Pero lo cierto es que, como se ha expuesto anteriormente, el proyecto de emancipación por medio del ennoblecimiento es radicalmente contrario a esta enajenación respecto de lo real. Antes bien, se trata de una condición indispensable para la realización de la intervención del arte en la sociedad. La autonomía así posibilitada, por medio de la inmunidad del arte frente a lo natural, a lo real, puede dar cabida a una alternativa. Sintiendo parte de la sociedad, velando por ella, pero negando decididamente el estado en el que se encuentra, “[e]ngendra la verdad victoriosa en el pudoroso silencio de tu alma, extráela de tu interior y ponla en la belleza”³⁶. Se trata, pues, de hacer surgir un modelo desde la autonomía del artista que pueda batir al que la realidad impone y realizarlo esto mismo por medio de la educación estética de la humanidad (más concretamente por medio del juego), para que la humanidad pueda recuperar los valores que no caben en la realidad actual:

Si ahuyentas de sus diversiones la arbitrariedad, la frivolidad y la grosería, las desterrarás también, imperceptiblemente, de sus actos, y finalmente de su manera de ser y pensar. Allí donde las encuentres, rodéalas de formas nobles, grandes y plenas de sentido, circúndalas con símbolos de excelencia, hasta que la apariencia supere a la realidad, y el arte a la naturaleza.³⁷

Así queda puesto de manifiesto en Schiller un giro respecto de la

convenciones humanas, y ambos gozan de absoluta *inmunidad* respecto de la arbitrariedad de los hombres.”, en SCHILLER (1990), *op. cit.*, p. 173.

35 *Ídem.*

36 *Ibid.*, p. 179.

37 *Ibid.*, p. 181.

obra de Kant (incluso de Goethe y Moritz) al dejar atrás la defensa de la naturaleza como fuente creativa, la idea del arte como segunda naturaleza (*natura naturans*) para identificar en la naturaleza la brutalidad de la realidad, aquello que exige ser cambiado. La defensa de la heautonomía de Schiller es, en este sentido, la defensa de la posibilidad de una alternativa a lo natural y el ámbito donde se desarrolla esta alternativa es inicialmente en el arte de la apariencia:

Ya que toda existencia real se deriva de la naturaleza, en cuanto fuerza ajena al hombre, pero toda apariencia proviene originariamente del hombre en cuanto sujeto capaz de representaciones, el hombre se sirve simplemente de su derecho absoluto de propiedad al retomar la apariencia del ser y disponer libremente de ella, según leyes propias. [...] Nada habrá de serle más sagrado que su propia ley, mientras respete los límites que separan *su* ámbito de la existencia de las cosas, o del ámbito de la naturaleza.³⁸

En contra de lo defendido en *Kallias*, en *Cartas sobre la educación estética del hombre* Schiller renuncia a la naturaleza como fuente del impulso artístico con el fin de vincular la autonomía del arte con una reconciliación utópica. De forma semejante a la emprendida por Novalis, defiende un cometido mesiánico para el poeta con el fin de restaurar una época dorada en la que se daba la anhelada totalidad. Para lograrlo, para instaurar un “estado estético”, Schiller emprende un proyecto de objetivación del concepto de belleza y encuentra su fundamento ontológico -y el de la autonomía estética- en el concepto de apariencia y el juego como impulso inicial: “[a]l impulso de juego, que se complace en la apariencia, le seguirá el impulso mimético de formación, que considera la apariencia como algo autónomo”³⁹. La educación estética del hombre cobra así su perseguido protagonismo y abre la posibilidad al “ästhetischen Staat” como resultado del proceso, el cual representa -en tanto que continuación de Rousseau o Fichte- la forma política del ideal de belleza.

Tomando sus orígenes en la dialéctica ilustrada y constatando el fracaso en la situación histórica (tanto espiritual como política), lo estético se erige como un nuevo paradigma de la emancipación, como adalid de la utopía social y como medio para su advenimiento. A excepción quizás de

38 *Ibid.*, p. 351.

39 *Ibid.*, p. 349.

Kallias, la tematización de Schiller de la autonomía en el arte no es ya la de fundamentarla sino la de darla por supuesta y plantearla como proyecto. Este giro frente a la estética kantiana se verá potenciado a lo largo del idealismo romántico, momento en el que se insistió en su carácter modélico como alternativa a la dominación teórica e instrumental. El afán por la “pureza estética ideal” y el objetivo de la perfección estética, característico del corto periodo de la teoría idealista del arte, serán de nuevo tematizados con esa incondicionalidad en la generación de Flaubert, Baudelaire y Mallarmé -durante la cual la “poesía pura” apunta a la resistencia contra la realidad burguesa- y el carácter mesiánico del arte por Schiller inaugurado llegará a cumplir un papel protagonista en la praxis social durante las vanguardias a través del concepto de “intervención estética”⁴⁰.

40 Por ejemplo, Marcuse heredó esa tesis positiva de la puesta en práctica de una sublimación estética no represiva y desarrolla una particular convergencia entre Schiller, Marx y Freud que fue recogida en años posteriores por las neovanguardias. Véase MARCUSE, Herbert (1968), *Eros y civilización*, J. García Ponce (trad.), Barcelona, pp. 187-231.



4.

LA ANTINOMIA DE LA AUTONOMÍA

Todo arte ha de ajustarse a este hecho: puede darse por satisfecho con su status de autonomía, o puede emprender iniciativas que acaben con ese status, pero lo que ya no puede -sin renunciar a la pretensión de verdad del arte- es negar sencillamente el status de autonomía y creer en la posibilidad de un efecto inmediato.¹

Este fue durante décadas un sentir muy extendido en la estética. Aunque aquí Peter Bürger esté haciendo mención a un periodo histórico mucho más cercano a la actualidad, lo cierto -como así consta en su influyente *Teoría de la vanguardia*- es que las consecuencias de la irrupción de la autonomía en el arte tienen que rastrearse desde su origen. De hecho, desde la Ilustración, la autonomía ha adquirido el carácter de lo ineludible para el arte. Con Kant principalmente surgió la posibilidad de un arte autónomo y, desde entonces, la cuestión de la autonomía ha estado por fuerza presente en toda discusión estética. Es la pregunta por el lugar que ocupa el arte en la sociedad y en la historia. Es la pregunta por los principios que rigen al arte. No en vano con la “emancipación” del arte de sus funciones culturales, surge así mismo la posibilidad de su disolución, de su desaparición. La pregunta por la autonomía es, en definitiva, la pregunta por la posibilidad del arte moderno en su sentido pleno.

Ya desde sus orígenes, y esto ha quedado patente en la obra

¹ BÜRGER, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Jorge Gardía (trad.), Helio Piñón (pr.), Barcelona: Península, p. 114.

de Kant y Schiller, la cuestión de la autonomía en el arte se reviste de una maleable ambigüedad. Lo que inicialmente en un proyecto escrupulosamente sistemático presenta en algunos autores un valor claramente reivindicativo contra el imperio de la razón, lo que parecería consistir en un preciso “estar al margen” de lo social y poder erigirse así como alternativa, para otros autores otorga al arte una funcionalidad social sin parangón. En efecto, la articulación de su capacidad crítica -e incluso subversiva- respecto de su relación con lo social y todas las antinomias que de ello derivan se encuentra desde su origen en el núcleo de la discusión por la autonomía en el arte.

Para algunos, la capacidad de incidir críticamente más allá del mero ámbito artístico es incompatible con la posibilidad de una experiencia estética autónoma. Para otros, la legitimación del arte como crítica de la sociedad desde su autonomía podría llevar a una hegemonía de lo estético muy alejada del ideal emancipador que auguraba, como sería este el caso, por ejemplo, de la crítica vanguardista a los esteticismos decimonónicos. En este ir y venir a las razones últimas que impulsaron el proyecto de autonomía se ve, en efecto, involucrada la arquitectura. Pero antes de pasar a las repercusiones que la irrupción de la autonomía tuvo en la arquitectura como caso concreto conviene presentar una tercera vía de acceso al proyecto de autonomía que, como se verá en la Parte II, ayuda a plantear una alternativa a la aparentemente irresoluble antinomia de la autonomía en el arte: la exigencia en última instancia de oposición entre la autonomía del arte y la sociedad. Sobre estas cuestiones versará el presente capítulo. Sobre cómo la modernidad estética afronta la ineludible pregunta sobre la autonomía desde la estela ilustrada y sobre cómo la antítesis establecida entre el arte y la sociedad otorga fundamento a la reflexión estética.

A. TRES VERSIONES DE AUTONOMÍA

Tanto en Kant como en Schiller, el concepto de autonomía juega un papel protagonista a la hora de abordar la cuestión del arte, bien sea desde la estética o desde su manifestación concreta en la obra. No obstante, como ha sido ya señalado, las diferencias entre uno y otro son notables y, por fuerza, el concepto mismo de autonomía se ve tensado hacia una u otra perspectiva. La idea de autonomía de Kant está fuertemente mediada por un sentido trascendental del proyecto de emancipación del sujeto moderno, en tanto que con Schiller irrumpió la componente histórico-social con notables consecuencias para la misma. En lo que sigue se aislará someramente estas dos concepciones de autonomía y sus mutuas dependencias para, en un tercer lugar, adelantar una tercera vía que, de alguna manera, reconcilia ambos proyectos en una nueva concepción de autonomía.

La autonomía en Kant y Schiller

En un sentido trascendental, la autonomía en el arte forma parte de un proyecto más amplio de autonomía del hombre respecto de las determinaciones tanto naturales como sociales. Implica la espontaneidad de sus facultades desde instancias formales de legitimación que han de establecer las leyes que rijan su viabilidad, su ámbito de actuación y sus límites. Sería esta el tipo de autonomía defendida por Kant, común en mayor o menor medida a otros autores -donde destacan principalmente los ilustrados del XVIII-. Con Kant se inaugura simultáneamente la posibilidad de la autonomía junto con su polémica realización: el conflicto que subyace en la doctrina kantiana entre lo trascendental -especialmente el sujeto como universal- y lo empírico se traslada a la cuestión de la autonomía en el arte con crudeza.

Tal y como se ha desarrollado en el capítulo segundo, la autonomía del arte en Kant está fundamentalmente ligada a la autonomía del Juicio como facultad del alma y se desarrolla en el ámbito artístico como estética de la recepción y de la producción², de suerte que no tiene una clara incidencia

² Tanto la producción (la obra de arte y la movilización de una técnica propia) como la recepción del arte (propriadamente el juicio estético) tienen fundamentos y aspiran a cierta objetividad que no es, por otra parte, ni la del entendimiento (cuyos principios son conceptos determinantes) ni de la razón (cuyo principio es un ideal de perfección moral fundamentado en el imperativo moral). La producción artística se basa en el principio de la "finalidad sin fin" a través del genio, quien se da a sí mismo las reglas para la producción artística de tal forma que se pueda producir como si lo producido fuera obra de la naturaleza. Y, en segundo lugar, el juicio del gusto tiene por fundamento un sentimiento subjetivo desinteresado que aspira a una cierta universalidad que no es la de las leyes naturales ni la de los imperativos morales. Se fundamenta antes bien en el consenso que cabría esperar entre todos si todos tuvieran educado el gusto, lo que podría de alguna

reguladora de la praxis (tanto la artística como la vital). El orden trascendental kantiano está determinado en primer lugar por el sujeto que trasciende y que, en la experiencia de la realidad, hace trascender al objeto en la medida en que es concebido como representación. El objeto artístico se considera no como cosa en sí, sino como representación referida al sujeto (tanto en su papel de creador como en el de espectador).

El segundo sentido de autonomía, que podría ser llamado “histórico-social”, nace de la percepción de la fragmentación del hombre a raíz de la modernidad. Aun cuando este movimiento haya de entenderse como inmanente a la modernidad, se encuentra entre sus objetivos nucleares la necesidad de recuperar la totalidad perdida en el proceso de modernización de la consciencia y la sociedad. La autonomía en el arte constituiría el requisito necesario para poder establecer una nueva utopía ajena a la sociedad dominante. Este presupuesto es propio del pensamiento revolucionario que centra todos sus esfuerzos en la transformación de las condiciones materiales de la sociedad. Aunque su desarrollo más maduro llegará con las estéticas marxistas, en el tercer capítulo se puso de manifiesto cómo la estética de Schiller tiene cabida en esta concepción.

En efecto, en Schiller puede situarse un giro de gran importancia para la idea de “autonomía” -en tanto que inflexión en la modernidad- al inaugurar la relación negativa desde entonces entre el arte y la sociedad. La incorporación de la categoría de negatividad en la estética de Schiller ha de entenderse como un dispositivo crítico, como ensalzamiento de la capacidad del arte de detectar en la sociedad lo que ha de cambiar y de proponer alternativas.

La negatividad sufre varias disonancias internas en la medida en que es una categoría reactiva contra las normas sociales vigentes³. Si en

forma llamarse una “objetividad subjetiva”. Luego, como se reseñó al principio de la Parte I, en un sentido no tan estricto como el moral, sí puede hablarse en Kant de un tipo de autonomía del arte en la medida en que no es ni conocimiento ni moral. Véase asimismo “B. El ‘giro’ kantiano: funcionalidad y belleza” en la Parte II.

³ Sobre esta evolución y sus protagonistas, resulta inusualmente esclarecedora la forma en la que se presenta en CLARAMONTE, Jordi (2010), *La república de los fines: contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*, Murcia: Cendeac, pp. 107-149. El proceso, que nace con Schiller y culmina con el renacer de la autonomía en la estética de Adorno y la soberanía de Derrida y Menke, adquiere en esta obra un carácter transicional orientado a una revisión contemporánea del paradigma moderno acuñado por su autor como “autonomía modal”. No es pertinente profundizar en exceso sobre este tercer momento de la evolución del concepto de autonomía en el arte planteado por Claramonte. En cambio, conviene destacar que, a diferencia de lo que aquí

Schiller puede situarse su nacimiento, es en Adorno donde adquiere un papel más nuclear en una teoría estética. Este inicio del concepto de “negatividad” encuentra en Schiller a su más claro defensor, pero adquiere con la estética adorniana su mayor grado de desarrollo.

La autonomía como encrucijada: la versión de Adorno⁴

Querer cancelar el carácter contradictorio en el desarrollo del arte, optando por un arte moralizante frente a otro ‘autónomo’, es tan erróneo como prescindir del momento liberador en el arte autónomo y del momento represivo en el arte moralizante.⁵

Poco antes de publicar *Filosofía de la nueva música*, en el verano de 1948 Adorno concluyó “La música tutelada”, un texto que recuperaría más tarde como alusión crítica válida contra el régimen dictatorial soviético⁶. Redactado en origen contra las prácticas “ideológicas” stalinistas, las medidas impuestas por la administración de la cultura al otro lado del muro de acero condenaban al arte a un tipo de vasallaje que impedía su mera posibilidad. El contexto de discusión es, ciertamente, otro con respecto a lo tratado con anterioridad. Pero, en rigor, los dilemas teóricos que se abordan son del mismo cariz, hasta el punto de encontrar en Kant y Schiller (junto a otros) unos interlocutores privilegiados de la teoría estética adorniana.

“El arte no debe ser libre porque libre manifestaría que los seres

se plantea, Claramonte señala la “autonomía ilustrada” y la “autonomía moderna” como los dos pasos previos. Su insistencia en la distinción entre estos dos periodos atiende al uso que posteriormente hará de ambos con el fin de elaborar una nueva teoría que combine el carácter formal de la primera con la orientación social y política de la segunda.

4 A la hora de tratar la cuestión de la autonomía del arte desde la obra de Adorno, ha sido de especial ayuda la tesis doctoral de Jesús Fernández Orico *Adorno y la vanguardia artística. Negatividad en Th. W. Adorno (Materiales para una estética negativa)* presentada en la Universidad de Valencia bajo la dirección de Román de la Calle.

5 BÜRGER (1987), *op. cit.*, p. 91.

6 Así lo indica el autor en el prefacio a la tercera edición del volumen *Disonancias. La música en el mundo administrado*. El origen de los textos aquí recopilados se encuentra en textos que Adorno inició -y algunos concluyó- a lo largo de su exilio en Estados Unidos que se prolongó hasta 1949. Adorno justifica su recuperación al constatar paralelismos entre lo que motivó su escritura quince años atrás y las condiciones sociopolíticas en las que se encontraba. Véase ADORNO, Theodor W. (2009), “Prefacio a la tercera edición” de “Disonancias. La música en el mundo administrado” en *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra completa 14*, Gabriel Menéndez Torrellas (trad.), Madrid: Akal, pp. 9-10.

humanos no lo son”, advierte Adorno. Esa falta de libertad, contraria a su autonomía, revierte directamente en la capacidad crítica del arte y, de igual forma que la libertad estaba vedada por el aparato dictatorial, su negatividad -sustento de la crítica- no podía ser aceptada: “el arte no puede ser negativo porque de otro modo él mismo pondría de manifiesto la negatividad de la existencia social”⁷.

En el tercer sentido de la autonomía en el arte -aquel que ocupará el presente capítulo-, la orientación hacia la emancipación de la sociedad está igualmente presente, coincidiendo, pues, con el sentido histórico-social de autonomía. Pero es una orientación que se aleja del carácter mesiánico de esta. La proclama según la cual el arte ha de supeditarse a los intereses de la masa encubriría un estado de dominio sobre el arte que es contrario al arte. Ya desde entonces, Adorno se opuso al uso interesado del arte que, bajo el paraguas de un discurso progresista, se ponía al servicio de la reacción y de la opresión. Según él, el arte, muy al contrario, debe reivindicar su resistencia contra las lógicas imperantes. Identifica, de hecho, la orientación de estéticas como la de Schiller como la claudicación de la autonomía del arte por haber abrazado una intencionalidad ajena a la naturaleza del arte. Desde esta perspectiva, el arte dejaría de ser autónomo al erigirse como modelo a seguir, un modelo moralizante para la sociedad.

La defensa de la autonomía del arte es, de hecho, una de las piedras angulares de tu teoría estética; pero en una particular versión donde se hace eco de la reacción contra el postulado ilustrado de la autonomía. Así, Adorno defenderá la aproximación trascendental kantiana en la medida en que la obra de arte, desvinculada de la praxis y del conocimiento, puede presentarse como independiente respecto de la sociedad. Ahí residiría en su opinión su momento de verdad: la posibilidad de desprenderse de la sociedad puede aportar al arte lo que no es estrictamente social o lo que aun no ha llegado a ser social. Tiene un valor crítico:

La belleza inútil y quebradiza, desprestigiada hoy en tanto que decadencia, esteticismo, *l'art pour l'art* por colectivistas de toda índole, manifiesta -aunque sea con falsa conciencia- la protesta contra una sociedad cosificada y encallecida.⁸

7 ADORNO (2009), “La música tutelada” en *op. cit.*, p. 52.

8 *Ibid.*, p. 53.

La opción kantiana tiene en este sentido la virtud de poder presentarse como una alternativa a lo social, precisamente por poder erigirse como no social. Pero, al tiempo, es esa condición de desprendimiento de lo social lo que encierra un riesgo enorme para el arte, como de hecho se comprobó a lo largo del siglo XIX en las teorías de *l'art pour l'art*. Dado que no se orienta hacia un proyecto emancipador -es ajena a toda orientación, a toda finalidad que no sea la propia del arte-, esa concepción estética puede derivar en una mera teoría de la esencia del arte que quede hipostasiada y enajenada de lo social, en un movimiento que encuentra ciertos paralelismos con la reacción de Schiller a la *Crítica del Juicio*, aunque Adorno lo lleva a su polarización extrema:

Si el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta. Solo donde también se siente lo otro del arte como una de las primeras capas de la experiencia del arte, se puede sublimar al arte, disolver la implicación material sin que el ser-para-sí del arte se vuelva indiferente. El arte es para sí y no lo es; pierde su autonomía sin lo heterogéneo a él.⁹

La cuestión -tratada asimismo ya en *Dialéctica de la Ilustración*- sintoniza con el propósito de *Cartas sobre la educación estética del hombre*: así como para Schiller la Revolución Francesa y los acontecimientos que le siguieron ejemplifican el fracaso del proyecto ilustrado, para Adorno -y Horkheimer- la Segunda Guerra Mundial, y muy especialmente el Holocausto judío, son muestra de la recaída en una suerte de barbarie que la Ilustración aspiraba a erradicar.

Tiene en común con la estética de Schiller la referencia a la realidad social, la necesidad de dar respuesta al fracaso de la Ilustración. Pero esta referencia en Adorno se establece por oposición a ambas alternativas: la detección de la pérdida de sentido en la cultura moderna, unido a la consideración del arte como históricamente formado, impide la aceptación de soluciones formales (como en Kant) o mesiánicas (como en Schiller). Si el arte es social, y la sociedad ha de ser rechazada en el estado en el que se encuentra, va de suyo que el arte adquiera una condición negativa. No pretende ya la emancipación social en términos revolucionarios o trascendentales, sino preservar la posibilidad de que la emancipación pueda en algún momento llegar y, para ello, ha de poder encontrarse un ámbito en la modernidad que

⁹ ADORNO, Theodor W. (2004), *Teoría Estética*, Rolf Tiedemann (ed.), Jorge Navarro Pérez (Trad.), Madrid: Akal, p. 16.

lo permita.

Reconoce asimismo la fragmentación propia de la modernidad como origen de las antinomias del ser humano. Pero Adorno se opondrá radicalmente a todo intento totalizador, a toda iniciativa que -como en Schiller- pretenda la recuperación de una estructura sintética en el hombre. Es más, Adorno situará en tales proyectos el origen de la barbarie consustancial a la Ilustración y contraria a sus postulados sobre la emancipación social y del individuo. La negatividad en Adorno pierde su valor instrumental para adquirir un carácter finalista. La negatividad se presenta como la única vía para la modernidad de no renunciar a sus objetivos sin por ello caer en los ya experimentados errores.

En este contexto, la estética aspira a salvaguardar la fragmentación moderna en un estado tal que no tienda a su cancelación y que, a la par, figure las antinomias que encierran. Para ello ha de adquirir un estatus autónomo que atienda simultáneamente a estos dos requisitos, en un movimiento ciertamente utópico que localiza en la obra de arte el refugio de la esperanza. La autonomía adorniana da cabida tanto a los formalismos kantianos por medio de la defensa de la autonomía del arte (entendida en este caso en su sentido más amplio) y a la dimensión social defendida por Schiller, volcada aquí en la materialidad tanto del proceso creativo como del sustrato propiamente social del arte.

No obstante, esta función correctora del arte, en tanto que testigo de la contradicción entre lo que es y lo que debería ser, no constituye en sí misma la solución. La negatividad del arte no supone de por sí liberación. Como indica Hanke Brunkhorst, no es el mismo caso una autonomía estética entendida desde el modernismo cultural -que se distancia del contexto, alejándose de lo tradicional- que un alejamiento libre de mediación¹⁰. El arte no puede ser afirmativo, es decir, no puede plantear una fórmula para solventar las contradicciones sociales, si no es a cambio de renunciar a su autonomía y asumir su servilismo. Sobre esa condición de necesaria soledad del arte respecto de la sociedad insistirá Adorno más tarde repetidas ocasiones.

En “El envejecimiento de la nueva música”, por ejemplo, sitúa la posibilidad de resistencia de la sociedad contra la industria de la cultura en la renuncia a hacer explícita la influencia social a través del arte. Pero esta idea reaparece en numerosas publicaciones, como en *Impromptus*. En “Dificultades” se recogen dos conferencias para Radio Bremen del 5 y 6 de mayo

10 BRUNKHORST, Hanke (1990), *Th. W. Adorno. Dialektik der Moderne*, Múnich: Piper, p. 139.

de 1966 donde Adorno advierte de nuevo sobre el peligro que entraña confundir la naturaleza necesariamente social del “material estético” en el arte y su orientación hacia la sociedad. El arte no puede explícitamente intervenir en la sociedad ni puede aspirar a transformar lo social desde sí mismo, ni puede situarse respecto de la misma de forma sobreimpuesta. El arte, y en este caso Adorno circunscribe la discusión a la “nueva música”, debe mostrar su lado social en contra de la sociedad en un doble sentido. Ha de resistir contra la tendencia que impide al arte mostrarse y ha de mostrarse en su negatividad social:

Justamente las contradicciones reales, más allá de las cuales no mira la sociedad actual, representan la propia consciencia de ésta y la devuelven a los tiempos supuestamente felices de la tonalidad. Esta falsa consciencia es fomentada por la industria cultural, la cual inmoviliza, congela la imagería burguesa una vez anquilosada. Lo que en el arte sería la voz de la sociedad es, justamente por ello, *anatema* para la sociedad; no la última razón de la dificultad al escuchar nueva música.¹¹

11 ADORNO, Theodor W. (2008c), “Dificultades” en *Escritos musicales IV. Moments musicaux. Impromptus*, vol. 17, Rolf Tiedemann (ed.), Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brontons Muñoz (trad.), Madrid: Akal, p. 305.

B. LA DOBLE NATURALEZA DEL ARTE

El arte es la antítesis social de la sociedad.
Adorno¹²

La antinomia de la autonomía del arte es formulada a tenor de lo expuesto como una doble polaridad que se entrelaza y genera mutuas dependencias. Por una parte, sin autonomía el arte se confunde con lo social, se torna pues heterónimo al asumir lo otro de sí como propio y pierde su capacidad de presentar alternativa. El arte deviene social de forma mimética. Luego, sin autonomía no hay posibilidad de lo crítico en el arte. Pero, por otra parte, el arte autónomo desplaza su compromiso hacia sí mismo, se aleja de lo social y cae en el solipsismo inerte: “Si hace concesiones en su autonomía, se entrega al negocio de la sociedad existente; si permanece estrictamente para sí, se deja integrar como un sector inofensivo más”¹³.

Ha de establecerse una tensión dialéctica entre ambos polos, de forma que, como objeto, la obra de arte sea social -sea un *fait social*- y simultáneamente tiene que salirse de esa objetualidad histórica y material, que por sí misma caería en la contingencia, para abrazar lo exterior, lo que no está al alcance como fin en sí mismo. Y eso es contrario a su necesidad de trascenderse y a su carácter intrínsecamente social o, en sus propios términos: “la dialéctica de lo social y del en-sí de las obras de arte es una dialéctica de su propia constitución en la medida en que ellas no toleran nada interior que no se exteriorice, nada exterior que no sea portador de lo interior, del contenido de verdad”¹⁴.

Esteticismo y arte comprometido

Cualquier intento de cancelar esa tensión, cualquier propuesta que priorice bien sea el lado social del arte bien sea el lado autónomo del arte fracasará en su intento. Aquellos que, como Schiller¹⁵, destaquen la

12 ADORNO (2004), *op. cit.*, p. 18.

13 *Ibid.*, p. 314.

14 *Ibid.*, p. 327.

15 En verdad, cuando Adorno aborda estas cuestiones, se está enfrentando a interlocutores contemporáneos como, por ejemplo Brecht o Benjamin, quienes rechazan la capacidad de cambio que Adorno otorgaba al arte autónomo. En el primer caso, Adorno criticó a Brecht precisamente por confundir el contenido del arte con su función social. No expresó en sus obras nada que no pudiese ser alcanzado por otros medios que no fuesen el arte: que el conflicto entre pobres y ricos quedó irresuelto, que en las condiciones sociales del capitalismo tardío pervive la injusticia, que el salto de las condiciones formales ilustradas a la experiencia real de lo social las hacen insostenibles... Los avances que Brecht incorporó al teatro estuvieron siempre orientados a esta

función didáctica por encima de su categoría estética de esencia, enarbolando una idea de compromiso con lo social, reducen al arte a mero instrumento de control. Enarbolando una idea mesiánica de compromiso social, esta alternativa acaba confundiendo con lo que en primera instancia quería revelarse, y la “libertad en la apariencia” acaba materializándose como sometimiento.

Este deslizamiento hacia lo ajeno del arte -lo social- encierra, pues, el riesgo de revestirse de formas autoritarias por asumir sin filtros la culpabilización de la sociedad que acaba afectando a su vez al arte mismo. El arte deberá también someterse a la crítica que debe hacerse al arte como hecho social por cuanto tiene el arte de social en sí mismo. El intento de librarse de la heteronomía, de los condicionantes exteriores, buscando en el solipsismo la contraimagen de lo social que se rechaza, no puede alcanzar una función social si no es organizándose autoritariamente.

La idea de libertad, que es hermana de la autonomía estética, se formó al hilo del dominio, que la generalizó. Lo mismo sucede con las obras de arte. Cuanto más libres se hacían de los fines exteriores, tanto más se organizaban al modo del dominio. Pero como las obras de arte siempre vuelven uno de sus lados hacia la sociedad, el dominio interiorizado en ellas irradiaba también hacia fuera.¹⁶

De igual manera, plantear los problemas estéticos de la forma como algo puramente abstracto, pasa por alto su carácter necesariamente histórico que, como sedimentos, se ha ido depositando sobre estos. De resultados de esta negligencia, la autonomía que pretendía darse lugar en su rotundidad plena lanza en la práctica al arte, desnudo, en la dirección del mercado. Estimula en definitiva el abandono de su autonomía y deja de existir como arte crítico. Paradójicamente, lo que surgió como un rechazo al mercantilismo decimonónico pasó a ser el mejor aliado de la industria de la cultura. La idea del *l'art pour l'art*, aun en su pretendido impulso transformador de la sociedad, acaba reduciendo el esteticismo en un mero formalismo inerte, inocuo e inofensivo para la sociedad. La autonomía estética tiene, por fuerza, que

versión didáctica del arte, lo que le alejó precisamente de tal avance. En cambio, la forzosa negatividad que contiene su tesis, obligó a romper con los modelos de teatro al uso. Esa es su aportación, paradójicamente, lo contrario a la función que pretendía darle al arte: su compromiso se vuelve mimético con la sociedad, asimilando su ruptura con la utopía en forma de “ruina de la unidad” y así “arrastra a la obra de arte a donde ella tiende históricamente por sí misma: la desordena”, en *ibid.*, p. 325-326.

¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

manejar los contenidos sociales concretos que la constituyen y devolverlos a la sociedad como crítica¹⁷.

Tanto el esteticismo, como el arte comprometido con lo social, representan dos momentos de una misma dialéctica interna en el arte. La polarización o las tendencias parciales falsean su carácter complementario. Según Adorno, el arte -si quiere seguir siendo moderno- tiene que ser ambas cosas y ninguna por sí misma. Lo heterónimo en el arte, lo que lo sobrepasa, en definitiva, aquello que de extraestético tiene el arte, involucra lo estético, está mediado por él. Y, simultáneamente, lo estético del arte no puede negarse a cambio de las pretensiones extraestéticas sin que lo extraestético acabe disuelto en lo estético aislado.

El carácter antinómico de la estética, tal y como lo presenta Adorno, obliga a asumir como complementarios la autonomía y el carácter social del arte. Si el arte quiere mantenerse como punto de referencia, como alternativa y crítica de lo social, ha de preservar su autonomía. En la transformación social, el arte se presentaría como esperanza de lo que aun no es pero puede llegar a ser, pero ese momento heterónimo tiene que ser contrastado con la exigencia de autonomía.

El arte o la obra no son ni pura determinación social -como querría la doctrina realista- ni pura autonomía -como defendió el esteticismo decimonónico-. Se sitúa entre ambos. Así, incidir en la función social del arte, como defendía Schiller, supone renunciar a la autonomía de la obra y defender la autonomía crudamente implica caer en el solipsismo esteticista: la autonomía y la heteronomía están presentes en el arte bajo la forma de una confrontación que no puede ser cancelada so pena de caer en la contingencia o en el aislamiento formal. Es, de hecho, en el conflicto entre la autonomía y lo social donde el arte puede simultáneamente participar en lo social, no excluirse en abstracciones inconducentes y recuperar su carácter utópico, esto es, no renunciar al cambio en la sociedad. Pero para ello se requieren los dos polos, dadas las condiciones historicosociales del momento. Porque, regresando a lo esencial, el arte solo es necesario habida cuenta de la situación en la que se encuentra la humanidad: en una sociedad reconciliada, el arte desaparecería, no sería necesario.

17 ADORNO (2009), "La música tutelada" en *op. cit.*, pp. 53-55.

Materialismo histórico y la dialéctica de la Ilustración

Para las teorías de filiación marxista (no forzosamente ortodoxa), la estética era contemplada como una disciplina producto de la sociedad burguesa. La independencia de la estética respecto de otras áreas de la filosofía, adquirida a lo largo del renacimiento y culminada en la Ilustración, como forma de especialización, respondía al proceso común de especialización de la sociedad capitalista. La orientación de la estética hacia la particular actividad de análisis de la belleza o del fenómeno artístico no le restaba, pues, la tendencia hacia la cosificación como actividad independiente. Según los análisis que se consulten, el origen de este proceso puede bien entenderse como un proceso de elitización de la artesanía, como una muestra de poder por parte de la alta cultura¹⁸.

Bredekamp defiende que la posibilidad de alcanzar la autonomía en el arte es un paso más de la estética como medio de dominio, manifestándose como lo contrario que parecía inaugurar. El arte autónomo como arte libre estaría determinado por las clases dominantes que lo protegen como reducto de su poder. Desde esta perspectiva, el humanismo propiciaría la autonomización del arte como independización de los estímulos sensibles -a lo que se opondría el pueblo en su conservadurismo- o del culto. La burguesía como clase emergente arroparía así al arte autónomo como un mecanismo de dominio sobre el arte vasallo de las estructuras del antiguo régimen¹⁹.

Para Hinz, la perduración del arte eminentemente cortesano del Renacimiento frente a la división del trabajo y la enajenación de los trabajadores respecto de su producción, imperante en los otros ámbitos sociales, posibilitó que el arte pueda presentarse con valor, como algo “autónomo” por ser singular²⁰. Algo en lo que Müller concuerda fundamentalmente, en la línea de las explicaciones dadas por la sociología del arte. Pero es innegable que, junto con ese movimiento reaccionario en el arte, viene un momento de liberación de las capacidades del arte dentro de la sociedad en proceso de secularización²¹. Sobre la limitada capacidad de explicación de la sociología del

18 Véase, por ejemplo, VV.AA. (1987), *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la escuela de Budapest*, Ágnes Heller y Ferenc Fehér (eds.), Barcelona: Península. Es especialmente significativo en esta cuestión HELLER, Agnes, “Lukács y la sagrada familia”.

19 BREDEKAMP, Horst (1972), “Autonomie und Askese” en VV. AA. (1972), *Autonomie der Kunst*, Müller (ed.), Francfort del Meno: Suhrkamp, pp. 88-171.

20 HINZ, Berthold (1972), “Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs” en VV. AA. (1972), *op. cit.*, pp. 175 y ss.

21 MÜLLER, Michael (1972), «Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in

arte respecto del fenómeno artístico como un todo (que no atienda exclusivamente a las condiciones de producción subjetiva sino como un conjunto en el que cabe incluir la obra misma) se regresará más adelante.

Para Winckler, el cambio que suscita la autonomización del arte estriba en el giro de las condiciones de demanda del mercado artístico. Si en la sociedad pre-humanista el encargo se realizaba por parte de un peticionario concreto a un artista determinado, es decir, con unas características prefijadas previas a la realización de la obra, con el humanismo el encargo pasa a ser anónimo por una parte y mercantil por otra. El nacimiento del mercado del arte, dirigido a la nueva figura del coleccionista, propicia la aparición del artista independiente que se desvinculará progresivamente de los gremios y, en paralelo, los procesos de producción artística se irán vaciando de contenido concreto. De resultas de esto, la abstracción fue apoderándose paulatinamente del proceso artístico, imponiendo la hegemonía del interés exclusivo por la técnica (la composición, las teorías del color...)²².

Con el proceso de autonomización del arte, que pasa obligatoriamente por la autonomización del artista, la obra se desentiende de discursos concretos que se vinculaban a los poderes que ejercían el encargo y abraza con mayor insistencia la abstracción. Pero, paradójicamente, es el mercado anónimo quien, al desposeer de discursos concretos impone un discurso total que revierte en la completa supeditación del arte al mercantilismo. No hay que olvidar que los gremios ejercían un control férreo sobre la producción para controlar sus precios. Para Hauser, si aun cabe asumir que el cambio se localice en el mercado del arte, no es la sustitución del mecenas por el coleccionista sino el nuevo estatus del artista dentro del mercado en auge lo que propicia la decadencia de las estructuras gremiales²³.

En definitiva, de resultas del proceso de autonomización del arte, se constata por estos autores un doble movimiento interno. Se trata de la dialéctica propia de la sociedad burguesa ilustrada, por la que a la promesa de emancipación se adhiere un proceso de sometimiento. Así queda patente, por ejemplo, en el conflicto entre lo individual y lo social: la Ilustración alien-

der italienischen Renaissance”, en VV. AA. (1972), *op. cit.*, pp. 15 y ss.

22 WINCKLER, Lutz (1986), “Struktur des bürgerlichen Literaturprozesses. Grundriss”, en *Autor-Markt-Publikum. Zur Geschichte der Literaturproduktion in Deutschland*, Berlín Occidental: Argument, pp. 7-12.

23 HAUSER, Arnold (1993), “El público del arte burgués y cortesano del ‘Quattrocento’”, en *Historia social de la literatura y del arte. Vol. 1*, Barcelona: Labor, pp. 349-388.

ta simultáneamente la emancipación del individuo en su vida privada cuando luego le es negada en la praxis social. El arte, en este contexto se mimetiza con este conflicto deviniendo autónoma por ser simultáneamente crítica del proceso de enajenación del individuo, al proclamar la posibilidad de lo sensible, de lo individual, a la par que deviene instrumento de esa enajenación.

El proceso de emancipación de la sociedad discurre en paralelo a la progresiva autonomización del arte en su doble vertiente ilustrada. Por una parte, desprendido de su funcionalidad, el arte pudo alimentarse con una idea de humanidad libre, a la par que por su propia autonomía le negaba el acceso a la sociedad a ese reducto de humanidad. Para Adorno, la autonomía del arte condenó al arte a ser profundamente humano, es decir, alcanzó sus mayores cuotas de inhumanidad:

La autonomía que el arte obtuvo tras quitarse de encima su función cultural y sus secuelas se nutría de la idea de humanidad, por lo que se tambaleó cuanto menos la sociedad se volvía humana.²⁴

La dialéctica interna de la Ilustración -en tanto que proceso crítico- del que participa el arte, habría llevado, pues, a su propia negación. El arte se presenta simultáneamente como reducto de la libertad prometida por la Ilustración, así como instrumento para la consolidación de aquello que su crítica interna pretende alejar. En el arte autónomo no imperan las leyes prácticas, está al margen de ellas, pero paradójicamente es el culmen del mercantilismo. De ahí que gran parte de la estética marxista haya insistido en la necesidad de enfrentarse a la autonomía del arte. El prestigio, la moda o la simple necesidad de posesión capitalista ha sustituido en este sentido al valor de uso del arte en tiempos premodernos. La autonomía se ve desbancada por la fetichización del objeto artístico, imponiéndose la idea de la “libertad de compra” frente a la ilustrada libertad inmanente de la obra.

Para Adorno, el carácter estéril que estas estéticas atribuyen al arte autónomo -en tanto que mercancía- no es equivalente a la dimensión social del arte. Muy al contrario, la homogeneización y orientación interesada de la mercancía convierte al arte en objeto de consumo, desestetizándolo. De ahí que insista a lo largo de su obra en la necesidad de liberar al arte de ese peligro por medio de la doble naturaleza del arte. Lo que de social tiene el arte tiene que estar mediado y corregido por la forma en su racionalidad, exigiendo libertad y autonomía.

Ciertamente, la autonomía pura no puede dar acceso por sí sola a la dimensión utópica y emancipadora que el proyecto ilustrado enarboló dada la asunción del arte como *fait social* (de donde proviene su específica trascendencia). Pero es igualmente claro para Adorno, en consonancia con Kant y Schiller, que solo la autonomía del arte, por su capacidad para quebrar las estructuras de poder instaladas (entre las que cabe incluir tanto la utilidad como la mercantilización del arte), puede superar la tendencia histórica de fetichización de la obra de arte moderna. De ahí que la idea de autonomía sea tan incómoda en la industria cultural:

me han respondido que yo me contentaría resignado frente al extrañamiento y a la cosificación de las relaciones humanas, en tanto en cuanto confío en las leyes de movimiento inmanentes a la música, en la autonomía de la obra de arte. Pero la propia autonomía del arte, a través de la cual éste se opone al mundanal ruido, es ya, según su sentido más íntimo, la negación de las relaciones petrificadas. Quien desdibuja por ello los límites del ámbito estético y lo confunde con la práctica actual, ajusta aquel ámbito a dicha práctica y con ello a la cosificación dominante.²⁵

Para la consecución del programa del arte moderno son requeridas la autonomía y la negatividad (que incluyen ambas un sentido social). La exigencia ilustrada -y romántica- de construcción de un ideal estético, junto con la necesidad -que deriva de ello- de oponerse a las formas imperantes en la sociedad, hacen imprescindible la autonomía del arte y, al mismo tiempo, un actuar crítico del arte, de suerte que el arte se manifieste como negatividad y no vulnere las fronteras entre lo estético y la praxis.

Elitismo o democracia

La defensa de la autonomía del arte, vista desde épocas más recientes (especialmente desde la así llamada posmodernidad), se reviste de una pátina casi reaccionaria. En efecto, en el núcleo mismo de la discusión se haya el desmoronamiento de las certezas modernas en la posmodernidad, de forma que una renovada reivindicación de las distinciones entre lo verdadero y lo falso, lo bueno y lo malo en el arte, en definitiva, la recuperación del proyecto redentor ilustrado, suena incluso peligroso. Lo cierto es que no es esta una discusión tan reciente como pueda parecer. Los conflictos que se derivan del posicionamiento en uno u otro lado avivan polémicas como la

25 ADORNO (2009), “Crítica del músico aficionado”, en *op. cit.*, pp. 70-71.

distinción entre un arte popular o de masas y uno superior, el problema de la recepción en la época de la alienación... y tantos otros. Es significativo a este respecto la discusión que mantuvieron Adorno y Georg Lukács.

¿Qué relación cabe esperar entre el arte autónomo y la democracia? ¿Puede ser democrática la creación y la recepción de las obras de arte autónomas? Parece que la defensa de la autonomía en el arte lleva a la renuncia a su democratización, algo que Lukács no podía aceptar. Su defensa del realismo tradicional lo alinea del lado de la democracia. Adorno defiende los esfuerzos de la cultura moderna como intrínsecamente elitistas, mientras que Lukács exige que las obras de arte estén al alcance de todos.

Como es propio de la orientación realista, Lukács no rechaza la industria cultural por poder convertirse en un medio de educación e ilustración de la vida real. Es una exigencia para él que la obra de arte penetre en la vida cotidiana con el fin de provocar la reflexión en el espectador desde su experiencia vital. Ha de mostrar crudamente los problemas, las patologías sociales, y proporcionar pautas para su comprensión y superación. Tiene el arte una clara vocación de transformación de lo social.

Para Lukács, la Ilustración está inconclusa. El proceso de emancipación que nació con ella y la irrupción de la esfera artística autónoma es una consecuencia de esta, tiene que ser alentado. Su propuesta se apoya en la teoría estética de Hegel, según la cual el modelo de la obra de arte suprema es el modelo de la personalidad humana suprema. Un individuo de historicidad particular, cuanto más pueda convertirse en un individuo único y expresar universalidad, más cercano al ideal se encontrará. La posibilidad del sujeto moderno depende de su capacidad de expresar universalidad en su singularidad y de ahí que la búsqueda de la universalidad sea el camino para alcanzar la posibilidad del individuo completo y único. La construcción del individuo autónomo moderno puede ser ayudada por las obras de arte en la medida en que expresen lo universal sin perder su individualidad, algo que solo se puede alcanzar por medio de las obras de arte autónomas. Las obras de arte han de convertirse, pues, en un mundo en sí mismas, representando y expresando la historia de la humanidad -historia como síntesis de la universalidad y la individualidad-. Luego, el arte autónomo no tiene porque excluir el democratismo.

Se abren así dos alternativas. O bien se tienen obras de arte autónomas que expresan la sublimidad de nuestras condiciones humanas, algo que sería incompatible con la democracia y llevaría a abrazar el elitismo cultural, o bien se acepta el conservadurismo cultural y poder persistir así en

la democracia²⁶.

26 Véase HELLER, Agnes (1987) en “Lukàcs y la sagrada familia” en VV. AA., *Dialéctica de las formas: el pensamiento de la escuela de Budapest*, Agnes Heller y Ferenc Fehér (ed.), Montserrat Gurgui (trad.), Barcelona: Península, p. 188.

PARTE II.

LA EXPRESIÓN EN LA ARQUITECTURA COMO EXIGENCIA ESTÉTICA

Pero la autonomía es irrevocable.

Adorno¹

Desde la primera página de su *Teoría estética*, Adorno anuncia con su habitual tono antitético su posicionamiento respecto de la autonomía. Provocativamente presenta a la autonomía del arte como algo de lo que el arte ya no puede escapar -del orden de lo “irrevocable”- y, simultáneamente, como una consecuencia de alguna forma funesta para el arte -del orden de lo adversativo-. No en vano, como ya ha sido desarrollado anteriormente, en su proceso de emancipación progresiva de la sociedad, el arte ha ido desprendiéndose de su pura inmanencia. Algo que pertenece al movimiento emancipatorio moderno. Pero, junto con ese alejarse de lo que le da origen, es decir, con ese salirse del mundo empírico del que surge abriendo así la posibilidad de lo otro en el arte, la promesa de superación trajo consigo una condena: la pregunta sobre su posibilidad.

Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida.²

En efecto, no es ya de por sí indudable que el arte deba seguir existiendo. Al desprenderse, el arte también dejó atrás sus más íntimos presupuestos. Con la secularización ilustrada, aquello que movilizó a la humanidad para representar lo irrepresentable, lo que en rigor pertenece de forma más originaria al arte -esto es, su naturaleza teológica- quedó en una posición inestable de la que no puede escapar³. Pero los intentos posteriores a la Ilustración de salvar el lugar del arte en la sociedad otorgándole un valor social no han podido recuperar certeza alguna sobre su supervivencia en la sociedad moderna⁴.

La inevitable renuncia del arte a la teología, a la pretensión ilimitada a

1 ADORNO, Theodor W. (2004), *Teoría Estética. Obra completa 7*, Rolf Tiedemann (ed.), Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid, Akal, p. 9.

2 *Ídem*.

3 Esta sería la tesis defendida por Didi-Hubermann, según la cual el arte nace en el cristianismo. En el judaísmo no había representación. A diferencia de los griegos, el cristianismo representa no el parecido sino aquello no visible pero que hay que representar. Es la búsqueda de la huella de lo no-visible.

4 “Han fracasado todos los intentos de restituirle al arte mediante una función social aquello en lo que duda y en lo que manifiesta dudar”, en ADORNO (2004), *op. cit.*, p. 9.

la verdad de la redención (una secularización sin la cual el arte nunca se habría desplegado), lo condena a dar a lo existente una confrontación que, carente de toda esperanza en otra cosa, fortalece el hechizo de aquello de lo que la autonomía del arte quisiera liberarse.⁵

Desposeído el arte de un Dios redentor, el arte se erige de por sí como el redentor en virtud de su autonomía, pero es precisamente eso de lo que el arte en su autonomía quería liberarse: al erigirse como ajeno a la cultura, al desprenderse de su naturaleza social, el arte se presenta en su totalidad absorto en sí-mismo y contagia en su totalidad al mundo al que pertenece. Este movimiento de afirmación, de creación de mundo desprendido del mundo, enfrentado a la cruda verdad del mundo en su mediocridad, se vuelve irritante. Aquello que se esperaba encontrar en el arte, habida cuenta de su capacidad de producir promesas, el arte tiene que negarlo. Esta negatividad inserta en el arte ha de entenderse como sustancial e irrenunciable para Adorno, y no admite ser puesta de lado.

Luego, la autonomía es ya ineludible en el arte y ha llevado al arte a “un apuro irresoluble”⁶. Con la autonomía, el arte ha asumido una responsabilidad frente a lo social (especialmente hacia lo social que no debería ser así). Es lo que Adorno llama “la seriedad del arte”, que ha de ser contrapuesta a la exigencia antitética de irresponsabilidad, que recuerda el ingrediente de juego del arte. La autonomía se encuentra, pues, entre el arte de la responsabilidad absoluta (seriedad del arte) frente al sufrimiento que la autonomía representa pero no es, que corre el riesgo de caer en la esterilidad por su incólume manera de proceder; y el arte de la irresponsabilidad absoluta, que reduce a la vez que banaliza el sufrimiento cuyo eco es la autonomía. La seriedad tiene el riesgo de caer en la solemnidad. En busca desesperada de una dignidad perdida e irrecuperable (lo que Hölderlin llamaba “el genio elevado y más serio” en “Gesang des Deutschen”), el arte moderno puede intentar elevarse más allá de lo que la empiria le permite: “[u]n tono solemne condenaría al ridículo a las obras de arte, igual que el ademán de poder y magnificencia”⁷. La fuerza subjetiva de formar es muy diferente a la actitud

5 *Ibid.*, p. 10.

6 “Esa seriedad queda relativizada por el hecho de que la autonomía estética permanece fuera de ese sufrimiento cuya imagen ella es y del cual ella recibe su seriedad. La autonomía estética no es solo el eco del sufrimiento, sino que lo reduce; forma, órgano de su seriedad, también lo es de la neutralización del sufrimiento. De este modo, la autonomía estética acaba en un apuro irresoluble” en *ibid.*, p. 59.

7 *Ibid.*, p. 60.

de fuerza en la expresión de las obras.

Así presenta Adorno una y otra vez la paradoja que encierra la autonomía en el arte. Y, No obstante, como ya se argumentó en el apartado anterior, no es este un camino sin salida por el que el arte moderno se ve obligado a transitar. Adorno propone una aproximación a la autonomía que impida la caída en su fracaso. La cuestión que ocupará la presente Parte II es la condición en la que la arquitectura queda como arte particular tras la irrupción tardoilustrada de la autonomía. Y, lo cierto, es que es esta una muy delicada condición para Adorno:

Probablemente el puro y riguroso concepto de arte deba tomarse tan sólo de la música, mientras que la gran poesía y la gran pintura -la grande precisamente- arrastran consigo, necesariamente, un cierto material, un algo que sobrepasa la jurisdicción estética, algo no resuelto en la autonomía de la forma.⁸

En opinión de Adorno, poesía, pintura y, cómo no, escultura y arquitectura están marcadas por una carencia en su autonomía, arrastran un “cierto material”, que debe ser entendido como una cierta limitación de la forma, su correlato dialéctico, de lo que se desprende una clara limitación de ciertas artes en el contexto de la estética adorniana. No extraña comprobar, pues, que Adorno apenas tratase el caso de la arquitectura. Entre sus abundantes escritos es difícil encontrar una mención explícita a la disciplina objeto de este trabajo⁹.

La arquitectura es un arte que está inserto en la sociedad, algo que no se puede eludir dado que constituye su naturaleza. Si su complicidad con los medios de producción, estructura social o sistema económico es su freno más evidente e inmediato en su realización como arte, la obligada atención a su función es el conflicto clave para Adorno. Esta necesaria atención a un fin ajeno a la obra de arte misma genera una delicada situación que llega

8 ADORNO, Theodor W. (2006), *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Obra completa 4*, Rolf Tiedemann (ed.), Joaquín Chamorro Mielke (trad.), Madrid: Akal, p. 231.

9 Al margen de muy aisladas menciones, dispersas entre sus escritos, solo en una ocasión Adorno centró su atención monográficamente en la arquitectura. Se trata de una conferencia impartida en octubre de 1965 para el Werkbund, publicada en 1965 en “Sin imagen directriz”, compilada a su vez en *GS 10/1*. Véase ADORNO, Theodor W. (2008), “Funcionalismo hoy” en *Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa 10/1*, Rolf Tiedemann (ed.), Jorge Navarro Pérez (trad.), Madrid: Akal, pp. 329-346.

a comprometer el equilibrio precario de la arquitectura como arte. Evidencia Adorno con claridad la aporía cuando se pronuncia en estos términos: “como la arquitectura no es sólo autónoma, sino que al mismo tiempo es funcional, no puede negar simplemente a los seres humanos tal como son, aunque tiene que hacer esto en tanto que autónoma”¹⁰. Su naturaleza artística se rebela contra su naturaleza funcional y viceversa.

No en vano, el funcionalismo sobrepasa la jurisprudencia estética dado que “la cuestión del funcionalismo es la cuestión de la subordinación a la utilidad”¹¹, un claro condicionante de la dialéctica entre forma y material. La arquitectura debe reivindicarse como arte autónomo pero, a la vez, su autonomía formal está coaccionada por su necesario funcionalismo. Por añadidura, el riesgo de la perversión de la dialéctica del funcionalismo es elevado:

Que las obras con una finalidad sean bellas en virtud de su fidelidad a esa ley formal [de categorías tradicionales] es apoloético, como si se les quisiera consolar por algo de lo que carecen: la mala conciencia de la objetividad. Por el contrario, la obra de arte autónoma, funcional sólo en sí misma, querría alcanzar mediante su teleología inmanente lo que alguna vez consideró belleza. Si el arte ligado a fines y el arte carente de fines comparten la inervación de la objetividad pese a su separación, se vuelve problemática la belleza de la obra de arte tecnológica autónoma, a la que renuncia su modelo, la obra con una finalidad [...], funcional se vuelve superfluo en tanto que algo para-otro, se vuelve ornamental en tanto que fin en sí mismo.¹²

La mera idea de arte depende en Adorno de la preservación de su naturaleza autónoma. En concreto, el “contenido de verdad” que pueda aun proponer el arte estriba precisamente en su capacidad para atenerse exclusivamente a su propia ley formal¹³. En caso contrario, los riesgos son socialmente inasumibles. No obstante, el mismo Adorno -y dada la naturaleza antinómica de la autonomía en el arte- admite en otro escrito que “un sector como el de la arquitectura, [...] gracias a su fundamentación en la necesidad práctica, se encuentra en algunas cosas mejor que las especies artísticas autónomas”¹⁴. Se reproduce, pues, en el terreno de la arquitectura la anti-

10 *Ibid.* p. 342.

11 *Ibid.* p. 343.

12 ADORNO (2004), *op. cit.*, p. 87.

13 “El arte, para llegar a serlo por completo, tiene que cristalizar autónomamente, de acuerdo con su propia ley formal. Esto constituye su contenido de verdad; de lo contrario, el arte quedaría sometido a lo que él niega mediante su mera existencia”, en ADORNO (2008), *op. cit.*, p. 342.

14 ADORNO, Theodor W. (2004), “Cultura y administración”, en *Escritos sociológicos I. Obra com-*

nomia antes aludida en el arte en general con ciertas particularidades que, aun comprometiendo estructuralmente su autonomía, abren nuevas vías que conviene despejar.

Concordando con las limitaciones a la autonomía que quedaron expuestas en la Introducción de este trabajo, Adorno detecta en la arquitectura un conflicto interno ineludible a la hora de desarrollarse como arte autónomo. Pero, simultáneamente, tal y como se apuntó asimismo en la Introducción, parece aflorar -aunque sea de momento del orden de la intuición- en la arquitectura una posibilidad excepcional respecto del resto de artes.

Basten estas líneas para introducir ahora la cuestión de la autonomía y cómo ha afectado su evolución desde su irrupción en la disciplina arquitectónica. De hecho, tal ha sido su influencia en la arquitectura, que se defenderá en lo que sigue la distinción entre una estética arquitectónica pre-autónoma y una post-autónoma. En primer lugar, se presentará la obra teórica de Vitruvio, en tanto que primer testimonio de la estética clásica en la arquitectura y de prolongada influencia desde el Renacimiento. En segundo lugar, se retomará la obra de Kant para esclarecer cuál era la situación de la arquitectura dentro del primer sistema estético autónomo y ver cuáles son las dificultades que debe afrontar. De resultas de ello se verá cómo la expresión en la arquitectura es la clave para su desarrollo como arte autónomo, aunque, como bien denunció Adorno y en tercer y último lugar, esto entrañe unos riesgos elevados. De la mano de la recepción kantiana en Schiller, e ilustrado por los tres ejemplos paradigmáticos de Hegel, Schelling y Schopenhauer, la exigencia de expresión puede efectivamente tender a lo que Tafuri denunció como el “imperio del signo”. El objetivo, pues, de esta Parte II consiste en establecer los fundamentos teóricos necesarios para poder, en la Parte III, abordar una reinterpretación de Ledoux que ilumine retrospectivamente las polémicas que han rodeado la cuestión de la autonomía en la arquitectura.



1.

ESTÉTICA ARQUITECTÓNICA PREKANTIANA

El arte y su estudio no es exclusivo de ningún periodo histórico concreto. Fue una cuestión profusamente tratada desde la Grecia clásica, tanto desde la más global consideración de manifestación cultural como desde la justificación interna dentro del entendimiento del mundo. En el caso de la arquitectura, de obligada mención es la obra de Vitruvio *De Architectura Libri Decem*¹, obra de crucial importancia para la historia de la teoría de la arquitectura, así como profundamente polémica.

¹ La edición de la *editio princeps*, publicada por Giovanni Sulpicio da Verole en 1486: *divinum opus Vitruvi*, marca el inicio de probablemente una de las exégesis más prolíficas de la historia de la teoría de la arquitectura. En el ámbito español, ya desde el inicio del Renacimiento a finales del siglo XV se acusa un creciente interés por Vitruvio como así demuestra el hecho sintomático de que el primer tratado de arquitectura en España lo constituya un esquemático resumen de sus ideas en las *Medidas del romano* de Diego de Sabredo (1526). En torno a mediados de siglo se conocen varios manuscritos con traducciones a la lengua vernácula (un anónimo, la traducción del primer Libro de Vitruvio por Hernán Ruiz el Joven o la completa de Lázaro de Velasco). Pero la primera traducción publicada es la realizada por el arquitecto Miguel de Urrea, impresa en Alcalá de Henares por Juan Gracián en 1583. De la Ilustración española surgieron asimismo dos nuevas traducciones, espoleadas por la necesidad docente derivada de la creación de la Academia de San Fernando y por la actualización de los criterios arqueológicos. Es notable en sentido la asimetría de sus respectivos impactos. La más extendida y reeditada hasta fechas recientes es la traducción del *Abrégé* de Perrault de Joseph Castañeda, teniente director de arquitectura de la Real Academia de San Fernando: PERRAULT, Claudio (1761), *Compendio de los diez libros de Arquitectura de Vitruvio*, Madrid: Gabriel Ramírez. La segunda versión -que muy poca repercusión tuvo-, fue la traducción del original realizada en Roma contra viento y marea por el presbítero Joseph Ortiz y Sanz en 1787 publicada en la Imprenta Real de Madrid bajo el patrocinio de Eugenio Llaguno.

A. LOS DIEZ LIBROS DE ARQUITECTURA

Sobre las dificultades de su recepción

Escrita y publicada en el último tercio del primer siglo anterior a Cristo², constituye el único testimonio de la tratadística grecorromana que se ha conservado, dotándola a este tenor de una singularidad notable. Es cierto que con anterioridad se escribió mucho sobre arquitectura. Son de obligada mención los textos de carácter autobiográfico que escribieron los más célebres arquitectos sobre su propia obra: Teodoro sobre su templo de Hera en Samos, Quersifronte y Metágenes sobre el de Artemisa en Efeso, Ictinos y Carrión sobre el Partenón de Atenas y tantos otros. Por desgracia, todos

Hasta los años ochenta, la traducción más usada -y aquella que se ha elegido como referente para este capítulo en su reedición de 1980- es la de Agustín Blánquez publicada en Barcelona: Iberia, en 1970. Desde entonces, un buen número de reediciones y nuevas traducciones han engrosado el panorama editorial. En 1978 se publica en Valencia una edición facsímil de la primera traducción española de Miguel de Urrea. La traducción de Ortiz y Sanz ha sido recientemente reeditada en facsímil con prólogo de Delfín Rodríguez Ruiz en Akal, en 1992 (reedición de la de 1987). Respecto de la traducción de Castañeda hay numerosísimas ediciones, entre las que cabe mencionar, por ser la más reciente, la realizada por la editorial Órbigo en 2011 (ediciones anteriores: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia en 1981, Extramuros en 2011 -reimpresión de la edición de 2007-, Maxtor en 2009,). En estas últimas décadas han aparecido, al menos, dos nuevas traducciones del latín original. La más reciente es la de José Luis Oliver Domingo, editada por Madrid: Alianza en 1995 con introducción de Delfín Rodríguez Ruiz. En 1999 se editó por primera vez la traducción al castellano de Lázaro de Velasco, con estudio introductorio de F. J. Pizarro y P. Mogollón. Para más detalle véase el prólogo de Juan Calatrava "Vitruvio y la teoría de la Arquitectura" a la edición euskera de *Los diez libros de arquitectura* en Klasikoak.

² Tanto la fecha de su publicación como el periodo de redacción no han sido aun científicamente datados. En MARTIN, Roland (1966), "Vitruvius", en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, p. 832 se apunta como fecha de publicación 27-23 a. C. En tanto que el periodo de redacción oscila entre los años 33 y 15 a. C. según la fuente consultada. Desde el periodo 33-24 a. C. propuesto por THIELSCHER (1961), *op. cit.*, p. 431, aquellos que proponen diferentes periodos de redacción y sucesivas revisiones, como en KRUFTH, Hanno Walter (1990), *Historia de la teoría de la arquitectura*, Madrid: Alianza, pp. 23-34 (para quien, aceptando el periodo propuesto por Thielscher, añade que las introducciones fueron redactadas posteriormente y que los libros fueron redactados en un orden incierto) o el más reciente GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, José Luis (1993), *El legado oculto de Vitruvio*, Madrid: Alianza Editorial, nota 28, p. 36 (para quien el texto se redactó en dos fases: la primera, los libros I a VI, escrita entre 31 - 28 a. C. y la segunda, los libros VII a X, escrita entre 16-15 a. C.) se abre un abanico de dataciones aun no contrastadas con rigor. Y esta breve lista podría extenderse mucho más entre muy diversas hipótesis. En cualquier caso, es harto probable que empezase la redacción en ocasión de su retiro, fechado por él mismo en el 33 a. C.. Por otra parte, la fecha límite de su redacción es, con más razón, segura: su defunción (el año 15 o 14 a. C., según las fuentes consultadas). Luego, a la espera de una mejor determinación arqueológica, puede considerarse el periodo 33-14 a. C. una muy verosímil -por conservadora- datación de la redacción de *De Architectura Libri Decem*.

estos trabajos se perdieron y no han quedado más que referencias dispersas al contenido de los mismos o, incluso, en el peor de los casos, únicamente su mención. Además de estos trabajos fundamentalmente descriptivos, autores como Fión o Sileno elaboraron manuales de arquitectura y otros muchos autores, en la mayoría de los casos arquitectos, transcribieron instrucciones para proporcionar los edificios por medio de cálculos aritméticos.

El hecho de haber llegado íntegramente (a excepción de las láminas que ilustraban el tratado) y ser el primer trabajo que pretende articular una compleja amalgama de conocimientos (provenientes de la tratadística griega, de la mecánica helénica y de la ingeniería romana republicana) en una teoría dotan al tratado de Vitruvio de una incuestionable singularidad que contrasta, no obstante, con un sorprendente desconocimiento de muchos aspectos relativos a la obra³. Por ejemplo, apenas se sabe sobre su autor -del que se desconoce incluso su nombre completo⁴- y apenas sobre sus fuentes, que de forma vaga el propio autor cita en la introducción al séptimo libro⁵. Incluso se barajan fechas de publicación que oscilan 30 años. En suma, estas imprecisiones y su valor intrínseco, unido a la consabida “oscuridad” de la obra, han colaborado sin duda a su mitificación. Tan es así que desde el punto de vista historiográfico sea mayor la capacidad explicativa del Vitruvio respecto de la teoría de la arquitectura a partir del Renacimiento que del periodo clásico. De hecho, pese a ser el primero en presentar de forma sistemática la teoría clásica de la arquitectura, apenas tuvo influencia entre sus contem-

3 Sobre las incertidumbres que rodean la figura de Vitruvio y su obra, así como para una contextualización de gran interés, véase GROS, Pierre (1997), “Vitruvio e il suo tempo”, en VITRUVIO, *De architectura*, Antonio Corso (trad.), Turín: Giulio Einaudi, pp. IX-LXXVII, quizás la edición (bilingüe) del Vitruvio más recomendable.

4 Sobre la polémica de su nombre, véase GROS, Pierre (1975), “Structures et limites de la compilation vitruvienne dans les livres III et IV du *De architectura*” en *Latomus*, nº34, pp. 986-1009. La propuesta de “Vitruvio Mamurra de Plinio” proviene de THIELSCHER, P. L. (1961) “Vitruvius Mamurra”, en PAULYS (1961), *Realencyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, vol. IX A1, pp. 427-489; rebatida en RUFFEL, P. y SOUBIRAN, J., “Vitruve ou Mamurra”, en *Pallas*, vol. 11, pp. 123-179.

5 Los primeros tratados que le sirven de inspiración fueron los de Agatarco y sus seguidores Demócrito y Anaxágoras. Y prosigue, entre decenas de referencias, aclarando cuáles fueron sus fuentes principales entre los autores griegos (por ejemplo, para el orden dórico: Sileno, Teodoro, Ictivio y Carpión o para el jónico: Chersifrón, Metágenes y Pyteo). Tal y como señala, las fuentes romanas son mucho más escasas, de ahí la necesidad de publicar un compendio que actualice estas fuentes. Cita a tres: Fulicio, Terentio Varrón y P. Septimo. En VITRUVIO (1980), *Los diez libros de arquitectura*, Agustín Blánquez (trad.), Madrid: Iberia, pp. 165-171.

poráneos, en contra de lo que su autor pretendió⁶. Y no fue hasta la recuperación humanista del clasicismo que adquiere un valor significativo para la práctica arquitectónica.

El libro de Vitruvio ha estado sujeto, especialmente desde el Renacimiento, a una reincidente reinterpretación. Hasta tal punto se ha construido el aparato teórico de la arquitectura posterior al humanismo sobre la obra de Vitruvio, que no da cabida ya a la indiferencia. De suerte que o bien el acercamiento se realiza con la intención de hacerlo suyo -como un aval de una renovada revolución, como instrumento de la tradición- o bien como objeto de reproches varios. Desde la recuperación Humanista hasta la actualidad, pasando incluso por la condena por su inutilidad en el siglo XVIII⁷, el texto ha estado presente en las discusiones centrales de la teoría arquitectónica.

Que no sea ya posible entender el Renacimiento en la arquitectura sin Vitruvio significa escuetamente que no es posible entender aquello que en el campo de la arquitectura se desarrolló durante ese periodo a raíz de las interpretaciones que se hicieron del tratado de Vitruvio y de la forma en que estas se materializaron, a su vez, en la arquitectura construida o en los textos teóricos. Que se tomase como referente la obra de Vitruvio para apoyar la erección de un nuevo estilo, lo vincula en un segundo rango. El estudio en paralelo de la arquitectura antigua y de los tratados clásicos, entre los que figura con indiscutible protagonismo el de Vitruvio, proporcionó una base para la fundación de la nueva arquitectura pero, al igual que no es posible entender la arquitectura renacentista sin el interés por las ruinas romanas y

6 Únicamente Plinio el Viejo cita a Vitruvio en su *Naturales Historia*, libros 35 y 36. Y lo hace no refiriéndose estrictamente a su teoría de la arquitectura sino a la pintura y los distintos tipos de piedras. Al margen de esta referencia no hay constancia de una influencia efectiva entre los contemporáneos de Vitruvio. Habrá que esperar al siglo V, en época ya tardoimperial, para encontrar menciones explícitas a la obra de Vitruvio en compendios y tratados, por otra parte nada influyentes.

7 Viel de Saint- Maux llegó a afirmar que el texto de Vitruvio “no podía ser útil nada más que en la isla de Robinson” en sus *Lettres sur l’architecture des Anciens et celle des Modernes* de 1787. O la radical condena de Lodoli, que llevó a Memmo a dedicar un capítulo (el segundo) entero de *Elementi d’Archittetura Lodoliana* para recoger las críticas y dudas suscitadas por Vitruvio desde el Renacimiento. O el posterior: “¿Qué es la arquitectura? ¿La definiría con Vitruvio como el arte de construir? No. Hay en esta definición un tosco error. Vitruvio toma el efecto por la causa. Es necesario concebir para realizar”, en BOULLÉE, Étienne-Louis (1968), *Essais sur l’art*, J. M. Perouse de Montclos (ed.), París, p. 49. Huelga decir que precisamente este capítulo presenta la estética arquitectónica antes de la irrupción de la autonomía, y se dará cuenta, posteriormente, de las razones de tan ácida animadversión hacia Vitruvio desde la crisis del clasicismo del XVIII.

griegas, el interés por las ruinas no se puede desvincular de la nueva arquitectura. Ambos, complementarios e íntimamente relacionados, adquirieron un cierto grado de autonomía⁸.

En definitiva, del tratado de Vitruvio se desconoce su invocada originalidad o sus fuentes, existen numerosas imprecisiones del propio textos (provenientes algunas de las traducciones del griego al latín que empleó Vitruvio) y son fácilmente detectables numerosas contradicciones. Por añadidura, el acceso al texto es especialmente complicado. En parte se puede achacar a una falta de claridad del autor, tal y como varios comentaristas arguyen. Caso sería este de Alberti, quien no tuvo reparo en afirmar en *Re aedificatoria* que la prosa de Vitruvio se hacía por momentos incomprensible. La falta de pericia, reconocida por él mismo⁹, el uso de un latín vulgar, los arcaísmos, los provincialismos y los errores gramaticales han sido ampliamente criticados. No obstante, como señalan otros traductores, huelga decir que las voces técnicas que el género del asunto obliga a emplear nunca antes fueron utilizadas. De ahí que parezcan hora oscuras, hora incompletas, agravado por el hecho de que muchas fueron directamente tomadas del griego por no haber traducción latina.

Hacia una autonomía de la disciplina

El tratado se estructura en diez libros. Todos ellos están precedidos por una introducción, que poco o nada tiene que ver con el libro en cuestión, en la que se resume el libro precedente y se tratan asuntos biográficos, problemas de la arquitectura de su tiempo o los objetivos del tratado y

8 Baste recordar un lugar común a este respecto: cuando en el siglo XVI se quiso ilustrar el primer libro -donde Vitruvio hace mención de las “cariátides” para dar cuenta de la necesidad del conocimiento histórico para la buena práctica arquitectónica-, el pórtico del Erecteion de Atenas no se conocía aun. Finalmente, la ilustración propuesta por Jean Goujon para la primera edición al francés de 1547 responde a su personal interpretación del pasaje. De hecho, y de ahí la mención a esta “anécdota”, cuando Perrault en 1684 ilustre su versión tomará la reproducción del pórtico de Goujon, como si se tratara de una materialización de la explicación de Vitruvio. Desde entonces, las diferentes versiones adquirieron un claro desarrollo autónomo, muy alejado de las obras clásicas que estaban en el origen de los comentarios de Vitruvio. Véase KRUF (1990), *op. cit.*, p. 17-18.

9 “así, ¡oh, César!, yo suplico, a ti y a cuantos mi libro leyeren, que si algo no está explicado con arreglo a las leyes del bien decir (de la Gramática), que me sea perdonado, toda vez que no soy ni un gran filósofo ni un elocuente orador ni un excelente gramático, sino un modesto arquitecto”, en VITRUVIO (1980), *op. cit.*, p. 12.

la metodología aplicada. A lo largo de los diez libros, temas de muy variada índole son ordenados con una sistematicidad más práctica que teórica. A este respecto, no se pierda de vista que, en la antigüedad, “arquitectura” tenía un sentido mucho más amplio que el actual. Abarcaba casi por completo toda producción técnica.

En palabras de Vitruvio, las “partes de la Arquitectura son tres: Construcción, Gnomónica y Mecánica”¹⁰. Por *aedificatio* se entendía la edificación tanto pública como privada. La primera constaba a su vez de tres vertientes: los edificios que servían para fines defensivos, aquellos que atendían al culto y los que cubrían necesidades de la vida pública. *Gnomonice* correspondía a la construcción de relojes y *machinato* a la construcción de máquinas. Así, temas como los orígenes de la arquitectura, los conceptos fundamentales, los diferentes tipos arquitectónicos, las técnicas constructivas, los materiales de construcción, la teoría del color, maquinaria y obra civil..., se entrelazan en la obra.

El desarrollo de una teoría de la arquitectura propiamente dicha se localiza fundamentalmente en el primer libro. En apartados posteriores, Vitruvio abordará de forma parcial, esporádica e incluso con frecuencia contradictoria esta cuestión. Por ejemplo, los conceptos básicos de estética arquitectónica que se desarrollan en los capítulos 2 y 3 -que deberían ser vinculantes para el resto de temas tratados- no son puestos en práctica a la hora de analizar asuntos relativos a la construcción arquitectónica o al análisis de determinados monumentos. Esto lleva a algunos comentaristas a concluir que no se trata, por su falta de coherencia interna, de una teoría de la arquitectura¹¹ o, de una forma mucho más sugerente, a destacar el carácter relativista de su teoría frente a la histórica interpretación crudamente universalista¹².

10 VITRUVIO (1980), *op. cit.*, p. 16.

11 “La estructura conceptual parece sobreimpuesta; Vitruvio no creyó necesario utilizar los conceptos como criterios para el análisis de determinados monumentos o formas constructivas. Por ello, en su obra sólo se puede hablar con reservas de un sistema acabado de teoría de la arquitectura”, en KRUFFT (1990), *op. cit.*, p. 33.

12 Juan Calatrava rebaja el alcance universal de las prescripciones de Vitruvio -aun sin negarlo- destacando numerosas afirmaciones de corte relativista: el ajuste de los sistemas constructivos con arreglo a la disponibilidad de los materiales, la adaptación al clima y a la localización, la determinación de las medidas por exigencias perceptivas... “Este relativismo, con todo, nunca llegaba a poner en cuestión la aspiración vitruviana a la validez universal de las normas expuestas en su tratado. Más bien, era el instrumento que, sabiamente usado por el arquitecto, garantizaba la adecuación de las mismas a la diversidad de las situaciones materiales y culturales concretas y salvaba, así, su carácter esencial y necesario.” CALATRAVA (2000), *op. cit.*, pp. 17-20. En rigor,

En el capítulo primero “Qué es Arquitectura y qué cosas deben saber los arquitectos”, Vitruvio -contrariando el título del capítulo- apenas desarrolla la pregunta sobre qué es la arquitectura como arte sino, más bien, se extiende en las características que ha de cumplir un arquitecto que quiera alcanzar la gloria. “Esta ciencia [la arquitectura] se adquiere por la práctica [o facultades prácticas, *fabrica* en el original] y por la teoría [capacidad teórica, *ratiocinatio*”¹³. Para los antiguos, en efecto, arquitectura no era únicamente el resultado de la actividad del arquitecto, es decir, un edificio o cualquier otra de las obras anteriormente citadas, sino que era también la práctica misma. Es decir, las habilidades necesarias así como los conocimientos que permitían al arquitecto ejercer como tal formaban parte del concepto “arquitectura”. Va de sí, pues, que Vitruvio insista en la necesidad de combinar teoría y práctica en la formación del arquitecto. La capacidad ejecutiva sin teoría no eleva a la arquitectura donde merece, así como teoría sin práctica no genera más que irrealidades¹⁴.

Al necesario talento -o capacidades innatas [*natura*]- que un arquitecto debe tener ha de sumarse, pues, no solo sus aptitudes prácticas -o experiencia [*usus*]- sino una sólida formación intelectual -o conocimiento [*doctrina*]- que le permita desarrollar su tarea sobre principios científicos, único camino hacia el *summum templum architecturae*¹⁵. Aunque esto no era exclusivo de la arquitectura. Era, de hecho, un requerimiento desde época de Aristóteles para todo aquel que cultivase un arte (arte y oficio eran equivalentes). En suma, el arquitecto ha de estar versado en cuestiones que llamaríamos ahora técnicas -como son el dibujo y la Geometría (para representar y proyectar con corrección objetiva)-, la Óptica (para conseguir una adecuada iluminación, la actual luminotécnica), la Aritmética (para los necesarios cálculos tanto de presupuesto como para los problemas de las proporciones), la Medicina (necesaria en todo lo referente a salubridad pública, especialmente referido aquí a su adecuación al clima) y la Astrología (para entender los mo-

Calatrava trae a colación la tesis relativista par dar cuenta de la dislocación evidente entre la realidad construida y el discurso teórico de Vitruvio, y lo cierto es que, como se ha apuntado, la falta de consistencia en el tratado de Vitruvio se hace especialmente manifiesta entre los capítulos 2 y 3 y aquellos posteriores de marcado talante técnico.

13 VITRUVIO (1980), *op. cit.*, p. 5.

14 “los arquitectos que sin teoría, y sólo con la práctica, se han dedicado a la construcción, no han podido conseguir labrarse crédito alguno con sus obras, como tampoco lograron otra cosa que una sombra, no la realidad, los que se apoyaron sólo en la teoría”, en VITRUVIO (1980), *op. cit.*, p. 5.

15 *Ibid.*, p. 9.

vimientos astrales). En definitiva, el arquitecto tenía que adquirir competencias en dibujo técnico, cálculo, física aplicada y ciencias de la salud.

Adicionalmente, el arquitecto debía estar versado en disciplinas que hoy se considerarían humanistas, como las Letras (en el sentido de estar adiestrado en la escritura, para poder plasmar en memorias su experiencia y conocimiento), la Historia (para poder dar cuenta del significado de la ornamentación en la arquitectura), la Filosofía (que forjará el carácter humilde, sobrio, leal y desinteresado del arquitecto, así como el estudio de la Fisiología o la ciencia de los principios de la naturaleza) y la Música (para conocer las teorías de la tensión de cuerdas y la acústica, aplicables tanto a ingeniería militar como a la arquitectura de teatros)¹⁶.

Dentro de la tradición clásica, la arquitectura no era reconocida entre las artes liberales, aun cuando se le exigiese al arquitecto *commune cum omnibus doctis*. Lo cierto es que es patente en el tratado de Vitruvio su condición de *opfices* -como consideraba Cicerón a los arquitectos- por la preeminencia de cuestiones más prácticas, tanto de tipo técnico [*opus*] como teóricos [*ratiocinatio*]. Algo que en principio poco o nada tiene que ver con la estética, si no es por la importancia que se le concedía dentro del conjunto. En última instancia, se puede considerar *Los diez libros de arquitectura* como un intento de dotar de autonomía a la disciplina arquitectónica con una clara orientación hacia la práctica. No obstante, como ya ha sido mencionado, aun de forma limitada pero con una crucial importancia para los siglos venideros, *Los diez libros de arquitectura* sí plantea ciertos criterios estéticos que ha de cumplir la arquitectura.

Los seis elementos de la composición arquitectónica

Como respuesta a la pregunta que rotula el segundo capítulo, “En qué consiste la Arquitectura”, Vitruvio da a entender que son seis los puntos que han de cumplirse: *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* y *distributio*¹⁷. Estos seis conceptos constituyen la más completa rela-

¹⁶ Desarrollado a lo largo de *ibíd.*, pp. 6-9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 12. Literalmente: “La Arquitectura se compone de orden, que los griegos llaman *taxis*; de disposición, a la que dan el nombre de *diátesis*; de euritmia o proporción (simetría, decoro) y de distribución, que en griego se dice *oikonomia*”. Algo que complica mucho una explicación sistemática al no distinguir entre “euritmia”, “simetría” y “decoro”. En cualquier caso, teniendo en cuenta las extensas explicaciones que siguen a esta sentencia, queda claro que se trata de seis conceptos diferenciados y no cuatro.

ción de elementos de composición de la antigüedad referido a las artes. No se sabe si se trata de una lista inventada por Vitruvio -si recopiló conceptos que eran usados en su época y los ordenó con criterios propios- o si constituía una teoría de la composición arquitectónica *per se*. Diversos autores han señalado que Vitruvio mezcló conceptos de la teoría estética antigua de diversos periodos o que utilizó conceptos ya en desuso en el siglo I a. C.¹⁸, colaborando con ello a la ya de por sí confusa enumeración. En cualquier caso lo que sí se puede adelantar es que la *ordinatio* y la *dispositio* eran conceptos que se empleaban con frecuencia en la técnica de construcción, *decor* era un término filosófico y *distributio* relativo a la economía. En realidad, *Eurythmia* y *symmetria* eran los únicos términos propiamente estéticos¹⁹. De ahí que el orden en el que los enumera Vitruvio y el hecho de que no distinga entre ellos su procedencia colabore en la dificultad de interpretación²⁰.

En primer lugar, *ordinatio* [τάξις] apunta hacia las reglas de composición que permiten relaciones proporcionadas a partir de un módulo en un edificio: “es lo que da a todas las partes de una construcción su magnitud justa con relación a su uso, ya se la considere separadamente, ya con relación a la proporción o a la simetría”. Atiende tanto a la relación de las medidas de sus partes entre ellas como a las de sus partes respecto al conjunto, pero no al todo. Τάξις era un concepto para los griegos de amplio significado, que abarcaba desde el más concreto sentido de orden hasta formaciones militares. En todo su abanico, empero, reina la idea de norma o código. No es casual, pues, que ciertos autores como Urrea o Blánquez optasen por traducir el término por “orden”, en su sentido más exclusivo de la tratadística clásica. *Ordinatio* equivaldría a la imposición de ciertas reglas de composición a cada

Las traducciones de estos términos son conflictivas por varias razones, de ahí que en lo que sigue (así como en el siguiente capítulo) se haya optado por emplear los términos en su forma latina original (nombrando su procedencia griega cuando sea el caso). En primer lugar, no existen equivalentes actuales; en segundo, porque se desconoce con precisión el significado de cada concepto. Para una rápida consulta sobre las discrepancias entre las diversas traducciones - Urrea, Castañeda y Ortiz y Sanz- de estos seis términos, es especialmente clarificador y sintético ARNAU AMO, Joaquín (1987), *La teoría de la arquitectura en los tratados. Vitruvio*, Madrid: Tebar-Flores, pp. 113-114.

18 Véase FERRI, S. (1953), “Note archeologico-critiche al testo di Vitruvio” en *Parola del passato*, XXX, pp. 214-224.

19 TATARKIEWICZ, Wladyslaw (2000), *Historia de la estética*, 2 vols., Madrid: Akal, p. 282.

20 Sobre esta dificultad, consúltese SCRANTON, R. L. (1974), “Vitruvius’ Arts of Architecture” en *Hesperia*, XLIII, pp. 494-499.

una de las partes de un edificio:

Esta ordenación está regulada por la cantidad, que los griegos denominaron *posotes*. Por tanto, la cantidad [*quantitas*] es la conveniente distribución de los módulos adoptados como unidades de medida para toda la obra y para cada una de sus partes separadamente.²¹

Asimismo, tiene en consideración el uso del edificio y cifra, en definitiva, las magnitudes del mismo con arreglo a una función concreta. Se trata de proporcionar con arreglo a un módulo y desde el punto de vista de la utilidad del edificio. Es, pues, formal, cuantitativo y con arreglo a un fin.

En segundo lugar, *dispositio* “es el arreglo conveniente de todas las partes, de suerte que, colocadas según la calidad [*qualitas*] de cada una, formen un conjunto elegante”. Consta de tres *ιδεαι* (ideas o tipos de disposición): *ichnographia*, *orthographia* y *scaenographia* o trazado en planta, en alzado y en perspectiva, respectivamente. Es decir, *dispositio* concierne la representación del edificio para garantizar su belleza y calidad y los medios técnicos necesarios para llevarla a término. Si *ordinatio* era la norma cuantitativa para la composición de los edificios, con la *dispositio* el orden de las cosas puede alcanzar un valor cualitativo y lo hace por medio de los tres tipos de disposición, cada cual en su debido ámbito.

A tenor del contexto de reflexión de Vitruvio, *ιδεαι* no debe ser entendido en tanto que formas arquetípicas (o metafísicas si se prefiere) al modo de Platón, sino más bien como la forma de lo real, de lo existente²². Más cercano, pues, a la concepción de Demócrito o Lucrecio, la idea de Vitruvio incorpora la tesis del valor estético de la recepción. La arquitectura, defenderá este, debe sumar a su discurso esencialista la manera en la que será percibida. La cuestión del valor estético de la arquitectura tendrá, por ello, que entenderse también como un problema de pura visibilidad.

La *ichnographia* es “un dibujo en pequeño, hecho a escala determinada con compás y regla, que ha de servir luego en el trazado de la planta sobre el terreno que ocupará el edificio”. Es decir, la sección horizontal de un

21 VITRUVIO (1980), *op. cit.*, p. 13.

22 Especialmente claro en los pasajes donde Vitruvio clasifica los edificios de manera similar a como Demócrito desarrolló su teoría atómica del universo o donde desarrolla los problemas de las ilusiones ópticas. Véase LEFAIVRE, Liane y TZONIS, Alexander (1984), “The Question of Autonomy in Architecture” en *Harvard Architectural Review 3: Autonomous Architecture*, Cambridge, MIT Press.

determinado piso del edificio. Adelanta, además, su actual uso para el replanteo. Tiene, pues, una clara vocación constructiva, de ahí sus exigencias de precisión (uso de instrumental y requerimiento de representación a escala).

La *orthographia* es “una representación en pequeño y un dibujo ligeramente colorado, de la fachada y de su figura por elevación, con las correspondientes medidas, de la obra futura”. Anticipa asimismo el edificio construido pero sin tantas exigencias en la precisión. Es más, la *orthographia* adelanta el aspecto visual de la fachada (con la inclusión de la colorimetría, parte fundamental de todo proyecto romano) y sus medidas.

No ocurre así con la *escaenographia* en la que, como su propio nombre indica, prima la puesta en escena del edificio en su conjunto antes que la elevación exacta de sus medidas: “es el dibujo sombreado no sólo de la fachada, sino de una de las partes laterales del edificio, por el concurso de todas las partes visuales en un punto”²³. Ambas, a diferencia de la *ichnografia* que no es sino un modelo teórico, consisten en representaciones visuales, más o menos fieles al resultado final, *orthographia* por elevación y *escaenographia* por perspectiva. No en vano, Vitruvio prosigue con su explicación del término *dispositio* advirtiendo al lector que se desarrolla gracias a la combinación de la reflexión (*cogitatio*) y la invención (*inventio*), causa y efecto de un mismo fenómeno orientado a solucionar los problemas planteados por los tres tipos de disposición, con el fin de encontrar nuevas posibilidades.

En tercer lugar, *eurythmia* es “el bello y grato aspecto que resulta de la disposición de todas las partes de la obra, como consecuencia de la correspondencia entre la altura y la anchura y de éstas con la longitud, de modo que el conjunto tenga las proporciones debidas”²⁴. Tiene, pues, un sentido subjetivo, resultado visual de la aplicación de unas justas proporciones del edificio en su conjunto, es decir, resultado de la aplicación de ciertas normas compositivas, pero adaptándolas a las circunstancias de su observación. Proviene sin alteraciones del significado griego: las proporciones han de escogerse de forma que no solo sean las apropiadas (desde un punto de vista objetivo) sino que respondan a las exigencias del espectador.

No se encuentra ya en la esfera de la proyectación, sino que *eurythmia* es una palabra pasiva que indica una propiedad de lo que existe, a diferencia de *ordinatio*, *dispositio* o *distributio* que tienen que ver con una

23 VITRUVIO (1980), *op. cit.*, p. 13.

24 *Ídem*.

acción y se orientan hacia la creación de algo²⁵.

Estas normas base son, de hecho, las dictadas por el cuarto de los conceptos: la *symmetria*, que equivaldría al actual concepto de “conmensurabilidad” en la medida en que a razón de un módulo se establece una concordancia entre el todo y las partes. Sería simétrico aquello medible con arreglo a un módulo, a diferencia de la simetría en su significado actual, que equivaldría a una correspondencia precisa de dos o más elementos respecto a un punto, eje o plano de referencia: “es la concordancia uniforme entre la obra entera y sus miembros, y una correspondencia de cada una de las partes separadamente con toda la obra”²⁶. Tiene que ver con los dos primeros conceptos por establecer criterios objetivos de perfección en las edificaciones. *Ordinatio* regula las partes del edificio, *dispositio* articula las mentadas partes y, por último, *symmetria* hace corresponder las partes con el todo.

Symmetria era un concepto crucial en la estética antigua. Hacía referencia a la disposición armoniosa de los elementos, un criterio de belleza objetiva que no contempla ni la solidez ni la utilidad entre sus parámetros. Con arreglo a un módulo base, como puede ser el diámetro de una columna, se derivaban las dimensiones de todo el edificio y exactamente así obraban los escultores griegos cuando a partir del tamaño de un pie dimensionaban el cuerpo ideal humano (si se permite una tan apresurada simplificación)²⁷.

Estos dos polos estéticos del periodo clásico, a saber, la defensa de una estética objetiva (la tesis pitagórica según la cual la belleza sería una propiedad de las cosas, derivando en una estética cosmocéntrica) u otra subjetiva (propia de los sofistas, y de carácter antropocéntrico) vienen testimoniados por sendos conceptos que recoge Vitruvio. Ya desde el siglo V a. C., la belleza objetiva regulada por las leyes de la *symmetria* fueron perdiendo terreno frente a la belleza que no necesitaba de una justificación objetiva siempre y cuando provocara unos sentimientos agradables en el espectador,

25 GEERTMAN, H. (1993), “Vitruvio, la realtà architettonica e la progettazione di porte templari” en *Bulletin Antieke Beschaving*, XVII, p. 220.

26 VITRUVIO (1980), *op. cit.*, p. 13.

27 Conviene señalar aquí que no se trata esto de una tesis racionalista, como parecería a tenor de las interpretaciones llevadas a cabo desde el Renacimiento hasta la Ilustración. Antes bien, fiel a la metafísica naturalista clásica, los órdenes derivan de los principios de la Naturaleza en primera instancia para, a posteriori ser abstraídos y elevados a sistema de medida normativo. Véase lo que sigue y, muy especialmente, el capítulo “3. Crisis del lenguaje y arquitectura del efecto” de la Parte III para medirlo paradigmáticamente con la cuestión de la arbitrariedad del lenguaje arquitectónico.

esto es, la *eurythmia*. Ejemplo de ello es cuando, a la hora de establecer los criterios de distinción entre las cinco clases de templos, Vitruvio señala la necesidad de establecer ciertos ajustes [*temperaturae*] en los cánones de la proporción: “Los ojos son los que buscan la belleza; por tanto, si no se satisface su gusto tanto con las proporciones como con esas adiciones [refiriéndose al éntasis de las columnas], que agrandan oportunamente lo que parecería deficiente, el conjunto resultaría desproporcionado y feo a quien lo contemplase”²⁸. Para que la *symmetria* fuese percibida como tal, era necesario un ajuste de las medidas regulado por la *eurythmia*.

En quinto lugar, *decor* es “el aspecto correcto de la obra, que resulta de la perfecta adecuación del edificio en el que no haya nada que no esté fundado en alguna razón”²⁹. Se trata de la forma sustantivada del *decorum* estoico y Vitruvio lo emplea en ese mismo sentido: lo apropiado, lo conveniente. Con arreglo a, así Vitruvio, tres preceptos: el rito, las costumbres y la naturaleza.

Según el rito que deba albergar, un edificio tendrá que atenerse a las normas del decoro que atribuyen, por ejemplo, a la austeridad de la diosa Minerva, la valentía de Marte o la fuerza de Hércules el uso del orden dórico, en tanto que las delicadas Venus, Flora o Proserpina encontrarían en el corintio su orden decoroso³⁰. Se trata, pues, de la correspondencia entre la forma y el contenido de un templo, en connivencia al culto que allí se profese e identificándose la virtud del dios con un estilo concreto.

El decoro de costumbre versa sobre la apropiada correspondencia entre las partes de un edificio, referidas en este caso a su uso (vestíbulos, por ejemplo), con el conjunto y su status. Así, por ejemplo, a un interior magnífico le corresponde un vestíbulo de holgadas dimensiones. El decoro de costumbre también vela por el respeto a la integridad de los órdenes, no permitiéndose la mezcla o transformación de los mismos.

²⁸ *Ibid.*, p. 76.

²⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁰ Conviene advertir que el sentido habitual que se le atribuye a “orden” proviene del renacimiento. En concreto, proviene de la sistematización llevada a cabo por Alberti. En época de Vitruvio no consistía en un canon, como fue más tarde el caso, sino en una relación numérica más vinculada con valores experimentales -no absolutos- inspirados en el cuerpo humano. Véase a este tenor el capítulo 1 del libro IV, donde Vitruvio describe los tres *genera*: dórico correspondiente a la robustez del cuerpo masculino, jónico a la esbeltez del femenino y corintio a la delicadeza de una doncella, en *ibid.*, pp. 86-90.

Y, por último, el decoro natural aconseja sobre el emplazamiento del edificio con arreglo a normas de salubridad y sobre las orientaciones de las diferentes dependencias en función de su uso (dormitorios, bibliotecas, baños, museos...). Estilo, dignidad, pureza, emplazamiento u orientación son todos aspectos relativos al decoro. Luego, con *decor* y *distributio* se pasa del nivel material-tecnológico (*quantitas*), a través del tipo de contenido y de la representación (*qualitas*), al nivel social.

En sexto y último lugar, *distributio* [οικονομία] “consiste en el debido y mejor uso posible de los materiales y de los terrenos, y en procurar el menor coste de la obra conseguido de un modo racional y ponderado”³¹. Con el fin de poder dar viabilidad al resto de características, el criterio óptimo de “distribución del gasto” -a no confundir con la *dispositio*, propiamente la “distribución” actual- permitirá un uso eficiente de los recursos tanto a nivel material (adaptación de la elección de los materiales en función de su disponibilidad y coste) como respecto de la disposición de los edificios en el terreno para satisfacer las necesidades de los usuarios así como para optimizar los recursos de los que se dispone. Es seguro, pues, que *distributio* se refiere exclusivamente a la utilidad del edificio, asegurando su forma y viabilidad, garantizando su adecuación a las condiciones del lugar y a los medios disponibles e incorporando las exigencias del usuario y su función. Su relación con la belleza es de segundo rango, en el sentido de, por una parte, posibilitarla y, por otra, no impedirla.

Sintetizar esta enumeración de conceptos es dificultoso por la inestabilidad de los mismos y probablemente por la dificultad de acceso al sentido originario. Ciertas convergencias llaman, no obstante, la atención. De entre los seis conceptos, *ordinatio*, *dispositio* y *symmetria* forman un conjunto con cierta unidad: revelan las normas de proporción que un edificio ha de cumplir para contribuir a su belleza. *Ordinatio* supone la implantación de un orden a las partes (de tipo cuantitativo), *dispositio* la adecuada articulación de las partes respecto al todo (de tipo cualitativo) y *symmetria*, a modo de síntesis, acuerda las medidas de las partes respecto del todo y viceversa.

Pero, visto más en detalle, quedó dicho que entre los cometidos reservados a la *dispositio*, y muy especialmente referido a la *ichnografia*, está el de posibilitar la construcción del edificio por medio de un dibujo técnico.

Algo que, huelga decir, tiene presente la correcta distribución de los usos en planta. Luego, en la *dispositio* no puede encontrarse la pureza formal que sí translucen *ordinatio* o *symmetria*. De hecho, para los romanos, las cuestiones compositivas -en su restringido sentido orientado hacia la belleza- concernían principalmente a las fachadas y volumen, a diferencia de épocas más recientes³².

De igual manera, *decor* presenta ambas vertientes. Por una parte, contribuye en un sentido semiológico a la belleza, dotándola de un contenido referido a la tradición, pero, por otra, en su sentido de decoro natural, da razones para la orientación más adecuada de cada dependencia. Luego, vela por el óptimo uso de dicho espacio. En este caso, empero, no se trata ya de normas formales, como las anteriormente expuestas, sino más bien de lo referido a la tradición. Atiende a las condiciones materiales del momento histórico y lo posterga por principio de autoridad. Algo en común tiene, pues, *eurythmia* con *decor* en la medida en que no proporciona normas objetivas sino que tiene más que ver con la percepción individual, con el problema del gusto subjetivo. Por otra parte, *eurythmia* no puede entenderse sin vincularla a la *symmetria*, su causa.

32 En efecto, a partir del siglo XIX los tornos se invertirán y la composición en planta adquirirá un protagonismo inusitado. Ciertos autores han querido ver en esto un giro de crucial importancia en la concepción estética de la arquitectura. Desde esta perspectiva, por ejemplo, la “volatilidad” estilística del eclecticismo o del historicismo decimonónico vendría a estar posibilitada precisamente por esa falta de atención a las fachadas: hay efectivamente constancia de proyectos que, pese a mantener escrupulosamente los planos en planta, sufrieron sucesivas modificaciones en alzado pasando de estilos neogóticos a neoclásicos, por ejemplo. Tal y como se tendrá ocasión de mencionar en el capítulo “2. Autonomía y abstracción” de la Parte III, este análisis es propio de la época vanguardista que encontró en la demonización de la arquitectura del XIX su fuente más prolífica de auto-legitimación. En lo que sigue se defenderá que el giro crucial se establece con anterioridad a estas tesis (en origen achacables principalmente a Durand) y que están estrechamente vinculadas al reto que supuso la irrupción de la autonomía en la “arquitectura revolucionaria”, de suerte que desde este punto de vista la arquitectura decimonónica y las vanguardias históricas puedan entenderse como pertenecientes a un mismo periodo.

B. CONTENIDO ESTÉTICO DEL TRATADO DE VITRUVIO

Tras haber presentado el cuerpo conceptual de la arquitectura en este segundo capítulo del primer libro, Vitruvio prosigue su explicación abordando “De las partes en que se divide la Arquitectura” en el tercer capítulo. Una vez determinado que la arquitectura consta de construcción, gnómica y mecánica -propiamente las partes a las que hace referencia el encabezamiento del capítulo-, Vitruvio introduce en poco más de diez líneas tres categorías³³ a las que ha de responder la arquitectura que conviene tratar en detalle: *firmitas*, *utilitas* y *venustas*³⁴. Sobre estos tres conceptos se ha escrito desde entonces, especialmente desde el XVII hasta el siglo XIX, una inabarcable bibliografía.

La tríada vitruviana

La primera [*firmitas*] depende de la firmeza de los cimientos, asentados sobre terreno firme, sin escatimar gastos y sin regatear avaramente los mejores materiales que se pueden elegir. La utilidad [*utilitas*] resulta de la exacta distribución de los miembros del edificio, de modo que nada impida su uso, antes bien cada cosa esté colocada en el sitio debido y tenga todo lo que le sea propio y necesario. Finalmente, la belleza [*venustas*] en un edificio depende de que su aspecto sea agradable y de buen gusto por la debida proporción de todas sus partes.³⁵

Corresponde a Perrault la exaltación de la tríada vitruviana y, en gran parte, es él y no Vitruvio el responsable de situarla en el centro de la dis-

33 Sobre cómo referirse a estos tres conceptos no hay un consenso establecido, dado que Vitruvio nunca lo especificó. Ciertos autores optan por el término “categoría” (Kruft), otros por “norma” (Arnau), otros por “partes” (Perrault).

34 En realidad, de la famosa tríada es solo aportación de Vitruvio el concepto de *firmitas*. Cicerone, para subrayar la relación de las *partes orationis*, hace referencia a la arquitectura y a las artes técnicas enfatizando la relación entre *venustas* y *utilitas/necessitas*. Véase CICERONE, *De oratore*, 3, 180: “quid tam in navigio necessarium quam latera quam cavernae quam prora [...]? Quae tamen hanc habent non plus utilitatis quam dignitatis. Capitoli fastigium illud et ceterarum aedium non venustas sed necessitas ipsa fabricata est”.

35 VITRUVIO (1980), *op. cit.*, p. 17. “Haec autem ita fieri debent ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustatis. Firmitatis erit habita ratio, cum fuerit fundamentorum ad solidum depressio, & ex quaque materia copiarum sine avaritia diligens electio. Utilitatis autem, emendata & sine impeditio, usu locorum, dispositio, & ad regiones sui cuiusque generis apta & commoda distributio. Venustatis vero, cum fuerit operis species grata & elegans, membrorumque commensuras iustas habeat symmetriarum rationes”, en VITRUVIUS (1552), *De Architectura libri decem*, original procedente de la Biblioteca Estatal de Baviera, digitalizado el 29 de junio de 2009, p.16.

cusión moderna³⁶. Traducida, comentada e ilustrada por él, la obra de Vitruvio fue publicada por encargo de Courbet en 1676 bajo el título de *Les Dix Livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures*³⁷. Este libro tuvo un papel protagonista en la recepción de *Los diez libros de Arquitectura* y, en concreto, de la tríada. Fue tal la relevancia que Perrault concedió a este breve pasaje, que pasó a articular la primera parte de su versión libre de *Los diez libros de Arquitectura*, esto es, de la mitad de la obra de Vitruvio. Según la traducción de Castañeda, esta primera parte, titulada “Que contiene la Arquitectura que nos es común con los antiguos”, consta de cuatro capítulos: “De la Arquitectura en general”, “De la solidez de los Edificios”, “De la comodidad de los Edificios” y “De la hermosura de los Edificios”³⁸. Es decir, el segundo, tercer y cuarto capítulo corresponden a la tríada *firmitas, utilitas y venustas*, respectivamente.

Es, pues, llamativo cómo la forma en la que Vitruvio introduce esta clasificación contrasta con la repercusión que históricamente ha tenido. Ni siquiera forma parte de un párrafo, sino que viene referido a la explicación previa sobre los requisitos que han de cumplir las obras públicas, sean las que atienden la defensa, la religión o la comodidad del pueblo (lo que equivaldría a nuestros actuales equipamientos: puertos, plazas, baños, teatros...).

No sería pertinente extenderse aquí en un análisis hermenéutico de su recepción. No obstante, cabe advertir que entender estos tres requisitos de la arquitectura como una aproximación sistemática es a la par de erróneo, extremadamente tendencioso. Hasta el momento, si algo en claro ha de proporcionarnos una lectura atenta de Vitruvio es la falta de sistematicidad de su exposición. Bien sea por carencias teóricas del propio autor, bien por no responder a sus criterios o bien por no ser simplemente más que una proyección moderna sobre lo clásico, lo cierto es que para Vitruvio no son conceptos aislables ni autodeterminados. Es más, son mutuamente dependientes. Estas

36 Sobre la amplísima bibliografía relacionada con la traducción de Perrault y su impacto en la estética arquitectónica, es muy recomendable la monografía HERMANN, Wolfgang (1973), *The theory of Claude Perrault*, Londres.

37 Las reediciones hasta la fecha, así como las traducciones ya citadas, toman como referencia la segunda edición, ampliada y revisada, de mismo título, publicada ocho años después: PERRAULT, Claude (1684), *Les Dix Livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures*, París: J.-B. Coignard.

38 En realidad toma por referencia la versión *abrégé*: PERRAULT, Claude (1981), *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, edición facsímil, Joseph Castañeda (trad.), Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, pp. 27-52, pp. 53-62 y pp. 63-94 respectivamente.

tres categorías se entrelazan, al igual que los seis conceptos analizados anteriormente. Han de entenderse, más bien, como un conjunto que no permite análisis individuales aislados.

Pero, aprovechando la oportunidad de disponer hoy de varias traducciones del latín original (contrariamente a los eruditos del XVII y XVIII) y guiados únicamente por el texto de Vitruvio, la tríada adquiere un cariz diferente si se entiende en la inmediatez de su juicio y bajo la luz de los seis conceptos anteriores. Váyase por partes:

La primera [*firmitas*] depende de la firmeza de los cimientos, asentados sobre terreno firme, sin escatimar gastos y sin regatear avaramente los mejores materiales que se pueden elegir.³⁹

La solidez de los edificios depende, pues, de la correcta construcción de los cimientos. Que el suelo sobre el que el cimiento ha de posarse deba cumplir con los esperados requisitos de solidez, así como que la elección acertada de los materiales se haga ateniéndose a las solicitaciones de los cimientos y no a otros intereses que pudiesen comprometer su cometido, no son más que dos derivaciones de la máxima primera. Y, por otra parte, que la cimentación haya de hacerse como toca moviliza tanto las leyes de la estática como los problemas constructivos derivados y la teoría de materiales. Algo que puebla profusamente las páginas de Vitruvio en capítulos posteriores. Pero queda claro en esta escueta aclaración que para Vitruvio la *firmitas* es simple y llanamente la garantía de estabilidad estructural de los edificios.

Siendo esto cierto, no lo es menos que, habida cuenta de los conceptos que se manejaron previamente -y que preceden a la tríada en el tratado-, pueden trazarse vínculos entre ellos que amplíen esta primera interpretación. Aun cuando no la nombre explícitamente, el criterio de aplicar en su justa medida los medios materiales y técnicos en la construcción correspondía al sexto de los conceptos: *distributio*. Y de igual manera que este, *firmitas* tiene el carácter de un requisito previo para que la arquitectura se pueda dar con garantías. Cabría añadir que el criterio de *firmitas* se apoya asimismo en una concepción temporal que no atienden ni *utilitas* ni *venustas*. Esto viene confirmado por la traducción canónica del texto de Vitruvio al

39 VITRUVIO (1980), *op. cit.*, p. 17. En el original: "Firmitatis erit habita ratio, cum fuerit fundamentorum ad solidum depressio, & ex qua; materia copiarum sine avaritia diligens electio.", en VITRUVIUS (1552), *op. cit.* p. 16.

inglés, donde *firmitas* asume plenamente la pretensión de la arquitectura de permanencia: *durability*⁴⁰.

La utilidad [*utilitas*] resulta de la exacta distribución [*dispositio*] de los miembros del edificio, de modo que nada impida su uso, antes bien cada cosa esté colocada [*distributio*] en el sitio debido y tenga todo lo que le sea propio y necesario.⁴¹

En segundo lugar, *utilitas* se refiere a la correcta disposición de los espacios con arreglo a su función, con el fin de que no se produzcan interferencias entre ellos y se incluya todo aquello que sea necesario para su buen funcionamiento (orientación, dimensionado, ventilación... cabría deducir). En definitiva, vela por el cumplimiento de las funciones encomendadas a cada edificio y a cada una de sus partes.

No obstante, la referencia explícita en la traducción de Blánquez a la “distribución”, es decir *dispositio*, le confiere una dimensión mucho más amplia que el simple cumplimiento de la funcionalidad. Quedó dicho que *dispositio* implicaba tanto los medios técnicos para la correcta representación y construcción del edificio como un criterio cualitativo orientado hacia la belleza del conjunto. Nada debería sorprender que para el correcto desarrollo de los usos de un edificio, se eche mano de la *ichnographia* o dibujo en planta. Lo que hoy podría llamarse “distribuir” los usos en planta (o planta de distribución). Pero no solo eso, sino que la *orthographia* permite asimismo dimensionar en alzado los criterios funcionales, en tanto que la *scaenografia* proporcionaría una visión de conjunto. Es decir, no cabe en el concepto de *utilitas* un significado escueto de “utilidad” sino que es indisoluble de el de belleza.

Y si no es suficientemente evidente en la traducción de Blánquez, en el original latín la referencia a *distributio* es literal. De ahí que en *utilitas* haya que entender también un uso eficiente de los materiales. El criterio de *utilitas* tiene pues, también, ese carácter de condición previa que tan evidente se mostraba en *firmitas*, pero con un condicionante adicional orientado hacia el cumplimiento de la funcionalidad y, por ende, de la belleza.

40 VITRUVIUS POLLIO, Marcus (1914), *The Ten Books of Architecture*, Morris Hicky Morgan (trad.), Herbert Langford Warren (ed.), Harvard University Press, p. 17.

41 VITRUVIO (1980), *op. cit.*, p. 17. En el original: “Utilitatis autem, emendata & sine impeditio-
ne, usu locorum, dispositio, & ad regiones sui cuiusque generis apta & comoda distributio.”, en
VITRUVIUS (1552), *op. cit.*, p. 16.

Por añadidura, las necesidades a cubrir para el buen funcionamiento y la correcta orientación de las estancias estaba regulado por el *decor*. En su particularidad de “decoro natural”, aconseja sobre el emplazamiento del edificio con arreglo a normas de salubridad y sobre las orientaciones de las diferentes dependencias en función de su uso. Luego, *utilitas*, lejos de ceñirse a la “utilidad” de la arquitectura, aúna criterios correspondientes a la *dispositio*, la *distributio* y el *decor*.

Finalmente, la belleza [*venustas*] en un edificio depende de que su aspecto sea agradable y de buen gusto por la debida proporción [*symmetria*] de todas sus partes.⁴²

A la *venustas* compete el núcleo más puramente estético de la tríada: garantizar la belleza. Atendiendo al objeto, la explícita mención a *symmetria* -traducido por Blánquez por “proporción” para no confundir al lector con el significado más restringido en la actualidad de “simetría”- remite a la concordancia entre las partes y el todo del edificio con arreglo a un módulo. Esta mención hace desplegar en cascada, a tenor de lo visto anteriormente, no solo ya al concepto de *symmetria* sino a *ordinatio* como regulador de las partes y *dispositio*, de nuevo, como articulador de las partes.

Por otra parte, *venustas* no solo atiende a los valores objetivos de belleza en el edificio, sino que contempla así mismo los subjetivos. Además de garantizar “la debida proporción de todas sus partes”, *venustas* vela por que “su aspecto sea agradable y de buen gusto”. Es decir, ya no solo cumplirá el edificio las normas reguladoras de la belleza dictadas por la proporción, sino que ha de ser igualmente percibido como bella. *Venustas*, pues, moviliza la *eurythmia* y apoya el vínculo ya establecido entre *symmetria* y *eurythmia*.

La “estética de la arquitectura” de Vitruvio

De resultas de esto, los seis elementos de la composición arquitectónica quedan vinculados a estas tres categorías más generales, abarcando en su complejidad el conjunto de requisitos de la arquitectura. Que Perrault tomase esto como punto de partida para, a su juicio, “ordenar” el Vitruvio va de sí. Han sido muchos los intentos de extraer una serie sistemática de esta concatenación de seis conceptos más la tríada. Ciertos autores intentaron ver

42 *Ibid.*, p. 17. En el original: “Venustatis vero, cum fuerit operis species grata & elegans, membrorumq; commensus iustas habeat symmetriarum rationes.”, en VITRUVIUS (1552), *op. cit.*, p. 16.

en la tríada las partes fundamentales de la arquitectura y con arreglo a ellas se disponían los seis conceptos previos. Sería este el caso de Perrault⁴³ y todos los que en su traducción se basaron.

Lo cierto es que la mayoría de interpretaciones que proponen una síntesis estética de la tríada coinciden en aislar *firmitas* del resto. En este sentido, *firmitas* no se considera una cualidad estética sino un requisito físico de un edificio que posibilita los valores intrínsecos de la arquitectura representados en Vitruvio por la *utilitas* y la *venustas*. No es, pues, un valor en sí, sino una condición instrumental de la arquitectura. Aunque no hay forma de desvincular estos tres criterios, como ha quedado dicho -dado que están conceptualmente entrelazados-, aquello que atiende a *firmitas* puede, en realidad, considerarse un tipo de condicionante previo para el cumplimiento de *utilitas* y *venustas*: la edificación ha de ser sólida, ha de perdurar en el tiempo, para poder cumplir su misión de función y de embellecimiento.

Dicho esto, sobre la propuesta estética de Vitruvio y la relación de las dos restantes categorías (únicas propiamente estéticas), no hay un consenso claro. La polémica estribaría a grandes rasgos en determinar en qué medida la condición social de la arquitectura alcanza en Vitruvio el estatus de valor estético. Así, autores como Tatarkiewicz o Krufft priorizan la belleza sobre la utilidad, en tanto que otros, como es el caso de Geertman equipararía una con otra. En cualquier caso, una u otra interpretación combina en mayor o menor medida ese doble carácter de la estética vitruviana. cualquier casotilidad, en tanto que otros, como es el caso de ores, como Krufft, optan por el t

Para Tatarkiewicz, *Ordinatio*, *dispositio* y *distributio* se refieren a la solidez y a la utilidad y, como mucho, atañen a la belleza de forma indirecta. En cambio, los tres elementos siguientes conciernen fundamentalmente a la belleza, siendo la *symmetria* la condición objetiva, *eurythmia* la subjetiva (referida a la recepción en el espectador) y *decor* la social⁴⁴. Para justificar este orden, Tatarkiewicz hace mención a muchos otros conceptos que aparecen a lo largo del tratado y refuerzan, en su opinión, esta triple cualidad de la estética arquitectónica propuesta por Vitruvio y que proporcionaban una am-

43 “Estas ocho partes se refieren [...] a las tres primeras: á saber, á la *Solidéz*, á la *Comodidad* y á la *Hermosura*, que suponen la Ordenacion, Disposicion, Proporcion, Decoro ó Propiedad y Economía. Por esto se dividirá esta primera parte solo en tres capitulos, que son de la *Solidéz* [*firmitas*], de la *Comodidad* [*utilitas*] y de la *Hermosura* [*venustas*] de los Edificios”, en PERRAULT (1981), *op. cit.*, p. 26.

44 TATARKIEWICZ (2000), *op. cit.*, pp. 282-283.

plia panorámica del léxico conceptual de la estética del helenismo: el efecto que la obra de arte produce en el hombre del lado sensorial, un segundo que concernía a las cualidades racionales y un tercero que presentaba las condiciones sociales necesarias para una buena arquitectura. La orientación social y subjetiva de la estética vitruviana contrasta, de hecho, con los problemas planteados en la estética helenística de su época.

La interpretación de Krufft amplía el significado de *venustas*, hasta el punto de llegar a sostener que los seis elementos de la composición arquitectónica se pueden asociar en exclusiva a la *venustas*, aun admitiendo que *distributio* formaba también parte de *utilitas*⁴⁵.

Según la interpretación de Geertman, Vitruvio opera simultáneamente a tres niveles: la forma arquitectónica como estructura matemática, como belleza de contenido y de forma y como función social. Tras repasar las presuntas incongruencias en las que incurriría Vitruvio en este capítulo según numerosos comentaristas, Geertman achaca la singularidad de la exposición a su estructura circular. Así, comienza con la fase de proyecto (*ordinatio* y *dispositio*) que se orienta hacia el objetivo final de belleza (*eurythmia*), que confirma los mecanismos formales desarrollados en proyecto por presentarse con la calidad de la *symmetria* teniendo presente la función social de la arquitectura (*decor*) y los medios para alcanzarla (*distributio*)⁴⁶.

En síntesis, el entrelazamiento de las tres categorías respecto de los seis elementos de composición es indiscutible. En conjunto, los principios estéticos fundamentales que plantea Vitruvio se centran en el establecimiento de criterios de juicio sobre la belleza arquitectónica. Esta se asienta sobre la convicción de la existencia de una belleza verdadera y objetiva, aun cuando admitiese la corrección óptica de las leyes objetivas en beneficio del espectador. Síntoma de ello es primacía de la *symmetria* sobre la *eurythmia*. Con todo, no es esta una belleza que pueda entenderse desvinculada de lo funcional. En Vitruvio, se persigue un equilibrio entre la belleza formal y lo funcional. Debe ser lo que satisface a la vista, tanto desde su dimensión objetiva como subjetiva, pero también ha de adecuarse a su fin. La belleza abarca tanto aquello que agrada a la vista como al intelecto, pero también aquello que proporciona goce mediante su finalidad, conveniencia y utilidad.

45 KRUFFT (1990), *op. cit.*, pp. 28-31.

46 GEERTMAN (1993), *op. cit.*, pp. 223-245.

Vitruvio y la autonomía de la arquitectura

En primer lugar, cabe reseñar que en el tratado de Vitruvio se puede identificar ya una clara voluntad de dotar al arquitecto de un grado de autonomía como profesional así como un primer intento por delimitar la disciplina arquitectónica respecto del resto de artes o artesanías. Es sorprendente a este respecto la larga trayectoria que ha acumulado esta concepción del arquitecto como profesional “liberal” capaz en muy diversas áreas de conocimiento y técnicas. No obstante, como ya ha sido señalado, el arquitecto previo al Humanismo no se concebía como una individualidad creativa. Es más, las numerosas referencias de Vitruvio al deberse al entorno, a la cultura, a la religión del momento suponen una explícita indiferencia hacia los objetivos perseguidos más tarde por el proyecto de autonomía. No eran esas inquietudes del momento, en un mundo que -como defendía con vehemencia Schiller- el hombre aun se auto-concebía como totalidad.

De hecho, aquello que más repercusión tuvo en siglos posteriores no fue este aspecto de su tratado, sino su propuesta estética, aunque sea solo como testimonio de una época. En efecto, el tratado de Vitruvio apenas tuvo influencia en la Antigüedad. Son contadas las referencias que pueden encontrarse en los diversos textos teóricos, tanto de principios de época imperial como tardoimperial, y aun más escasa parece su repercusión en la práctica arquitectónica⁴⁷. Lo cierto es que habrá que esperar a tiempos carolingios para encontrar muestras contrastables del interés por el texto de Vitruvio. Muestras, no obstante, no exentas de polémica. Y, en cualquier caso, la cuestión estética de la autonomía no será de nuevo explícitamente abordada hasta el Renacimiento, habida cuenta de la influencia de la filosofía escolástica en la comprensión de la arquitectura medieval⁴⁸.

La necesidad de apropiación de este texto, que se entendió clave para la renovación arquitectónica, se plasmó en el ámbito teórico en la elevación de la tríada vitruviana a verdadero principio de la disciplina en el

47 Véase KOCH, Herbert (1951), “Vom Nachleben des Vitruv”, en *Verlag von Kunst und Wissenschaft*, Baden-Baden. Y adicionalmente, TAFURI, Manfredo (1978), *Scritti Rinimentali di Architettura*, Milán, p. 389 y ss. Para consultar una bibliografía más extensa sobre la recepción de Vitruvio en la Edad Media y el Renacimiento, véase KRUFIT (1990), *op. cit.*, vol. 1, nota 3, p. 371.

48 Aunque la autonomía de la disciplina, en un sentido muy cercano al defendido por Vitruvio sí pervivió a lo largo de la Edad Media, debido en gran parte a la influencia de San Agustín y su sentido de lo clásico. Véase SIMON, Otto von (1956), *La catedral gótica*, Madrid: Alianza Forma, 2000, p. 51 y ss.

Renacimiento. De suerte que la *firmitas*, *utilitas* y *venustas* marcarán desde entonces la aproximación estética a la arquitectura. La doble vertiente de la estética de Vitruvio previamente señalada fundamentará la teoría y la práctica de la arquitectura y la prolífica época de los tratados de arquitectura que siguió al Renacimiento recogió esta como autoridad que legitimaba el uso de un nuevo lenguaje.

Aun cuando Poggio Bracciolini pretendió postularse como el descubridor del texto olvidado de Vitruvio⁴⁹, hay constancia de manuscritos conservados del *De Architectura* que datan del siglo IX⁵⁰. De lo que parece no haber duda es que la primera edición impresa del tratado vitruviano fue la editada por el filólogo Giovanni Sulpicio da Veroli a lo largo de la segunda mitad de los años ochenta del siglo XV (la fecha precisa se desconoce, aunque predomina la datación en 1486). El interés que suscita desde su redescubrimiento a principios del XV, resonando entre autores de tanto impacto como Alberti, Francesco di Giorgio o Rafael, fue exponencialmente amplificada por esta nueva edición. Desde entonces, *Los diez libros de Arquitectura* constituirán una referencia obligada a lo largo de la Edad Moderna.

Nómbrese, aunque sea solo como ilustración de ello, un notable ejemplo. El *re aedificatoria* de Leon Battista Alberti puede considerarse el primer tratado sistemático de la arquitectura tras el de Vitruvio. Escrito en la última década de la primera mitad del XV, no fue publicado póstumamente en Florencia hasta el 1485. En este texto, Alberti recupera la estética vitruviana en el sentido anteriormente expuesto, aunque con manifiestas intromisiones del ámbito religioso (especialmente notables en el noveno libro). El compromiso entre lo útil y lo bello adquiere en este tratado un tono más riguroso que en Vitruvio y más sistemático. El ensalzamiento del arquitecto como subjetividad y la sistematización de los atributos abstractos de la forma pura en la arquitectura pueden considerarse las dos aportaciones más relevantes de Alberti en el proceso de autonomización de la arquitectura. Otros autores como Serlio o Caramuel profundizaron, con discrepancias, en la tradición

49 Sobre el descubrimiento del tratado, el mismo Poggio Bracciolini da dos versiones contradictorias. En la primera, habría sido encontrado en 1414 en Montecasino. Según la segunda, en 1416, en ocasión del concilio de Constanza, un ejemplar habría sido encontrado en la biblioteca de la abadía de Saint-Gall. Véase para más información CIAPPONI, L. A. (1960), "Il 'De Architectura' de Vitruvio nel primo Umanesimo" en *Italia Medievale e Umanistica*, III, pp. 59-75.

50 Los manuscritos más antiguos que se conservan del Vitruvio son el Códice Vitruvio en Séléstat, Bibl. munic., ms. 1153 bis y el del Museo Británico, Harley 2767, ambos fechados entre los siglos IX y X.

vitruviana⁵¹, de suerte que así como a nivel socioeconómico pueden identificarse claros precedentes de la autonomía moderna, desde el punto de vista de la estética arquitectónica, la pregunta por la autonomía no se había aun formulado en su más radical contundencia.

Luego, en la recepción de Vitruvio durante el Renacimiento se incidió notablemente en su propuesta estética dual para la arquitectura. Predomina, como se ha visto en el apartado anterior, la concepción estética asentada en la idea de proporción, en tanto que certeza de la accesibilidad de una belleza objetiva para la arquitectura. Este íntimo vínculo con las matemáticas, y más concretamente, con las reflexiones pitagóricas, traza una cierta continuidad -que, como han demostrado ciertos autores, pervive durante la Edad Media⁵²- desde el periodo clásico hasta la crisis de finales del XVIII. Quizás de una forma menos evidente, la idea vitruviana de indiscernibilidad entre la función de la arquitectura en la sociedad y su elevación formal perduró asimismo incólume al menos hasta finales del Renacimiento.

Con la radicalización estética a lo largo del periodo de la tradística arquitectónica fue, no obstante, gestándose la crisis de la teoría vitruviana. Sería, de hecho, objeto de una interesante investigación demostrar lo que ahora solo podemos adelantar casi intuitivamente: la decadencia del modelo estético que desembocó en la crisis del XVIII⁵³ se fragua en paralelo al escoramiento de la estética hacia su componente formal, es decir, la pérdida paulatina del peso que Vitruvio otorgó a la componente funcional en la arquitectura. De suerte que los sucesivos usos y metáforas que fueron adhiriéndosele adquirieron poco a poco la pátina de un lenguaje sobreimpuesto a una arquitectura que ya no le correspondía. A finales del siglo XVII, D'Aviler señaló en el prefacio a su traducción de *Les Cinq Ordres d'Architecture*

51 Para un recorrido pormenorizado de la evolución de la autonomía en su sentido estético a lo largo del Humanismo, con especial mención a Alberti, Serlio y Caramuel, véase LEFAIVRE y TZONIS (1984), *op. cit.*

52 Los criterios de belleza, en su sentido neo-platónico, no distan (más que en un plano estilístico) apenas de lo realizado en la Catedral de Chartres o en las grandes construcciones medievales. En última instancia se trata de la incorporación de criterios cosmológicos a la composición arquitectónica. Véase SCRUTON (1985), *op. cit.*, p. 65-76, donde pueden encontrarse relevantes referencias bibliográficas.

53 Es especialmente ejemplificador de este proceso por el que la teoría de la arquitectura quedaba reducida a un estudio filológico y la arquitectura a palabras a-sintácticas el diccionario vitruviano de P. J. Márquez de finales del siglo XVIII. Véase RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín (1986), "El orden dórico y la crisis del vitruvianismo a finales del siglo XVIII: la interpretación de Pedro José Márquez", en *Fragmentos*, nº 8-9, pp. 20-47.

de Scamozzi de 1685 cómo las figuras que habían acabado por constituir el lenguaje arquitectónico estaban cargadas de intenciones políticas o religiosas. Reclamaba la autonomía disciplinar (en concreto, la de los tratados) con el fin de recuperar una arquitectura que hablase de sí misma, que no estuviese al servicio de mensajes ajenos a ella⁵⁴.



2.

LA REVOLUCIÓN KANTIANA EN LA ARQUITECTURA

La filosofía trascendental es la idea de una ciencia cuyo plan tiene que ser enteramente esbozado por la crítica de la razón pura de modo arquitectónico, es decir, a partir de principios, garantizando plenamente la completud y la certeza de todas las partes que componen este edificio.¹

Las referencias explícitas de Kant a la arquitectura en sus dos obras fundamentales en las que trata el problema de la estética pueden contarse con los dedos de una mano. No obstante, es significativo que para hacer visible la idea de filosofía trascendental que tenía, echase mano de la metáfora arquitectónica. De hecho, aunque parezca baladí, la influencia kantiana en la arquitectura será más del orden de lo no-dicho que de lo dicho, de lo sugerido -si se prefiere- que de lo explicitado.

Aun con esas, en lo que sigue se defenderá que, lejos de pasar desapercibida, la influencia de su teoría estética va a suponer un vuelco crucial para la estética de la arquitectura. Hasta el punto de que se puede hablar de una estética de la arquitectura prekantiana en contraposición a la postkantiana, que se manifiesta en autores tan dispares como Schopenhauer, Schelling o Hegel. Tras Kant, la arquitectura tendrá que enfrentarse a la milenaria terna vitruviana incorporando a la belleza y utilidad la necesidad de expresar “ideas estéticas”, vuelco este de crucial importancia. En efecto, el desarrollo de la estética kantiana a lo largo del siglo XIX, así como la práctica

¹ KANT, Immanuel (1997), *Crítica de la razón pura*, Pedro Rivas (trad.), Madrid: Alfaguara, p. 50.

arquitectónica que le siguió², quedan ya indisolublemente ligadas tanto a lo que Kant dijo sobre las artes como a lo que omitió. De suerte que se le pueda achacar a Kant esta doble responsabilidad³: haber formulado la pregunta y no haberla contestado.

2 Más adelante se destacará el sorprendente hecho de que obras tan significativamente “kantianas” como las de Ledoux antecedan la publicación de la *Crítica del gusto* de 1790. Obviamente, el referente común que supuso Rousseau es una hipótesis de lo más plausible para dar cuenta de esto. Pero, antes bien, parece confirmarse la sospecha de Hegel según la cual el vuelo de los análisis filosóficos despegaba tras el ocaso de los cambios culturales.

3 Véase GUYER, Paul, (2011), p. 7: “de ahí que Kant pueda ser visto como responsable no solo de la idea de que la arquitectura *deba* expresar ideas, sino también de las discrepancias en torno a *qué* ideas ha de expresar la arquitectura” [“Kant might then be seen as responsible not only for the idea that architecture *should* express ideas but also for the competing views about *what* ideas architecture should express”].

A. EL “GIRO” KANTIANO: FUNCIONALIDAD Y BELLEZA

Hasta ahora, el análisis de la teoría general de la crítica del gusto de Kant desarrollado en la Parte I pretendía aislar cuáles eran las características de tal juicio y su repercusión en la irrupción de la autonomía en la estética. Pero, ¿cuáles son las características del objeto hacia el que se moviliza este juicio? Para explicarlo, Kant se sirve de objetos naturales o de ejemplos del arte decorativo⁴ apoyándose en el juicio más paradigmático del gusto: aquel que atiende a la belleza⁵. Aquello que los caracteriza, y de ahí que en su explicación se sirva de ellos, es que no atienden a ningún fin más allá de sí mismos. Es decir, en el juicio estético de estos objetos, no puede verse influido por ningún interés adicional. Esto, por supuesto, excluiría todo aquel objeto que tuviese que cumplir con una función, dado que el juicio de tal objeto se vería por fuerza influido por esa orientación de su fin. Dicho de otra forma: el juicio de semejante objeto no podría cumplir con la máxima de ser desinteresado. No puede intervenir en el juicio de lo bello nada que tenga que ver con la función de un objeto.

Asimismo, el hecho de que no se pueda reclamar en estos juicios la mediación de concepto alguno, no puede ser propiamente independiente de nuestras facultades cognitivas al completo si ha de reclamarse para el juicio del gusto una validez universal. Esta tesis quedó sintetizada en el “libre juego de las facultades”: la multiplicidad de la experiencia se presenta como objeto para la imaginación, pudiendo así satisfacer la necesidad de coherencia y unidad del entendimiento.

La universal comunicabilidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, debiendo realizarse sin presuponer un concepto, no puede ser otra cosa más que el estado de espíritu en el libre juego de la imaginación y del entendimiento [...], teniendo nosotros consciencia de que esa relación subjetiva, propia de todo conocimiento, debe tener igual valor para cada hombre y, consiguientemente, ser universalmente comunicable, como lo es todo conocimiento determinado, que descansa siempre en aquella relación como condición subjetiva.⁶

4 “Muchos pájaros (el loro, el colibrí, el ave del paraíso), multitud de peces del mar, son bellezas en sí que no pertenecen a ningún objeto determinado por conceptos en consideración de su fin, sino que placen libremente y por sí. Así, los dibujos à la *grecque*, la hojarasca para marcos o papeles pintados, etc., no significan nada por sí, no representan nada, ningún objeto, bajo un concepto determinado, y son bellezas libres. Puede contarse entre la misma especie lo que en música se llama fantasía (sin tema), e incluso toda la música sin texto”, en KANT, Immanuel (2007), *Crítica del Juicio*, Manuel García Morente (trad.), Madrid: Tecnos, pp. 144-145.

5 *Ibid.*, §8.

6 *Ibid.*, p. 131.

De todo esto deriva el hecho de que el objeto capaz de producir dicho estado ha de tener la forma de una “finalidad sin fin”, tal y como desarrolla Kant fundamentalmente en §11. Dicho esto, ¿dónde queda la arquitectura?

La exclusión de toda finalidad en un objeto que pueda alcanzar estatus de obra de arte parece dejar en un lugar comprometido a la arquitectura. No obstante, Kant no excluye la posibilidad de encontrar “belleza formal pura” en objetos de mayor complejidad producidos por el hombre (más allá de los ya citados animales, motivos decorativos o la música sin texto⁷). De hecho, al principio de su *Crítica del Juicio* se sirve de un ejemplo arquitectónico para ilustrar lo que por juicio desinteresado de ahí en adelante ha de entenderse⁸. Cuando se trata de valorar si un objeto es bello por medio del gusto, no cabe hacer referencia a aquello que une la necesidad del que juzga con el objeto. Se trata, por el contrario, de serle indiferente para poder emitir un juicio de forma pura. Preguntado por la belleza de un palacio cabría, pues, contestar:

“No me gustan las cosas que no están hechas más que para mirarlas con la boca abierta”; o bien como aquel Sachem iroqués, a quien nada en París gustaba tanto como los figones; puedo también, como Rousseau, declamar contra la vanidad de los grandes, que malgastan el sudor del pueblo en cosas superfluas; puedo, finalmente, convencerme fácilmente de que se me encontrase en una isla desierta, sin esperanza de volver jamás con los hombres, y si pudiese, con mi sola voluntad, levantar mágicamente semejante edificio, no me tomaría siquiera ese trabajo, teniendo ya una cabaña que fuera para mí suficientemente cómoda.⁹

El juicio del gusto no se deja -no debe dejarse- influir por el aparato social, por la fatuidad o vanidad infundada. Ni consiste en juzgar con arreglo a un interés individual relativo al objeto en cuestión, como sería el caso del jefe iroqués al que hace referencia Kant: a su llegada a París en el esplendor francés de la segunda mitad del diecisiete, mostraron perfecta y

⁷ Véase §16: *El juicio de gusto, mediante el cual un objeto es declarado bello bajo la condición de un concepto determinado, no es puro*, en *ibid.*, pp. 144-146.

⁸ “Cada cual debe confesar que el juicio sobre la belleza en el que se mezcla el menor interés es muy parcial y no es un juicio puro de gusto. No hay que estar preocupado en lo más mínimo de la existencia de la cosa, sino permanecer totalmente indiferente, tocante a ella, para hacer el papel de juez en cosas del gusto”, en *ibid.*, p. 116.

⁹ *Ibid.*, pp. 115-116.

consciente indiferencia hacia la pompa y, en cambio, quedaron cautivados por la exuberancia de tienduchas de carne de la calle Huchette¹⁰. En el juicio del gusto referido a un edificio -o así podría deducirse de este extracto- la utilidad de la obra arquitectónica, el esfuerzo social que esta acarree o su necesidad o prescindibilidad no han de intervenir si este quiere ser genuino: el juicio del gusto debería ser puramente formal, es decir, debería atender exclusivamente a la forma de dicho edificio, en su carácter de “finalidad sin fin”. El juicio estético respecto de la arquitectura, a diferencia de la terna vitruviana, concerniría en Kant solo la belleza formal:

En el juicio de una belleza libre (según la mera forma), el juicio de gusto es puro. No hay presupuesto concepto alguno de un fin para el cual lo diverso del objeto dado deba servir y que éste, pues, deba representar, y por el cual la libertad de la imaginación, que, por decirlo así, juega en la observación de la figura, vendría a ser sólo limitada.¹¹

El gusto permite distinguir entre la belleza de dos objetos con arreglo a su orientación a un fin. Si una rosa puede ser bella, en ningún caso es esta belleza idéntica a la de un objeto artístico. En el primer caso, lo bello de una rosa no determina concepto alguno en el objeto en cuestión. Se trata de una belleza libre (*pulchitudo vaga*), es decir, no condicionada a proyección

10 De acuerdo con una referencia de los editores en la nota 26 en *ibid.*, p. 115, Kant trae a colación esa anécdota inspirándose en *Histoire et description générale de la Nouvelle France*. Charlevoix, su autor, fue misionero jesuita enviado a las colonias francesas en 1720 y publicó el primer estudio sobre la Nueva Francia. En el pasaje en cuestión, Charlevoix desarrolla las razones por las cuales puede considerarse que los iroqueses, aun en su “condición de salvajes”, han alcanzado un estado consciente de felicidad. La vida que llevan estos salvajes puede parecer inicialmente dura, pero solo desde el desconocimiento y por comparación a la europea. Su felicidad, defiendo Charlevoix, es real: “premierement, parce qu’ils croyent l’être; en second lieu, parce qu’ils sont dans la possession paisible du plus précieux de tous les dons de la Nature; enfin parce qu’ils ignorent parfaitement, & n’ont pas même envie de connoître ces faux biens, que nous estimons tant, que nous achetons au prix des véritables, & que nous goûtons si peu”. Por esta razón han de ser vistos a ojos franceses como “de vrais Philosophes” por ser completamente ajenos a las comodidades, magnificencias y riquezas. Y de ahí la anécdota que debió llamar la atención a Kant: “Des Iroquois, qui en 1666 allerent à Paris, & à qui on fit voir toutes les Maisons Royales, & toutes les beautés de cette grande Ville, n’y admirerent rien, & auroient préféré leurs Villages à la Capitale du plus florissant Royaume de l’Europe, s’ils n’avoient pas vû la Ruë de la Huchette, où les Boutiques des Rotisseurs, qu’ils trouvoient toujours garnies de Viandes de toutes les sortes, les charmerent beaucoup”, en CHARLEVOIX, Pierre-François-Xavier de (1744), *Histoire et description générale de la Nouvelle France*, París, vol. III, pp. 321-322.

11 KANT (2007). *op. cit.*, p. 145.

de fin alguno. La rosa es puramente bella. En cambio, en el caso de un edificio se presupone un concepto al mismo y con arreglo a este se orienta una idea de perfección. No cabe aislar esa obra de arte de un cierto ámbito de condicionalidad: para poder entenderse un edificio como tal ha de cumplir de antemano con unos requisitos que se anteponen a todo juicio sobre su belleza. Se trataría en este caso de una belleza adherente (*pulchritudo adhaerens*). Está condicionada a un fin particular.

Esta distinción adquiere una crucial importancia para el análisis kantiano de la arquitectura. El loro, el colibrí o multitud de peces son para Kant bellezas en sí mismas puesto que no han de cumplir ningún fin juzgable por el gusto (pueden, como así lo haría un zoólogo, valorar su adecuación a ciertos fines naturales como son su capacidad motriz o su adaptación al medio, pero en ningún caso para Kant serían estos fines sujetos a una perfección estética). La belleza de un edificio, en cambio, así como la humana o la de un caballo, “presupone un concepto de fin que determina lo que deba ser la cosa; por tanto, un concepto de su perfección: así pues, es belleza adherente”¹². De ahí que no pueda hablarse en el caso de la arquitectura de un juicio de gusto puro:

Así como el enlace de lo agradable (de la sensación) con la belleza, que propiamente sólo concierne a la forma, impide la pureza del juicio de gusto, así el enlace del bien (para el cual lo diverso es bueno a la cosa misma, según su fin) con la belleza daña la pureza de esta.¹³

La cuestión gira en torno a la autonomía o no del juicio sobre la arquitectura: de igual manera que el juicio sobre los fastuosos palacios parisinos del iroqués venía mediado por lo agradable y no podía considerarse un genuino juicio de gusto, aquel juicio propio de la arquitectura que atiende -y no puede ser de otra forma- a la función se ve interpelado por un juicio moral (sobre lo bueno)¹⁴. Se trata de una unión entre el gusto y la razón, un enlace entre el sentimiento de placer y la facultad de desear: “[e]stas no son, sin embargo, entonces, reglas del gusto, sino solamente de la unión del gusto con la razón, es decir, de lo bello con el bien”¹⁵.

¹² *Ídem*.

¹³ *Ídem*.

¹⁴ Véase las notas al pie 2 de los capítulos “1. El concepto de autonomía” y “4. La antinomia de la autonomía” de la Parte I para mayor aclaración sobre en qué medida se puede hablar de una cierta “autonomía del arte” en Kant, pese a su total silencio al respecto.

¹⁵ *Ibid.*, p. 146.

En efecto, en un juicio de gusto no puro, como es el caso de aquel que atiende a la arquitectura -es decir, un juicio de belleza adherente-, presupone un concepto de fin final (una funcionalidad), restringiendo por ello la libertad de la imaginación. Pero esto no implica que haya de negársele la posibilidad a la arquitectura de movilizar el “libre juego de las facultades”, en la medida en que para Kant queda claro que la belleza adherente es un tipo de belleza y la arquitectura un arte, aunque no puro. De hecho, Kant llega a ilustrar la idea de belleza adherente en el caso de la arquitectura con ejemplos explícitos:

Podrían añadirse inmediatamente en la intuición de un edificio muchas cosas que nos plugieran si no fuera porque debe ser una iglesia; podría embellecerse una figura con toda clase de rayas y rasgos ligeros, si bien regulares, como hacen los neozelandeses con sus tatuajes, si no tuviera que ser humana, y ésta podría tener rasgos más finos y un contorno de las formas de la cosa más bonita y dulce, si no fuera porque debe representar un hombre o un guerrero.¹⁶

El carácter añadido de la belleza adherente se refiere a la representación del objeto mediante el juicio y no al objeto en sí. Aquello que sobrepasa la mera belleza -aquello que presupone fin final-, ha de ir empero relacionado con el “fin interno” -del que depende su mera posibilidad- del objeto en cuestión. Sobre esta delicada cuestión Kant apenas adelanta argumentos. Pero es de suponer, a tenor de lo explicado hasta el momento, que el hecho de que una iglesia, dado que sirve para el recogimiento espiritual, ha de transmitir la necesaria sobriedad y humildad que corresponde a la religión (evidentemente cristiana protestante). Así, podría deducirse que un palacio mostrará arquitectónicamente el poder y riqueza de su habitante, que una fortaleza transmitirá una clara representación de su solidez y de su amenazante presencia, que un palacio de justicia inspirará rigor y contundencia... La tercera parte de este trabajo versará sobre el vínculo de estas cuestiones con el arquitecto Ledoux.

Sobre cómo ha de congeniarse este carácter expresivo con la belleza y la utilidad Kant apenas da pistas. Por una parte, las citas precedentes parecen sugerir que, en el caso concreto de la arquitectura, el cumplimiento por parte de un edificio de su función es una condición previa a todo juicio de gusto. Esto sería tanto como decir que el acceso a un juicio sobre su belleza

¹⁶ *Ibid.*, p. 145.

quedaría anulado de no atender a su orientación práctica. En tal caso la funcionalidad en la arquitectura no sería un criterio a tener en cuenta a la hora de juzgar su belleza, lo que sería coherente con el hecho de que la belleza no implique concepto alguno.

Pero, por otra parte, ha quedado dicho que en la belleza adherente, a diferencia de la pura, sí están implicadas unas ciertas normas apriorísticas (de tipo funcional en el caso de la arquitectura, de tipo cultural en el caso de los tatuajes...) y por eso se orienta hacia la idea de perfección. Y, aunque el estado de belleza y perfección haya de valorarse con la facultad del espíritu correspondiente, Kant reconoce que, habida cuenta de la indivisibilidad del objeto en cuestión, no puede entenderse la una sin la otra e, incluso, no puede evitarse las interferencias mutuas:

Pero, propiamente, ni la perfección gana por la belleza ni la belleza por la perfección; mas como, cuando comparamos la representación mediante la cual un objeto nos es dado con el objeto en consideración de lo que debe ser mediante un concepto, no puede evitarse el que la juntemos también con la sensación en el sujeto, resulta que la *facultad total* de la representación gana cuando están de acuerdo ambos estados del espíritu.¹⁷

Ambas “facultades de conocer”, el Juicio (que juzga la belleza formal) y la razón (que atiende a su orientación práctica) intervienen en la valoración de la arquitectura. No hay forma de juicio de la arquitectura en la que no intervenga también la razón en la medida en que evalúa su adecuación al fin. Y, es más, quedan de alguna forma potenciadas recíprocamente en virtud de su acuerdo¹⁸. Algo que recuerda sobradamente a los criterios estéticos vitruvianos sobre la combinación entre belleza y funcionalidad.

17 *Ibid.*, p. 146.

18 GUYER, Paul (2002), “Free and Adherent Beauty: A Modest Proposal”, en *The British Journal of Aesthetics* 42, pp. 357-366; reimpresso en GUYER, Paul (2005), *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, cap. 5, pp. 129-140.

B. EXPRESIÓN Y MORAL: LA EXIGENCIA DE LA AUTONOMÍA

La conclusión que trajo el análisis del primer libro de la *Crítica del Juicio* -“La analítica de lo bello” (§1-22)- consistía en otorgar al juicio de la belleza un carácter independiente de todo concepto para ser genuino. No obstante, en aparente paradoja, se hizo evidente que la obra de arte -como producto humano- está guiada por conceptos. Si el arte no es ni naturaleza ni artesanía es precisamente porque se trata de una producción en *libertad* es decir, “mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad”. De ahí que no pueda llamarse arte el producto de un instinto, como sería el caso de un panal de abejas, ni de la necesidad (arte *mercenario*, así Kant) como el zapatero¹⁹. ¿Cómo un producto intencional y racional, como es una obra de arte, puede en algún caso ser juzgado sin implicar conceptos?

Kant adelanta una solución a esta espinosa cuestión en su teoría de las bellas artes (en concreto, la combinación de la teoría del genio y la de la “idea estética”). Ciertamente, tanto la producción de una obra de arte como su recepción involucran conceptos, pero no los determinan²⁰: para que una producción humana libre (distinta de la naturaleza, distinta del oficio o artesanía) pueda alcanzar la condición de obra de arte ha de estar guiada por concepto (la técnica, entre otros) pero no debe quedar sometida a ellos. Esta delicada convivencia entre la autonomía y la imposibilidad de intervención intencionada en la obra de arte, queda solventada²¹ en la teoría del genio²²:

Pues cada arte presupone reglas mediante cuya fundamentación tan sólo puede un producto, si ha de llamarse producto de arte, representarse como posible. Pero el concepto del arte bello no permite que el juicio sobre la belleza de su producto ser deducido de regla alguna que tenga un *concepto* como base de determinación, que ponga, por lo tanto, a su base un concepto del modo como el producto sea posible. Así pues, el arte bello no puede inventarse a sí mismo la regla según la cual debe efectuar su producto. Pero como sin regla anterior no puede un

19 KANT (2007). *op. cit.*, §43: *Del arte en general*, pp. 228-230.

20 Textualmente: “El juicio del gusto tiene que referirse a algún concepto, pues de otra manera no podría en absoluto tener pretensión de validez necesaria para todos”, en *ibid.*, §57. Esto podría interpretarse, de hecho, como una contradicción interna en su sistema, dado que el juicio del gusto “no da absolutamente conocimiento alguno [exclusivo del juicio lógico] (ni siquiera confuso) del objeto” (en *ibid.*, p. 143), si no es porque Kant se apresura a precisar que por “concepto” en el juicio del gusto ha de entenderse aquel “que no se deje determinar en nada por medio de una intuición, a través del cual nada pueda conocerse y, por tanto, tampoco pueda llevarse a cabo ninguna prueba para el juicio del gusto”, en *ibid.*, §57.

21 Véase apartados C y D del capítulo “2. Autonomía trascendental” de la Parte I.

22 “*genio* es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte”, en *ibid.*, p. 233.

producto nunca llamarse arte, debe la naturaleza dar la regla al arte en el sujeto (y mediante la disposición de la facultad del mismo), es decir, que el arte bello sólo es posible como producto del genio.²³

La naturaleza del contenido en la obra de arte, conceptual pero sin que medie concepto ni en su juicio ni en su producción, corresponde a lo que Kant define como la idea estética: “la representación de la imaginación que provoca pensamiento alguno, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, *concepto* alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible. Fácilmente se ve que esto es lo que corresponde (*el pendant*) a una *idea de la razón*, que es, al contrario, un concepto al cual ninguna *intuición* (representación de la imaginación) puede ser adecuada”²⁴. De lo que deriva que toda obra de arte con espíritu²⁵ contiene una idea estética, que es un concepto a fin de cuentas pero con un carácter extralingüístico: la autonomía de la estética que se jugaba en el campo de la libertad tiene su experiencia en el libre juego de la imaginación, que gracias a las ideas estéticas puede acceder por conceptos sin supeditarse a ellos.

En definitiva, la belleza estética defendida por Kant no es tan formal como en un principio pareció. Ciertamente, su presentación de la “analítica de lo bello” podría inducir a esa conclusión, pero una vez presentadas sus teorías sobre el genio y la idea estética queda claro que la belleza, lejos de quedar al margen, sugiere un contenido conceptual. Que la autonomía de la estética, es decir, del juicio del gusto, quede indemne de semejante giro depende de la manera en la que se presentan estos conceptos: lo hacen de forma tal que no pueden reducirse a regla alguna. Se trata más bien de un libre juego de la imaginación mediada por el entendimiento, de tal forma que este fije reglas que son superadas por el genio. De ahí que no sea posible ni controlar lo que produce (de lo contrario sería producto supeditado al entendimiento), ni la recepción de la obra (de lo contrario no podría incitar al libre juego de las facultades).

23 *Ibid.*, p. 234.

24 *Ibid.*, p. 241.

25 Una obra de arte puede o no tener espíritu [*Geist*], algo de lo que no depende el juicio de gusto que sobre ella se formule. El espíritu es básicamente el “principio vivificante del alma; pero aquello por medio de lo cual ese principio vivifica el alma, la materia que aplica a ello, es lo que pone las facultades del espíritu con finalidad en movimiento, es decir, en un juego tal que se conserva a sí mismo y fortalece las facultades para él”, en *ibid.*, p. 214.

En la división de las bellas artes (§51), Kant distingue las artes de la palabra (oratoria y poesía) de las figurativas [*bildende Künste*] o “de la expresión de las ideas en la *intuición sensible* (no por medio de representaciones de la mera imaginación excitadas por las palabras)”. Estas últimas “expresan ideas con figuras, en el espacio”²⁶. Bien sea la pintura [*Mahlerkunst*, literalmente “arte de la pintura”] o la plástica [*Plastik*], es decir, bien sea que atienda únicamente al sentido de la vista o bien a este junto al del tacto, culminan en un objeto, “una extensión corporal”. Ahora bien, en las que -siendo espaciales, luego físicas- se consideran artes plásticas, cabe distinguir entre la escultura [*Bildhauerkunst*, literalmente “arte de tallar -*behauen*- imágenes”] y la arquitectura [*Baukunst*, “arte de construir”]. La referencia a la arquitectura de mayor extensión en la *Crítica del Juicio* se encuentra sintomáticamente en forma de una alambicada comparación respecto de la escultura:

En la *plástica*, como primer modo de las bellas artes de la forma, entran la *escultura* y la *arquitectura*. La *primera* es la que expone corporalmente conceptos de cosas, tal como *podrían existir en la naturaleza* (como arte bello, teniendo, sin embargo, en cuenta la finalidad estética); la *segunda* es el arte de exponer conceptos de cosas que *sólo por el arte* son posibles, y cuya forma tiene como fundamento de determinación, no la naturaleza, sino un fin arbitrario, y ha de ser para ello, sin embargo, al mismo tiempo, estéticamente conforme a fin. En la segunda, un cierto *uso* del objeto del arte es lo principal, y a él, como condición, subordinanse las ideas estéticas. En la primera, la mera *expresión* de ideas estéticas es la intención principal. Así, estatuas de hombres, dioses, animales, etc., pertenecen a la primera clase, y, en cambio, templos, edificios magníficos para reuniones públicas, o también habitaciones, arcos de triunfo, columnas, mausoleos, etc., erigidos para honrar una memoria, pertenecen a la arquitectura. Hasta los utensilios todos de la casa (el trabajo del carpintero y otras cosas semejantes para el uso) pueden contarse en ésta, porque lo esencial de un *edificio* lo constituye la acomodación del producto para un cierto uso, y, en cambio, una mera *obra de figura* que no está hecha más que para la intuición y debe placer por sí misma, es, como exposición corporal, mera imitación de la naturaleza, aunque, sin embargo, tiene en cuenta las ideas estéticas, pues en ellas la *verdad sensible* no puede ir tan lejos que cese la cosa de aparecer arte y producto de la voluntad.²⁷

Kant asume, pues, que tanto escultura como arquitectura han de combinar el objetivo de alcanzar la belleza con la expresión de ideas estéticas (es decir, ideas racionales conducidas por medios estéticos). Conviene precisar

26 *Ibid.*, p. 250.

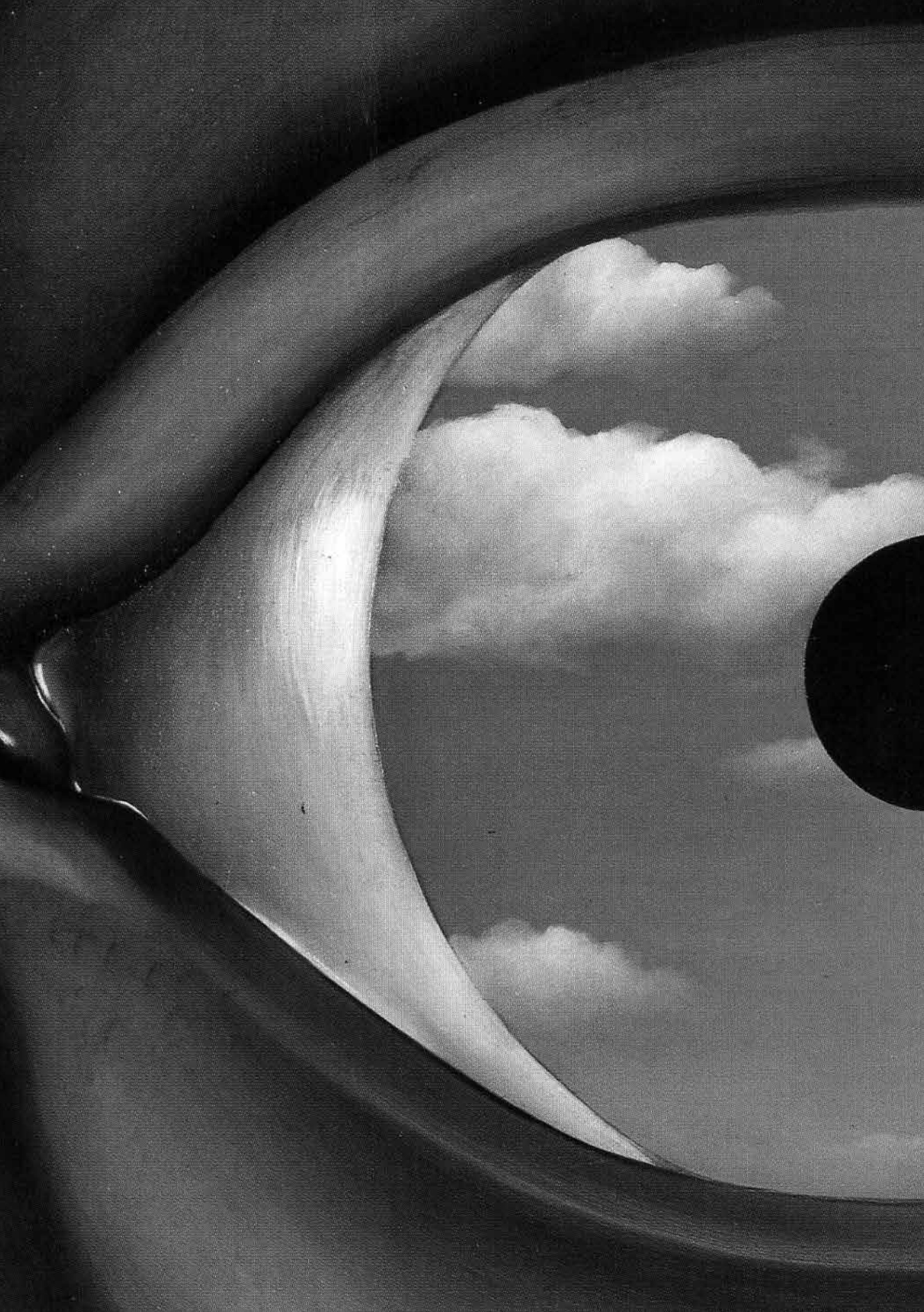
27 *Ibid.*, pp. 250-251.

que para Kant, como no podría ser de otra forma habida cuenta de las condiciones materiales de la escultura en el siglo XVIII, la escultura solo puede entenderse como “imitación de la naturaleza”. Estatuas de hombres o animales, por su propio condicionamiento previo, han de ser reconocibles como tales, y por tanto han de plasmar formas ajenas a su medio, formas propias de la naturaleza. Incluso cuando se trata de esculturas irreales (o, dicho de otra forma, sobrenaturales), como es el caso de un dios, se realizará de suerte que una composición de elementos naturales puedan dar lugar a una representación de aquello que no es natural (sería el caso conocido de las quimeras: combinación de partes naturales para dar lugar a un conjunto que se presenta como sobrenatural).

Parecería así que la arquitectura, en comparación, tiene un mayor margen de maniobra a la hora de expresar ideas estéticas, puesto que no imita a la naturaleza. Es más, en términos de Kant, la arquitectura se muestra como genuinamente estética en la medida en que las ideas que expresa son solo alcanzables por medio del arte: “es el arte de exponer conceptos de cosas que *sólo por el arte* son posibles”. En este sentido, la arquitectura, a diferencia de la escultura, no se vería afectada por esa mengua de su autonomía.

Pese a ello, algo constriñe a la arquitectura que no afecta a la escultura: la arquitectura está orientada hacia el cumplimiento de un uso. Es esta una condición previa, a la que por fuerza han de subordinarse el resto de elementos que la completan, entre ellos las ideas estéticas: “un cierto *uso* del objeto del arte es lo principal, y a él, como condición, subordinanse las ideas estéticas”. Quiere esto decir que las ideas estéticas han de acomodarse a esta condición y, de ahí, ciertas formas estéticas quedarán vedadas y otras tendrán mayor validez en la medida en que se potencien mutuamente.

En definitiva, de esta comparación puede deducirse que tanto la escultura como la arquitectura son artes que por sus condiciones internas sufren algún tipo de restricción a la libre expresión de ideas estéticas: la primera porque imita a la naturaleza, limitando por tanto el tipo de idea estética que puede representar y la manera de llevarlo a cabo; la segunda porque ha de cumplir con el mandato de funcionalidad, que ha pasado a ser “lo esencial de un *edificio*”.



3.

SÍMBOLO Y ENIGMA

Con la irrupción de la estética autónoma, y muy especialmente, con la incorporación de esquemas epistemológicos a la estética, se da un giro crucial en el devenir de la teoría arquitectónica. De manos de Kant, y su publicación clave *Crítica del Juicio* de 1790, las bellas artes -entre las que se encuentra la arquitectura- han de afrontar un nuevo reto: si en general el arte para Kant conlleva la expresión de ideas estéticas, es decir, conceptos que entran en libre juego con la imaginación, en el caso de la arquitectura, el reto se sitúa en su capacidad para aunar ese impulso autonomizador en las artes con su necesaria naturaleza práctica.

La estética vitruviana de la arquitectura centró en la combinación de belleza y utilidad los objetivos que debía perseguir la arquitectura y, ciertamente, Kant insiste a su vez en la necesidad de combinar el valor estético de la arquitectura con su orientación funcional (un fin objetivo). Pero, a tenor de lo expuesto, es indispensable excluir del juicio estético toda intromisión de eso ajeno a la estética. Y, aun con todo, no se puede negar que la mera posibilidad de la arquitectura impone la supeditación de lo estético a su uso. De hecho, a este tenor, se pudo argumentar en el capítulo anterior que la concepción kantiana de la belleza parece a la postre no restringirse tan radicalmente a la idea de una belleza formal, como se desprende de la “Analítica de lo bello”¹. Más bien defiende que el arte bello transmite un contenido de

¹ “En la pintura, escultura, en todas las artes plásticas, en la arquitectura, en la traza de jardines, en cuanto son bellas artes, el *dibujo* [Zeichnung] es lo esencial; y en éste, la base de todas las disposiciones para el gusto la constituye, no lo que recrea en la sensación, sino solamente lo

por sí, aunque sea bajo la irreductibilidad a normas *a priori*. Una obra de arte tal es producto del libre juego de una idea por parte del genio, involucrando conceptos pero sin que determinen.

La posibilidad de una arquitectura autónoma se reduce, pues, a la determinación de una arquitectura expresiva. Qué debe la arquitectura expresar es algo que Kant no especificó y de ahí que la filosofía kantiana en el terreno de la arquitectura diese lugar, paradójicamente, a una infinidad de intentos de determinación de un lenguaje arquitectónico propio: desde la expresión de su propia función, a la de la propia sociedad, pasando por concepciones más abstractas, que fueron tanteándose a lo largo del XIX. La repercusión del “giro” kantiano en la arquitectura queda claramente manifiesta en décadas posteriores con la consolidación de la estética idealista alemana².

que, por su forma, place.”, en *ibíd.*, p. 140.

² Véase a este respecto el apartado del presente capítulo, “B. La consolidación de la pregunta sin respuesta”. En los principales autores responsables de ese periodo persiste esa máxima kantiana según la cual la arquitectura ha de fundamentalmente ser expresiva. Las enormes diferencias que se establecen sobre lo que ha de expresarse bien sea desde Schelling, Hegel o Schopenhauer se entiende aquí como un síntoma de la repercusión de las teorías de Kant.

A. LA RECEPCIÓN DE SCHILLER: SÍMBOLO Y MORAL

Como mediadora entre el entendimiento y la razón, la facultad de juicio en Kant constituye un ámbito singular que permite la transición entre los conceptos de naturaleza y los de libertad. Los juicios estéticos, no asimilables a los juicios cognitivos o morales, se constituyen por el principio a priori subjetivo de la finalidad sin fin: la aprehensión de la forma de un objeto de intuición, dando lugar al libre juego de las facultades del alma, de tal suerte que el arte hace posible un salto entre la necesidad y la libertad, o dicho de otra manera, dándose en la experiencia artística el fundamento metafísico de la moralidad. La distancia, aparentemente insalvable, entre el entendimiento y la razón desarrolladas como esferas autónomas en sus dos críticas anteriores, asimilable a la de lo universal y lo particular, o a lo individual y la totalidad, puede salvarse por medio de la estética. En este sentido, tal y como fue desarrollado en el punto “Autonomía y moral” de la Parte I, el gusto, es decir, la facultad del juicio estético, adquiere una motivación comunicativa y es precisamente este punto de la argumentación que Schiller rescatará y radicalizará en su teoría estética. Recuérdense la definición del §59, donde Kant atribuye a la belleza el carácter de “símbolo de la moralidad” [Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit]³:

Lo bello es el símbolo del bien moral, y sólo también en esta consideración (la de una relación que es natural a cada cual, y que cada cual también exige a los demás como deber) place con una pretensión a la aprobación de cada cual; el espíritu, al mismo tiempo, tiene conciencia de un cierto ennoblecimiento y de una cierta elevación por encima de la mera receptividad de un placer por medio de impresiones sensible, y estima el valor de los demás también por una máxima semejante del Juicio.⁴

El significado de símbolo en Kant remite al carácter de analogía entre la estética y la moralidad. Por una parte, se trata de una analogía estructural desde su validez universal, tal y como ya ha sido expuesto: entre el placer desinteresado y el interés moral, entre la libertad de la imaginación y la libertad de la voluntad. Y en este sentido, la analogía tiene una orientación reguladora. Pero, al tiempo, entre la belleza y la moralidad puede trazarse un vínculo de tipo antropológico: la belleza, aun no pudiendo ser definida conceptualmente presenta una suerte de insaciabilidad conceptual -véase las

³ Regrészese al segundo capítulo subapartado “Autonomía y moral” de la Parte I para un acercamiento más detallado a su argumentación.

⁴ KANT (2007), *op. cit.*, p. 285.

“ideas estéticas”- que Kant considera símbolo de la imposibilidad de hacerse cargo intuitivamente de la libertad. De alguna forma, el vínculo que establece la belleza y lo suprasensible puede identificarse asimismo en la moralidad. De ahí que el carácter simbólico en Kant en toda exposición de un concepto -y a diferencia del esquema- aluda a:

cuando bajo un concepto que sólo la razón puede pensar, y del cual ninguna intuición sensible adecuada puede darse, se pone una intuición en la cual el proceder del Juicio solamente es análogo al que observa en el esquematizar, es decir, que concuerda con él sólo según la regla de ese proceder y no según la intuición misma; por lo tanto, sólo según la forma de la reflexión y no según el contenido.⁵

El concepto de símbolo así empleado restringe, pues, la relación que establece Kant entre la belleza con la razón (tanto práctica como teórica). Un sentido estricto de símbolo, como el que defiende Schiller, cancelaría esta restricción al establecer una unidad interna entre la belleza y la moralidad, es decir, entre propiamente el símbolo y aquello que simboliza. No en vano, como aclaración del empleo que realiza de “símbolo”, Kant alude en más de una ocasión al término de “analogía”⁶. De no ser así, es decir, considerando en su acepción más estricta el *dictum* de la “belleza como símbolo de la moralidad”, la apariencia sensible y la significación suprasensible coincidirían, algo que Kant en ningún caso podría suscribir, dado que la belleza no puede ser conocimiento ni estar motivada por interés alguno. Por símbolo habría que entender, más bien, una operación de tránsito meramente formal:

El gusta hace posible, por decirlo así, el tránsito del encanto sensible al interés moral habitual, sin un saldo demasiado violento, al representar la imaginación también en su libertad como determinable conformemente a un fin para el entendimiento, y enseña a encontrar, hasta en objetos de los sentidos, una libre satisfacción, también sin encanto sensible.⁷

Esta necesaria distinción será la que Schiller pretenderá superar con la objetivación de la belleza, y podrá, así fundamentar el principio

5 *Ibid.*, p. 283.

6 Sintomáticamente referido a la arquitectura, entre otras: “Decimos de edificios y árboles que son mayestáticos, soberbios, o de praderas que son risueñas y alegres; hasta los colores son llamados inocentes, modestos, tiernos, porque excitan sensaciones que encierran algo análogo a la conciencia de un estado de espíritu producido por juicios morales.”, en *ibid.*, p. 286.

7 *Ibid.*, p. 286.

de la belleza en la razón práctica por medio de la idea de libertad. No tanto en *Kallias* como en *Cartas sobre la educación estética del hombre*⁸, frente al fracaso de las vías políticas ensalzadas con la Ilustración, Schiller presenta lo estético como alternativa de recuperación de la esperanza. La tesis sobre la belleza como “libertad en la apariencia” intenta salvar el abismo entre la realización práctica de los ideales emancipatorios y la experiencia de su fracaso. Así, a través de la teoría de los impulsos (y muy especialmente a través del impulso del juego⁹), Schiller hace posible el acceso desmitificado (en contra del éxtasis dionisiaco, por ejemplo) a la esencia de la humanidad como intuición. Así establece en la Carta XI la tendencia a la divinidad como movimiento de ajuste entre las “dos leyes fundamentales de la naturaleza sensible-racional”:

La primera exige *realidad* absoluta: el hombre debe transformar en mundo todo lo que es mera forma, dar realidad a todas sus disposiciones; la segunda exige absoluta *formalidad*: debe erradicar de sí mismo todo lo que es únicamente mundo, y dar armonía a todas sus variaciones; en otras palabras: debe exteriorizar todo lo interno y dar forma a todo lo externo.¹⁰

Su realización perfecta consiste en la tendencia a la divinidad, en tanto que ideal inalcanzable, formulación utópica. Ese carácter divino se da en la experiencia estética y su símbolo sensible es la belleza. Pero no se trata ya en Schiller de un símbolo de la moralidad en el sentido kantiano antes aludido (en tanto que analogía de la razón práctica) sino antes bien de un símbolo afectado por la autodeterminación del estado estético formulada en *Kallias*¹¹. En *Cartas sobre la educación estética del hombre*, de la indagación trascendental de la belleza se pasa al mundo de la experiencia con el concepto de “belleza ideal”, símbolo de la divinidad humana y, como tal, también un telos inalcanzable para el hombre. Se aleja así de la fórmula kantiana de exposición de un concepto por medio de la belleza como *hipotiposis*, y la belle-

8 Véase la evolución de la estética de Schiller entre estas dos obras en el capítulo “C. Inmunidad e indiferencia en el arte” de la Parte I.

9 La teoría del impulso del juego tiene por objeto mostrar el carácter espontáneo (en el sentido de instantáneo) de la experiencia estética: “el impulso de juego se encaminaría a suprimir el tiempo en *el tiempo*, a conciliar el devenir con el ser absoluto, la variación con la identidad”, en SCHILLER (1990), *op. cit.*, Carta XIV, p. 225.

10 *Ibid.*, Carta XI, p. 199.

11 Véase la aclaración del término “heautonomía” de Schiller en el capítulo “C. Inmunidad e indiferencia en el arte” de la Parte I.

za en el caso de Schiller pasa a ocupar un mismo nivel que el de la moralidad. O, en palabras de Jaime Feijóo: “La belleza no puede ser considerada como el objeto de una intuición, sino que, en cuanto forma de una forma, necesita ella misma de un símbolo para poder ser contemplada en cuanto intuición”¹².

Así, la libertad constituye un contenido propio de lo estético y reclama su lugar en la sociedad decadente. Este impulso hacia el cambio (por medio fundamentalmente de la educación estética) puede darse desde el carácter modélico de lo estético, estableciendo una unidad interna entre la moralidad y la belleza en última instancia. De alguna forma, y siguiendo la argumentación con lo que se cerró el capítulo anterior, Schiller intenta superar la indefinición kantiana sobre el contenido de la expresión en el arte dotándole de un carácter propositivo. No en vano Schiller alude al *Staatskünstler*, fija la máxima de “ocuparse de la obra de arte más perfecta que cabe: el establecimiento de una verdadera libertad política” o “que para resolver en la experiencia el problema político, se precisa tomar el camino de lo estético, porque a la libertad se llega por la belleza”¹³. Esta tendencia hacia la realización utópica por medio del arte ha dado lugar a interpretaciones de mayor o menor fortuna¹⁴ que han incidido en el problemático carácter modélico de lo estético en Schiller y llega prácticamente hasta la actualidad por medio de la teoría intervencionista del arte de vanguardia y ciertas neovanguardias¹⁵.

12 FEIJÓO, Jaime (1990), “Estudio introductorio”, en SCHILLER (1990), *op. cit.*, p. LXIX.

13 En las Cartas II y IV de SCHILLER (1990), *op. cit.*

14 Desde la formulada por Adorno o Benjamin a las más inquietantes del programa político nacionalsocialista como, por ejemplo, “Schiller como compañero de lucha de Hitler” de H. Fabricius en 1932.

15 Como es el caso del “Autonomy Project” presentado en la Introducción.

B. LA CONSOLIDACIÓN DE LA PREGUNTA SIN RESPUESTA

La estética, y en especial la autonomía artística recién instaurada por Kant, irá cediendo terreno a lo largo del siglo XIX frente a lo que fue imponiéndose como “filosofía del arte”. Sin lugar a dudas deudora de la plataforma que la teoría kantiana del gusto ofrece, la filosofía del arte pretende empero superar la aparente irreconciliabilidad estructural de Kant. La panorámica alemana es aquella que sigue hoy detentando el protagonismo de este periodo. Y no solo es un protagonismo merced de la singular impronta de las obras producidas, sino que, además, cuenta con la ventaja de la primicia.

En el sistema kantiano, se ha visto como la autonomía artística se apoyaba fundamentalmente en las teorías de la “idea estética” y del “genio” y, en lo sucesivo, estas temáticas devendrán tópicos de la filosofía del arte. Magnificadas, el sujeto trascendental kantiano perderá terreno paulatinamente frente a los nuevos absolutismos estéticos del romanticismo temprano. Con el fin de profundizar en la idea de autonomía artística, y por medio de la autoderminación de lo artístico aducida por Schiller, la estética de la recepción kantiana girará progresivamente hacia una de la producción, donde la creación artística y la obra de arte cobran más y más autonomía. Así, la pregunta por la autonomía artística, pasará a ser la pregunta por la autonomía de la producción artística y la autonomía de la obra de arte.

La idea desarrollada desde Giordano Bruno de separación entre los reinos del arte (vinculado ahora con la imaginación) y de la realidad (o naturaleza) se radicaliza. La creación artística opera así por emulación de la naturaleza, como productor autónomo de obras autodeterminadas. La creación artística se entiende, pues, como deudora de una idea de espíritu libre e imaginativo, o en palabras de Novalis, “la vida autoformativa del espíritu”. Simultáneamente, la obra se independiza de su creador y encuentra en sí misma las leyes que la determinan. La obra pasa a ser un todo cerrado, autocomplaciente. En estas dos nuevas vertientes de la autonomía artística (la del creador y la de la obra) pueden encontrarse las fuentes de inspiración de los más relevantes movimientos de vanguardia: la teoría de la formatividad (la idea de Kandinsky de “necesidad interior”) y la *Gestalt* (en Klee, van Doesburg o Mondrian).

Y, pese a este acusado giro de la teoría del gusto kantiana a lo largo del XIX, es significativo que persista entre destacados estetas del idealismo alemán la máxima de la expresión en la arquitectura que derivó, como quedó visto en la Parte I, de la exigencia de autonomía del Juicio. En lo que sigue, se desarrollará, aunque sea someramente, la propuesta estética de autores tan dispares como Schelling, Hegel o Schopenhauer con el fin de

ilustrar cómo con Kant se puso fin al paradigma vitruviano en la estética de la arquitectura¹⁶.

Schelling: expresión del objetivo propio de la arquitectura

Ya inserto en lo que posteriormente se conocería como la “filosofía de la identidad”, el Schelling de Jena se había erigido desde la forzada partida de Fichte como el único defensor de un tipo de pensamiento inmerso ya en su decadencia. Tras la publicación de *El sistema del idealismo trascendental* en 1800, Schelling recupera sus estudios anteriores sobre la filosofía de la naturaleza con el fin de sintetizar ambos en una nueva idea de lo absoluto. En esta estela cabe situar *Filosofía del arte*, su obra sobre estética más completa y extensa. Su estructura, singular dentro de la bibliografía de Schelling, responde a su orientación estrictamente docente. De hecho, esta obra no fue publicada en vida de su autor y se basa fundamentalmente en los manuscritos de los que se sirvió Schelling para impartir sendos cursos en Jena y Wurzburg, durante el semestre de invierno de 1802-1803 y en 1804 y 1805 respectivamente.

A diferencia del sentido de la estética inaugurado por Baumgarten, Schelling no plantea en esta obra una teoría de las artes que, por fuerza, tenga que partir de las artes mismas, es decir, de su manifestación concreta. Al contrario, el camino trazado por Schelling conduce propiamente a una filosofía del arte, una elaboración sistemática enmarcada por la totalidad pre-establecida, una ciencia del arte especulativa que induce del arte la totalidad perseguida. Así se expresa Schelling en su introducción:

forma parte de la cultura social en general [...] el tener ciencia sobre el arte, haber desarrollado en sí la facultad de captar la *idea* o el todo, así como las relaciones mutuas de las partes y de nuevo las del todo con las partes. Pero precisamente esto es imposible sin *ciencia*, y en particular sin filosofía.¹⁷

Lo que interesa en este caso no es la mera empiria del arte,

¹⁶ No se trata, pues, de estirar la obra en general de estos autores hacia la de Kant sino, antes bien, señalar única y exclusivamente este aspecto de sus respectivas teorías estéticas tal y como lo defiende Guyer en GUYER, Paul (2011), “Kant and the Philosophy of Architecture” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue: The Aesthetics of Architecture: Philosophical Investigations into the Art of Building, pp. 7-19.

¹⁷ SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1999), *Filosofía del arte*, Virginia López-Domínguez (es. pr., trad. y n.), Madrid, Tecnos, p. 6 [359].

aquello de lo que se ocuparía una teoría del arte, sino entender el arte como una manifestación de lo absoluto abrazado por la filosofía, encontrar el sistema mismo de la identidad en el hecho artístico y no a la inversa. Las antinomias heredadas -origen de la escisión ilustrada- entre lo teórico y lo práctico, el objeto y el sujeto, lo ideal y lo material, quiere ser superada en una unidad que cancele sus opuestos y encarne una nueva totalidad. En el arte bello, en la obra de arte para ser más concretos, se da esta forma de superación, dado que la auténtica obra de arte es manifestación de esa idea de lo absoluto en su totalidad:

Como la construcción es en general superación de oposiciones y éstas han de ser inesenciales y meramente formales, como el tiempo mismo, pues respecto al arte se establecen dependiendo del tiempo, la construcción científica consistirá en la representación de la unidad común de la que emanan esas oposiciones, elevándose desde allí a un punto de vista que las abarque todas.¹⁸

Se puede, a tenor de esto, encontrar un cierto paralelismo de la reacción de Schiller contra Kant en la medida en que la filosofía de Schelling, y por ende su filosofía del arte, apuesta por la constitución de un sistema capaz de cancelar la escisión de la modernidad en todas sus facetas. La forma de abordarlo es ciertamente otra, pero el hecho de rebelarse contra la división de una unidad originaria -aquella de la idealizada Grecia clásica-, les confiere un impulso común que salpica su concepción estética del mundo. Para Schelling esa ansiada recuperación exige un duro proceso de síntesis de la historia universal en la que se incluye el arte. Para Schiller era el arte como reducto lo que permitía tal recuperación. Se trata en cualquier caso de dos filosofías de la reconciliación que persiguen una nueva unidad, alcanzar la armonía de las partes en un todo absoluto.

En cambio, desde un punto de vista del discurso de la autonomía, el paralelismo se disuelve y queda patente la afiliación de Schelling a la tesis kantiana: “El arte bello es en sí absoluto, por tanto, carece de fin externo, no es cosa de la necesidad”¹⁹. El arte, en la línea estructurada por Kant, no puede subordinarse a ningún fin, ha de ser expresión de la “finalidad sin fin”. En la medida en que Schelling se aleja de lo que se entiende por estética -como el estudio de lo bello y su manifestación en el mundo concreto-, se acerca al formalismo kantiano: la división de las facultades en la arquitec-

18 *Ibid.*, p. 504.

19 *Ibid.*, p. 288.

tura kantiana garantiza la no interferencia de lo moral o útil en el Juicio para Schelling.

Pero, simultáneamente, conocido el riesgo del alejamiento formalista de Kant de la empiria, Schelling ha de reconocer el valor del arte como materialidad, como social. La filosofía del arte es ante todo una ciencia del arte²⁰. De hecho, el giro crucial de Schelling con respecto a Kant es la renovada atención frente al objeto, frente a la obra de arte. Por el contrario, Kant -haciéndose eco de Rousseau- y su ensalzamiento de lo bello natural llega al menosprecio de la producción artística²¹. Schelling defenderá un arte que es sintomáticamente social, sin por ello renunciar a su autonomía. Según explicita al final de su *Filosofía del arte*, la escisión de la modernidad no es exclusivamente un tema estético. No afecta solo al arte. Antes bien, ha de analizarse desde la perspectiva socio-política, según la cual el problema que debe afrontar el arte es puramente social en la medida en que no se da en la modernidad decadente un estado de armonía entre lo social, lo político y lo religioso que pueda compatibilizar los intereses públicos con los privados.

Ambos autores coinciden en el diagnóstico de la escisión que sitúan en la separación del mundo teórico y el práctico, es decir, entre la posibilidad del conocimiento como el sometimiento de lo fenoménico a las leyes y la posibilidad de la libertad. Coinciden asimismo en la necesidad de establecer un concepto de finalidad que sea común a ambos. Pero, en cambio, el protagonismo que para Schelling tiene el arte en este proceso lo distancia irremisiblemente del carácter meramente mediador del Juicio en Kant. Para ambos, la actividad artística nacería desde un sujeto libre y consciente. Pero en Schelling, la materialidad de la obra determina objetivamente el resultado: el objeto artístico se somete a las leyes fenoménicas en cuanto tales, no ya como en Kant en cuanto simulación de lo natural. De ahí que el arte pueda adquirir ese carácter reconciliador: aúna en sí mismo los polos apostados dando lugar a una realidad nueva en armonía. Lo objetivo y lo subjetivo, lo consciente y lo inconsciente, lo natural y lo artificial se dan la mano en el produc-

20 Véase *ibid.*, p. 504.

21 “Si un hombre que tiene gusto bastante para juzgar productos de las bellas artes con la mayor exactitud y finura deja sin pena la estancia donde se encuentran esas bellezas que entretienen la vanidad y otros goces sociales, y se vuelve hacia lo bello de la naturaleza para encontrar aquí, por decirlo así, voluptuosidad para su espíritu en una hilera de pensamientos que no puede desarrollar jamás completamente, entonces consideraremos ésa su elección con alto respeto y supondremos en él un alma bella, cosa a que no puede pretender perito ni aficionado alguno de arte, por el mérito del interés que toma en sus objetos”, KANT (2007), *op. cit.*, p. 225.

to artístico. Una nueva totalidad donde las diferencias quedan anuladas, algo de lo que sería incapaz la filosofía por sí misma²².

La desconfianza hacia la razón está en el origen de este movimiento. La filosofía se subsume al arte con el fin de no arrojarle, segura de sí, a las manos de una racionalidad que instrumentaliza, mecaniza e intelectualiza el mundo en su afán por dominarlo. No obstante, no niega la posibilidad de acceso al conocimiento plenamente consciente por parte de la filosofía²³. Siendo el mundo empírico finito y heterogéneo, el acceso a lo unitario que representa lo absoluto puede darse desde diferentes ámbitos. Tanto la filosofía como el arte son formas de acceder a la unidad velada. La primera centra su potencial en el ámbito intelectual, la segunda en lo material. Aunque el arte, a diferencia de la filosofía, combina ambas, de suerte que no es meramente material, sino que parte de lo material para dar forma a la parte intelectual/mental/ideal de la realidad. No es de extrañar desde esta perspectiva que Schelling otorgase a la literatura un papel protagonista en su estructura de las artes, siendo esta el arte menos dependiente de lo material.

¿Cómo afronta, pues, Schelling el hecho de que la arquitectura se deba a la necesidad de lo real, es decir, que la arquitectura conste de un fin externo a sí misma?

La arquitectura [...], si sólo tuviese como fin la necesidad y la utilidad, no sería arte bello. Sin embargo, para la arquitectura como arte bello, la utilidad y la relación con la necesidad sólo es *condición* y no principio. Toda clase de arte está ligada a una forma determinada de la manifestación que existe más o menos independientemente de ella y se eleva a la categoría de arte bello sólo por poner en esta forma el sello y la imagen de la belleza. Así, con respecto a la arquitectura, la *finalidad* es precisamente la forma de la manifestación, pero no la esencia, y en la misma proporción en que unifica forma y esencia y en que a su vez convierte esta forma, que en sí se dirige hacia la utilidad, en la forma de la belleza, también se eleva al arte bello.²⁴

El paradigma vitruviano se invierte, hasta el punto de que la belleza deja de estar condicionada por los criterios de utilidad. La utilidad no

22 Véase SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1988), *Sistema del idealismo trascendental*, Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez (trad., pr. y n.), Barcelona: Anthropos, pp. 410-426.

23 Véase SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1957), *Bruno*, Hilario R. de Sanz (trad.), Buenos Aires: Losada.

24 SCHELLING (1999), *op. cit.*, p. 288.

es ya un objetivo que haya de perseguir la arquitectura, sino una mera condición de posibilidad. Para que la arquitectura pueda ser considerada arte, el lado intelectual de la misma tiene que alcanzar una posición de privilegio que no constaba en Vitruvio. La belleza de la arquitectura se entiende así como expresión de lo intelectual, de lo ideal de lo real.

Por otra parte, el concepto de forma aquí se aleja del concepto de Kant. En este caso, forma aparece como el opuesto a la esencia: la no-esencia. Es decir, en la tensión cosustancial en el arte entre lo material o necesario y lo intelectual o ideal, la forma contiene las condiciones de posibilidad (“se dirige hacia la utilidad”) pero no constituye en sí posibilidad de belleza. Para que la arquitectura pueda realizarse como arte y no caiga en mera construcción (manifestación cruda de la finalidad como esencia), la forma tiene que incorporar la esencia de la arquitectura, que forzosamente es intelectual. Pero, ¿en qué consiste esa esencia de la arquitectura? ¿Cuál es la parte ideal, intelectual, que la arquitectura debe manifestar para que pueda ser bella?

Sobre este aspecto, la exposición de Schelling deviene un tanto oscura. A lo largo del §107²⁵, Schelling defiende que el lado intelectual de la arquitectura en tanto que arte plástico, su lado “inorgánico”, es la música que ella contiene y se establece bajo normas aritméticas o geométricas, es decir, matemáticas. Es decir, la belleza de la arquitectura depende de su capacidad de expresar lo ideal y lo ideal en la arquitectura lo constituye su contenido matemático. Luego, para que una arquitectura pueda considerarse bella ha de expresar -es decir, su forma resultante de la interacción entre lo esencial y lo orgánico, entre lo ideal y lo necesario ha de manifestar- un contenido matemático²⁶.

25 Especialmente *ibíd.*, pp. 290-294: “La arquitectura construye necesariamente siguiendo relaciones aritméticas o geométricas porque es la música en el *espacio*”.

26 Es inevitable traer aquí a colación una falsa atribución histórica de gran popularidad en la teoría de la arquitectura. De lo dicho hasta ahora se desprende sin necesidad de mayores aclaraciones la concepción por parte de Schelling de la arquitectura como “cristalización de las matemáticas”, cercana ya al aforismo “la arquitectura es música congelada”, erróneamente atribuido a Goethe. En realidad, el origen de este se encuentra en una conferencia realizada por Schelling en Berlín a principios del siglo XIX. En esta ocasión Schelling se refirió a la arquitectura como “erstartte Musik”, literalmente “música solidificada”, y fue difundida equivocadamente por Madame de Staël (Anne Louise Germanine Necker, baronesa de Staël) como “música congelada”. Posteriormente, Goethe recogió este testimonio, introduciendo un pequeña variante y adueñándose para la posteridad de su autoría: “La arquitectura, por lo general, es música congelada”. Aunque no se pueda suscribir la calidad del trabajo en su conjunto, para más detalles sobre esta

De hecho, algunas páginas más adelante en su explicación, Schiller sentencia: “*Para ser arte bello la arquitectura tiene que representar la finalidad que hay en ella como finalidad objetiva, es decir, como identidad objetiva del concepto y de la cosa, de lo subjetivo y lo objetivo*”²⁷. Para alcanzar esta conclusión, se remite a un contexto más general según el cual quedó establecido que “[l]a perfección de la obra de arte [y por ende su belleza] en cuanto tal aumenta en proporción a la identidad que consigue expresar o a la compenetración de intención y necesidad que hay en ella”²⁸. La requerida unidad en el arte llevada al caso de la arquitectura incorpora, pues, ambos aspectos de la misma dándoles una nueva forma en la identidad. En rigor no cabe, pues, una interpretación formalista en el caso de la arquitectura, sino que tanto su carácter ideal como el formal, su aspecto social y su esencia alegórica, han de expresarse al tiempo y canceladas.

Contrariamente a la interpretación según la cual Schelling sería un precursor del organicismo²⁹ o aquella que le achaca un carácter funcionalista³⁰, a tenor de lo anteriormente expuesto queda claro que toda clase de cancelación que caiga de uno de los polos opuestos cae o bien en la banalidad o bien en la impotencia. Pero independientemente de aquello que sea lo que Schelling defiende que debe tener por objetivo, por esencia, la arquitectura, su recurrente insistencia hacia la expresión de eso mismo lo aleja de Vitruvio. Desde el discurso de la función, un edificio deberá expresar ciertamente su función, dado que forma parte la función de su polo necesario, pero deberá asimismo ser esta corregida por su necesaria abstracción, de suerte que la lógica meramente utilitaria se disuelva y pueda alcanzar la belleza.

cuestión concreta se puede consultar CLERC CONGÁLEZ, Gastón (2003), *La arquitectura es música congelada*, tesis doctoral presentada en el Departamento de Estética y Composición de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, bajo la dirección de M. Encarnación Casas Ramos y Federico Melendo García-Serrano.

²⁷ *Ibid.*, p. 295.

²⁸ *Ibid.*, p. 40.

²⁹ MANSIERO, Roberto (2003), *Estética de la arquitectura*, Madrid: Machado Libros, pp. 167-168.

³⁰ GUYER, Paul (2011), “Kant and the Philosophy of Architecture” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue: The Aesthetics of Architecture: Philosophical Investigations into the Art of Building, p. 11.

Hegel: expresión del espíritu en la arquitectura

Cabe situar el punto de partida de las reflexiones estéticas de Hegel en la conciencia de escisión de la modernidad entre el espíritu y la naturaleza. No en vano, una de sus más determinantes influencias a este respecto será la obra de Schiller (aunque también la de Herder) y la quiebra de la organicidad del mundo clásico. De su teoría estética han llegado notas y lecciones de sus cursos en Heidelberg (1817) y, sobre todo, los de Berlín, impartidos a lo largo de sus últimos años de vida (desde 1820 hasta 1829). Se tratan de los únicos textos que han llegado al presente en los que Hegel trata la estética monográficamente.

Pero lo cierto es que ya sus experiencias de juventud compartidas con Hölderlin y Schelling a finales del XVIII marcaron su desarrollo. Estos jóvenes seminaristas de Tubinga ensalzaron el primer romanticismo alemán, entendido como una alternativa a la desilusión reinante en el ocaso de la recepción ilustrada alemana. En común tenían una particular atención al arte, aunque las esperanzas volcadas en la estética como medio de redención o reconciliación no fueran abordadas con el mismo entusiasmo. En este sentido, y en colación a lo anteriormente expuesto, Hegel se resiste a los planteamientos absolutistas de Schelling según los cuales la reconciliación entre los polos escindidos (lo finito y lo infinito, la necesidad y la libertad, el sujeto y el objeto...) podía darse de forma inmediata y propone, por el contrario, una reconciliación que parta de la escisión y tienda hacia lo Absoluto pero sin obviar la separación entre los polos³¹. Su defensa de la racionalidad frenaba radicalmente el impulso de Schelling hacia un cierto intuicionismo estético que, en último término, reducía la experiencia del arte a lo meramente subjetivo, y por tanto ilusorio. En esta negativa a la identidad entre los polos escindidos y la necesidad de unificación entre ambos por medios judicativos, Hegel coincidió con Hölderlin. En efecto, para ambos, el proyecto de unificación del hombre como “totalidad bella” en tanto que “concordancia de subjetividad y objetividad en que cada una completa o perfecciona la otra”, se realiza en el amor -síntesis entre razón y sensibilidad- dentro del marco establecido por el juicio. Discrepan, no obstante, en los medios para alcanzarlo: Hölderlin concede un papel protagonista a la poesía en este proceso, en tanto que en el joven Hegel prima el papel de la religión y de ahí que, en cómo afrontar la tensión entre el sujeto y el objeto, sus posturas sean irreconciliables. Así

31 Tesis ya defendida en 1801, en ocasión de su temprano escrito *Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y de Schelling*.

como Hegel cancela la oposición entre ambos haciendo estallar desde dentro la forma del juicio y presentando una nueva unidad de sentido que lo trasciende, Hölderlin defendió la irreductibilidad de la tensión entre sujeto y objeto arropándolos bajo el paraguas de una unidad pura y simple no reflexiva manifestada por medio del canto del poeta³².

No será hasta la historización del Absoluto operada desde su *Phänomenologie des Geistes* [*Fenomenología del Espíritu*] en 1807 cuando Hegel pueda matizar estas opiniones mediadas por la confrontación. En dicha obra, Hegel esboza por primera vez su sistema filosófico -la filosofía del espíritu- y, desde el punto de vista de la estética, en la *Fenomenología del Espíritu* se encuentra la primera mención explícita al arte. En el apartado del capítulo VII, bajo el epígrafe “La religión-arte o religión del arte”³³, el arte aparece subsumido aun bajo otras categorías y no será hasta el pleno desarrollo de la filosofía del espíritu hegeliana cuando aparece la estética como filosofía del arte por derecho propio.

El sistema hegeliano se cierra con el planteamiento de un esquema general desarrollado en *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaft-*

32 Véase MARRADES MILLET, Julián (2002), “Hölderlin, Hegel y el destino de la época”, en VV. AA. (2002), *Hölderlin. Poesía y pensamiento*, Julián Marrades y Manuel E. Vázquez (ed.), Valencia: Pretextos, pp. 129-148 y, en particular, referido a lo aquí expuesto: la exposición del papel de la estética de Hölderlin desde una perspectiva más amplia (*ibid.*, pp. 130 y 133) y la comparación entre este y Hegel (*ibid.*, pp. 142-144). A modo de síntesis: “Puesto que la unidad de sujeto y objeto sólo puede ser absoluta si no se entiende como identidad, Hölderlin planteaba la exigencia de darle el sentido de una unidad pura y simple, es decir, de una unión no reflexiva que sólo gana lenguaje cuando el poeta la rescata del ámbito de lo inefable y le otorga presencia sensible en su canto. Partiendo, como Hölderlin, del supuesto de que la unión de sujeto y objeto se expresa en el marco del juicio, lo que hace Hegel es suprimir la subsistencia del sujeto y del predicado como términos preexistentes al juicio, y convertir el acto de la reflexión por el que el sujeto juzgante refiere una representación a otra, en un movimiento en que el sujeto gramatical se refleja en sí mismo, es decir, pasa a su opuesto -el predicado- y se recobra mediante él. Hegel rompe desde dentro la forma del juicio, pero esta ruptura no es una mera negación, sino una negación *determinada* que origina una nueva unidad de sentido más amplia que el juicio, pero igualmente discursiva. La unificación hegeliana no es, pues, ni una identidad postulada (Fichte), ni una escisión originaria que se expresa a la vez como unión (Hölderlin), sino una unificación objetivable en un movimiento del *logos* en el que la cosa misma *se juzga* -o sea, se parte y se refleja- y suprime su reflexión. Así como en Hölderlin la tensión entre sujeto y objeto era irreductible, en Hegel su unificación presentada o expuesta (*dargestellt*) cancela absolutamente su oposición.”, en *ibid.*, p. 144.

33 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2009), *Fenomenología del Espíritu*, Manuel Jiménez Redondo (ed., trad., intr. y n.), Valencia: Pre-Textos, pp. 802-844 y nota 54.

ten im Grundrisse [Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio] en 1817. Dicho sistema reposa sobre el devenir de la Idea, síntesis del concepto [Begriff] y del objeto, es decir, de lo intelectual y lo real. La tarea de la filosofía sería la de historizar racionalmente las etapas de la evolución de la Idea, orientándolas hacia su culminación en el Espíritu Absoluto. La propia división de la filosofía en Hegel pone de manifiesto esa orientación de la síntesis entre los dos polos.

En primer lugar, la Lógica -en tanto que ciencia de la pura idea- se ocupa del concepto en sí y de sus leyes internas. La filosofía de la naturaleza vendría a referirse a lo real como pensamiento exteriorizado y juega en Hegel -contrariamente a sus contemporáneos del idealismo romántico- un papel muy secundario. Por último, y como culminación, la filosofía del espíritu sintetiza el movimiento de la idea que, exteriorizada en la naturaleza, regresa al sujeto y se hace consciente de sí misma. El Espíritu, culminación del yo absoluto fichtiano, se revela en la experiencia en múltiples facetas. Se trata, en definitiva, del ensalzamiento de la libertad y autonomía moderna que se sobrepone a la realidad en su elevación autoconsciente y universal.

Esta orientación hacia la consecución del Espíritu absoluto requiere, en cualquier caso, de un proceso que exige del hombre su más escrupulosa dedicación. No es un objetivo que “quede a la mano”, ni mucho menos. Exige atravesar duras etapas, pasos ineludibles para alcanzar el siguiente escalón de la promesa de ascenso. La filosofía es en sí misma un sistema que se orienta hacia esa totalidad del espíritu y se ha manifestado a lo largo de la historia de diferentes formas, que no son sino la manifestación particular de la totalidad. Cada parte de la filosofía remite a las otras, al tiempo que remite al todo³⁴. En ese sentido, la filosofía del arte es una parte de la filosofía, luego, consiste en un todo en sí mismo. Se autojustifica y autoaprehende: se trata de un “círculo que se cierra en sí mismo”. Pero desde la particularidad de la parte de la filosofía a la que atiende, la filosofía del arte es en sí misma también el todo y de ahí su dependencia. Quiebra el círculo en que ella consiste y participa de un sistema mucho más amplio³⁵.

El texto de referencia sobre el posicionamiento hegeliano respecto de la estética es, no obstante, una recopilación de los cuadernos de lecciones y apuntes de clase de sus discípulos, publicadas póstumamente en

34 Véase §15 de la *Enciclopedia* donde Hegel alude a la filosofía como “círculos de círculos”.

35 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1999), *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio: para uso de sus clases*, Ramón Valls Plana (ed., intr. y n.), Madrid: Alianza, §15.

1836 y 1838 con el nombre de *Vorlesungen über die Aesthetik* [Lecciones de estética]. La edición del historiador del arte Hotho constituye la base para la edición de referencia de las obras completas *Werke. Gesammelte Ausgabe IM 18 Bde.*, Berlín, 1832-1845. Desde la primera página de la obra, Hegel anuncia claramente la orientación de sus esfuerzos:

nos quedaremos con el término “estética”, pues, por tratarse de mera cuestión de nombre, el asunto es indiferente para nosotros. Además, entretanto el vocablo ha pasado al lenguaje cotidiano, de modo que podemos retenerlo como nombre. Sin embargo, la expresión genuina para nuestra ciencia es la de “*filosofía del arte*” y, más exactamente, “*filosofía del arte bello*”.³⁶

Las consecuencias del giro hegeliano hacia la filosofía del arte son de diversa índole. En primer lugar, su concepto de ciencia, entendida no en el sentido positivista posterior sino en la línea de Fichte (en la medida en que la ciencia del arte tiene que profundizar en el objeto desde las determinaciones propias del objeto), hará del arte un medio de reflexión. En segundo lugar, se centra en la belleza, entendiendo por tal “el concepto absoluto, concreto en sí y, por decirlo con mayor precisión, la idea absoluta en su aparición adecuada a sí misma”³⁷.

En efecto, la filosofía del arte, en tanto que ciencia de lo bello, se ha de ocupar de la manifestación particular de lo bello en la obra de arte en cada momento histórico. Pero, de igual forma, el estudio de lo concreto remite a la totalidad y expulsa de lo concreto a la teoría. En rigor, la filosofía del arte, contextualizada en la magna empresa del Espíritu, aporta una teoría sobre cómo la Idea se manifiesta de un modo sensible en la obra de arte. No interesa el arte en tanto que fin, sino el arte en tanto que medio de manifestación de la Idea. Tan es así que para Hegel, a lo largo de la historia, la Idea -en tanto que síntesis universal y autoconciencia del Espíritu absoluto- se ha revelado por medio de tres formas: el arte, la religión y la filosofía. Y todas tienen un horizonte común: la idea absoluta como “espíritu universal e infinito”, el cual determina por sí mismo “qué es verdaderamente lo verdadero”:

Por la ocupación con lo verdadero como el objeto absoluto de la conciencia, también el arte pertenece a la esfera absoluta del espíritu y, por eso, según su contenido, se halla en un mismo suelo con la religión,

36 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1989), *Estética*, Raúl Gabás (trad.), Barcelona: Península, p. 9.

37 *Ibid.*, p. 85.

en el sentido especial de la palabra, y con la filosofía.³⁸

Estas formas no son, pues, más que diferentes modos de manifestar un mismo contenido, que no es otro que lo verdadero -en un sentido histórico-. Formas, pues, de aprehender lo esencial y absoluto por medio de lo particular y finito. La primera, correspondiente al arte, sería una aprehensión inmediata gracias a lo que la obra de arte muestra. Se trata de un saber en la forma de lo sensible. En el caso de la religión, el saber es del orden de la representación por medio de los atributos divinos y del sentimiento. Y, por último, la filosofía consiste en el pensamiento libre del Espíritu Absoluto, la forma más pura del saber.

sólo resuelve su tarea *suprema* cuando se sitúa en un círculo común junto con la religión y la filosofía, convirtiéndose en una forma de hacer consciente y expresar lo *divino*, los intereses más profundos del hombre, las verdades más universales del espíritu. [...] El arte comparte este rasgo con la religión y la filosofía, pero con la peculiaridad de que él representa lo supremo sensiblemente.³⁹

El arte participa, a tenor de lo dicho, del proyecto general establecido en la filosofía del espíritu por su capacidad de expresar un contenido, siendo en concreto lo bello la figura de la idea en el arte. Pero, “lo mismo que la idea, la idea de lo bello es a su vez una totalidad de diferencias esenciales, que deben aparecer como tales y realizarse”⁴⁰: las obras de arte han de entenderse como las manifestaciones concretas de la idea de lo bello, pero no a la manera de una emulación de un ideal que estaría fuera de ellas -en el sentido platónico-, sino de una determinación propia inducida por el concepto en su universal representación. Se trata de ese mismo concepto desplegado en la particularidad de cada una de las representaciones concretas, en diferentes formas de configuración del arte.

En la línea de la tradición idealista, Hegel otorga al arte un papel relevante en la progresión del Espíritu siempre que participe de lo verdadero como “objeto absoluto de la conciencia”. Esto es, la filosofía del arte no se tratará tanto de una teoría sobre las manifestaciones particulares en las que se muestra lo verdadero, es decir, sus formas, sino sobre la justa relación entre el contenido y la forma:

38 *Ibid.*, p. 92.

39 *Ibid.*, p. 14.

40 *Ibid.*, p. 263.

puesto que la idea, como ideal, es inmediatamente aparición, puesto que es la idea de lo bello, idéntica con su aparición, en consecuencia, en cada estadio especial que alcanza el ideal en su proceso de desarrollo, con cada determinación *interna* va enlazada de manera inmediata otra configuración *real*.⁴¹

El despliegue del Espíritu es, pues, indiferente a una aproximación desde el lado del contenido, es decir, como despliegue interno de la idea, o bien desde la forma en la que esa idea se muestra. Contenido y forma se entrelazan dialécticamente, de tal suerte que el desarrollo del Ideal discurre paralelamente al desarrollo de las formas artísticas. Las formas artísticas han de entenderse así como diferentes relaciones históricas entre el contenido y la forma. Pero estas formas afloran desde la verdad de su contenido. Hegel establece claramente una jerarquía al respecto: “el contenido ha de ser verdadero y concreto en sí mismo antes de encontrar la forma verdaderamente bella”⁴². El arte es, pues, necesariamente una expresión del Ideal, pero de igual manera que sea o no adecuado dependerá de la adecuación del concepto que expresa.

Forma y contenido están internamente determinadas y tanto el fracaso como el éxito de ambas depende de su mutua tensión. El contenido, en tanto que significación interna de la forma, es aparición externa. Y de ahí que, fuente de su relevancia en el Sistema Estético, el contenido verdadero en el arte sea asimismo origen de su destronamiento. Debido a su forma, el arte está limitado a un contenido específico que ha tenido su vigencia en diferentes momentos de la historia a lo largo del desarrollo del Espíritu. El privilegio concedido al arte -que lo legitima- al entenderlo como materialización de una verdad universal, deviene condena desde el momento en que el Absoluto se desplaza hacia el terreno de la Razón (y su realización en la Ciencia).

En el desarrollo del Espíritu, son tres las fases que Hegel destaca: la simbólica, la clásica y la romántica. La objetivación de la Idea en las artes, “formas del arte” que se han dado lugar a través de diferentes modos de atender a los medios expresivos históricos, han dado lugar a las artes particulares, esto es, la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía. El primer periodo del arte, que corresponde a la forma simbólica, es propio de los pueblos orientales y se caracteriza por el desajuste entre el con-

41 *Ibid.*, p. 263.

42 *Ibid.*, p. 264.

tenido infinito y la forma sensible. En segundo lugar, el arte clásico, que se da lugar en la cultura greco-latina, destaca por la unidad armónica entre forma y contenido. Y por último, en el mundo germánico cristiano cristaliza la forma romántica, responsable de quebrar la unidad clásica motivado por el desajuste entre la infinitud del contenido que rompe las barreras que las formas sensibles imponen y busca refugio en el mundo interior de la conciencia.

Para cada época, Hegel establece paradigmas, modelos concretos, y determina cuáles de entre las artes particulares se ajusta más a cada fase. Ha de entenderse esta clasificación desde la concepción de la historia universal como un despliegue del Espíritu en ascenso, como un progreso de la Idea hacia su plena realización. Así, la arquitectura se considera el arte simbólico por excelencia, dada su predilección por los monumentos y su desmesura, la escultura sería más propia del arte clásico y, por último, a través de la pintura, la música y la poesía se manifestaría con mayor propiedad el arte romántico⁴³.

Encontramos en *primer lugar la arquitectura*, como comienzo condicionado por la cosa misma. Ella es el principio del arte, pues el arte en su comienzo no ha encontrado para la representación de su contenido espiritual ni el material adecuado ni las formas correspondientes, y por eso debe conformarse con la mera *búsqueda* de la verdadera adecuación y con la exterioridad del contenido y de la forma de representación. El material de este primer arte es lo no espiritual en sí mismo, la gravedad y la materia configurada solamente según las leyes de la gravedad; su forma son las configuraciones de la naturaleza exterior, unidas regular y sintéticamente en un reflejo meramente exterior del espíritu y en la totalidad de una obra de arte.⁴⁴

La arquitectura ocupa el primer momento del sistema de las formas del arte por su estado de incompletud. Dada su condición funcional, no puede -en contraposición a la escultura- realizarse como una obra verdaderamente artística. La materia a la que debe enfrentarse es inerte, ajena al espíritu, y sometida a un conjunto de leyes constrictivas propias de la naturaleza. Y si el arte en general es necesariamente una expresión del Espíritu, aunque sea una incompleta concepción del Espíritu⁴⁵, el caso de la arquitectu-

43 *Ibid.*, pp. 263-265.

44 *Ibid.*, vol. 2, p. 187.

45 El arte es para Hegel una vía agotada para comprender la verdadera naturaleza del Espíritu y, en su evolución, dejará paso a la religión y la filosofía. De ahí su conocida tesis sobre la "muerte del arte".

ra, atendiendo a su estado primigenio, manifiesta ya no solo las limitaciones propias del arte, sino el estado de evolución del arte más precario.

La arquitectura empieza con la representación simbólica del Ideal. Ejemplos como Babilonia, India o Egipto⁴⁶ son preludios a su culminación en la arquitectura clásica y, más concretamente, en el templo griego. Pero, aun en su estado más avanzado alejado ya de su condición meramente simbólica, la arquitectura en tanto que representación de la divinidad sigue sin alcanzar satisfactoriamente su expresión del estado del espíritu. Más bien, “la arquitectura se pone al *servicio* de esto espiritual” que está ahí *para sí separado* de la obra arquitectónica, bien sea a través del arte, bien sea en la inmediata existencia viva⁴⁷. En el templo griego, que sirve como casa para la representación de la divinidad, lo espiritual expresado reside no ya en la arquitectura sino en la estatua que la arquitectura alberga. A través de la arquitectura -y de su incapacidad para expresar ese concepto de espíritu- irrumpo lo espiritual en la escultura: “El arte entonces se retira de lo inorgánico (que la arquitectura se ha esforzado por adecuar a la expresión del espíritu mediante su unión a las leyes de la gravedad), y vuelve a lo interior, que aparece ahora ya para sí, en su verdad más alta, no mezclada ya con lo inorgánico”⁴⁸.

Schopenhauer: expresión de la objetivación de la voluntad

“El mundo es mi representación”: ésta es una verdad que tiene validez para toda esencia que vive y que conoce; aunque sólo el hombre puede concebirla a través de la consciencia reflexiva, abstracta; y lo hace realmente, de modo que concebirla es ya poseer el sentido filosófico. Entonces le resulta claro y cierto que él no conoce un sol ni una tierra, sino sólo un ojo que ve un sol y una mano que siente una tierra; que el mundo que le rodea existe sólo como representación, es decir, sólo en relación a un otro, al ser que se lo representa, que no es sino él mismo.⁴⁹

Claramente expuesto desde el comienzo mismo de *El mundo como voluntad y representación*, la realidad empírica, aquello que rodea al hombre y que es objeto de su experiencia, es únicamente representación del sujeto, es decir, es simple y llanamente conocimiento. Presuponer el objeto

46 *Ibid.*, vol. 2, pp. 201-203.

47 *Ibid.*, vol. 2, p. 224.

48 *Ibid.*, vol. 2, p. 259.

49 SCHOPENHAUER, Arthur (2005), *El mundo como voluntad y representación*, Rafael-José Díaz Fernández y M^a Montserrat Armas Concepción (trad.), Madrid: Akal, §1, p. 31.

en cuanto objeto en sí no es sino un “espejismo de la filosofía”: no hay objeto sin sujeto dado que es este quien representa al objeto. Es decir, el mundo no es otra cosas que objeto para un sujeto. Y es este el principio epistemológico que ha de guiar a la filosofía que, en definitiva y de acuerdo con este, no se ocupa de las cosas sino de la consciencia de las cosas: “Todo lo que existe para el conocimiento, el mundo entero por tanto, sólo es objeto en relación con el sujeto, intuición del que intuye, en una palabra, representación”⁵⁰. El mundo es pura representación en el plano del conocimiento.

Kant, por su parte, estableció en el ámbito del conocimiento un dualismo irreductible entre el fenómeno y la cosa en sí, es decir, entre lo real que es objeto de conocimiento posible (lo real dado en la intuición) y lo real no cognoscible, no intuible sino solo pensable (lo noúmeno). Y es que, pese a que Schopenhauer en numerosas ocasiones honrase la memoria de Kant como uno de sus referentes, en este punto no duda en señalar lo que a su juicio es el origen de los errores en la filosofía kantiana⁵¹. Kant distinguió entre la cosa [*die Sache*] y la representación que se hace del objeto, o dicho de otro modo, del mundo tal y como es en sí y del mundo tal y como llega al sujeto cognoscente. Por el contrario, Schopenhauer intenta superar el dualismo kantiano: el mundo en el plano del conocimiento es solo representación (y no cosa en sí) y solo en el plano de la voluntad es cosas en sí⁵².

Para Schopenhauer la estética ocupó con frecuencia su atención. Cubre amplios capítulos de su obra⁵³ pero, sobre todo, forma parte indisoluble de su filosofía. No se trata propiamente de una ciencia de lo bello, dado que lo bello no es visto únicamente como lo dado en la experiencia de lo real. Se trata, antes bien, de una “metafísica de lo bello”: más allá de lo bello como fenómeno, la cuestión a tratar sería la relación que establece lo bello con la consciencia, es decir, alcanzar la esencia de la belleza como relación con la esencia en-sí del sujeto y el mundo⁵⁴.

50 Ídem.

51 Véase el apéndice “Crítica de la filosofía kantiana” en *ibíd.*, pp. 1081 y ss.

52 También en las páginas iniciales de su gran obra, Schopenhauer anuncia ya el objeto de su segundo volumen -que aun tardará 25 años en publicarse-: “El mundo es mi voluntad”, en *ibíd.*, p. 32.

53 En concreto, el libro tercero: “Del mundo como representación: segunda consideración. La representación independientemente del principio de razón: la idea platónica: el objeto del arte”, en *ibíd.*, pp. 195-294 y sus correspondientes complementos del segundo volumen -del capítulo 29 al 39- en *ibíd.* pp. 801-897 y cruciales capítulos de su *Parerga y Paralipómena*.

54 Consúltese para una sintética y determinante interpretación de esto el artículo PÖGGELER,

En esta tesis central de la estética de Schopenhauer se evidencia la influencia del concepto de belleza de la Antigüedad, entendida como lo eterno o divino. El arte es un medio para alcanzar una realidad objetiva más elevada. Schopenhauer, no obstante, invierte el mito de la caverna al ver en la belleza la justificación de la existencia de las ideas y la posibilidad de la dicha más allá de la simple realidad empírica⁵⁵. A diferencia de los clásicos, para Schopenhauer lo bello no es del orden de lo divino, sino que “es el contrapunto de la maligna e insaciable voluntad que es la esencia del mundo”⁵⁶.

A través de la intuición estética, la conciencia se distancia del sometimiento de lo real, se emancipa de las demandas prácticas de la insistente voluntad⁵⁷. El arte se entiende así como estado previo, como promesa de otro mundo posible sin dolor ni servidumbre. “El mundo como voluntad desaparece, quedando únicamente el mundo como representación”: el mundo como representación se libera durante un instante del mundo como voluntad, el instante de la contemplación de la obra de arte bella “y donde habla el arte, calla la voluntad. La afirmación de la voluntad es la negación del arte, y solo con la negación de la voluntad se puede manifestar el arte”. La experiencia estética, en este sentido, es una aproximación a esa autorrealización del sujeto, ya que “lo conocido ya no es entonces la cosa particular en cuanto tal, sino la *idea*⁵⁸, la forma eterna, la objetividad inmediata de la voluntad en

Otto (1960), “Schopenhauer und das Wesen der Kunst” en *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 14, pp. 353-389.

55 Claramente relacionado con la interpretación ontológica que Platón hace sobre el arte bello, aunque polémicamente formulado contra la crítica de Platón al arte. El arte se limita para Platón a la imitación del mundo de las sombras en lugar de intentar alcanzar la esencia de las cosas. El engaño, la estetización y el subjetivismo son todos riesgos que arrastra consigo el arte. Pero su defensa frente al relativismo sofista de la belleza como determinación del ser mismo encaja con la metafísica de lo bello schopenhaueriana: la belleza no es una propiedad de una cosa sino la realización de la cosa en sí.

56 SPIERLING, Volker (2010), *Arthur Schopenhauer*, Barcelona: Herder, p. 116.

57 Véase SCHOPENHAUER (2005), *op. cit.*, cap. 30, p. 807 y ss.

58 Schopenhauer opera una objetivación de la voluntad, o cosa en-sí kantiana, por medio de las “ideas” cuya manifestación en el mundo fenoménico adquiere la forma de representación según diferentes grados en función de su particularidad. La idea en Schopenhauer solo puede entenderse al modo platónico: “las *formas* eternas, inmutables, independientes de la existencia temporal de los individuos, las *species rerum* que constituyen lo puramente objetivo de los fenómenos”. Lo que le lleva, no obstante, a aclarar que “una *idea* concebida de este modo no es todavía la esencia de la cosa en sí, precisamente porque ha surgido del conocimiento de meras relaciones, pero en tanto que resultado de la suma de todas las relaciones, es el *carácter* propio de la cosa, y por ello también la expresión completa del ser percibido por la intuición como objeto, pero no en

este grado; y, por eso, quien se entrega a esta intuición deja de ser individuo, pues el individuo se ha perdido en tal intuición, y se convierte en un *sujeto puro del conocimiento*, que carece de voliciones, de dolor y de temporalidad. [...] En tal contemplación, la cosa particular se convierte de golpe en *idea* de su especie, y el individuo intuitivo en *sujeto puro del conocer*”⁵⁹. A través de la contemplación de las diferentes formas en las que se manifiesta la voluntad, el individuo puede despegarse de lo particular y de la frustración que lo concreto conlleva.

Una contemplación desinteresada que eleva al sujeto individual más allá de lo individual, que esencializa al objeto, lo hace absoluto, unificando sujeto y objeto en algo único, reconciliándolos. El ser humano encuentra alivio momentáneo en las obras de arte para el sufrimiento. “El arte hace efectivo arrebatadora y dichosamente un mundo diferente”⁶⁰. Resuena aquí la tesis kantiana según la cual, en la aprehensión de lo bello, la conciencia no está guiada por interés alguno. Solo una satisfacción desinteresada puede posibilitar el acceso a la belleza. En Schopenhauer esto se traduce en una radicalización de la teoría de la liberación por medio de lo bello en Kant: “en la satisfacción desinteresada, el hombre se desinteresa del mundo, llegando a una liberación metafísica”.

En definitiva, “el propósito del arte es facilitar el conocimiento de la *ideas* del mundo, [...] esencialmente algo intuitivo”. El arte proporciona un tipo de conocimiento, pues, semejante al que puede alcanzarse por la abstracción propia de la filosofía, pero en ningún caso igual. El concepto está determinado y puede verbalizarse. Es ajeno al arte bello: “la obra de arte cuya concepción ha nacido de simples y claros conceptos es siempre una obra de arte falsa”. La *idea* a la que da acceso la metafísica de lo bello no se puede reducir, de hecho, a concepto y es el origen de la dicha en el arte: “[l]a impresión producida por una obra de arte sólo nos satisface enteramente cuando nos ofrece algo que ninguna reflexión puede rebajar hasta el punto de darle la claridad de un concepto”⁶¹.

relación con la voluntad individual, sino tal y como se expresa por sí mismo, determinando así el conjunto de sus relaciones”. La idea en Schopenhauer es el “fenómeno completo y perfecto” de las cosas. Para más detalle sobre el concepto de idea en Schopenhauer, véase §§30-32 del vol. I y cap. 29: “Sobre el conocimiento de las ideas” del vol. II en *ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 207.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 226.

⁶¹ *Ibid.*, p. 849.

Cada arte expresa diferentes *ideas* de la realidad. Pero no todas las artes tienen la misma capacidad para explicar el mundo. Las hay más representativas del mundo, las hay más condicionadas por lo oscuro del mundo. Schopenhauer clasifica las diferentes formas de arte entre artes figurativas, poesía y música. Entre ellas, la música es aquella que se encuentra en el más elevado nivel de realización. La música es la imagen de la voluntad, no da imagen alguna de ideas: expresa lo esencial de forma abstracta, sin mediar empiria alguna: “[e]l oyente experimenta en los sentimientos creados por el arte musical la esencia del mundo, la voluntad como cosa en sí”. En la música “no reconocemos la copia, la reproducción de idea alguna de los seres del mundo; sin embargo es un arte tan elevado y grandioso, y actúa tan poderosamente en lo más interior del hombre, y éste lo entiende de manera tan completa y profunda, que constituye un lenguaje universal cuya claridad supera incluso a la del propio mundo intuitivo”⁶². Es la música aquel arte que mantiene una relación más estrecha con la “esencia verdadera de las cosas” puesto que su alejamiento de la materia a través de la forma pura permite ser fenómeno sin deberse al fenómeno (atendiendo solo al en-sí). La música no es reproducción del fenómeno como el resto de las artes, sino la “representación de la voluntad misma”⁶³, expresando el lado metafísico del mundo físico (la cosa en-sí de todo fenómeno), el mundo como “música corporeizada”.

Conviene no perder de vista aquí que esta será una tesis clave recogida casi un siglo más tarde por Adorno. Algo que, por otra parte, no debería sorprender, habida cuenta del común kantismo -explícito en Schopenhauer, velado en Adorno- y muy especialmente la influencia de la *Crítica del Juicio*. Por las características intrínsecas a la música como arte, ambos encuentran en ella el mayor potencial respecto del resto. Para Schopenhauer, la música no solo puede alcanzar objetivos tan elevados como aquellos hacia los que ha de proyectarse la filosofía, sino que la música debería ser un referente, parte de ese camino por recorrer, para la filosofía: “si fuera posible una explicación completa de la música, tanto en su conjunto como en sus detalles, es decir, si pudiéramos repetir detalladamente en conceptos lo que ella expresa, eso sería como una repetición y una explicación suficientes del mundo en conceptos, o algo equivalente; y eso sería la verdadera filosofía”⁶⁴.

62 *Ibid.*, p. 282.

63 “la música no es en modo alguno, como las demás artes, una reproducción de las ideas, sino una *reproducción de la voluntad misma*, cuya objetividad son también las ideas”, en *ibid.*, p. 284.

64 *Ibid.*, p. 291.

Lo que la música ha alcanzado a expresar, difícilmente puede formularse en conceptos; hay más en la música (especialmente admirado por él fue Mozart) que en toda la filosofía occidental, defenderá Schopenhauer⁶⁵.

La madre de las artes útiles es la necesidad, mientras que la de las bellas artes es la abundancia. Aquéllas tienen por padre al entendimiento y éstas al genio, que es una forma de abundancia, a saber, la de la facultad del conocimiento que excede la medida requerida para el servicio de la voluntad.⁶⁶

Así como la música podría entenderse como aquello de lo cual el mundo es la aparición, y no mera copia del mundo fenoménico (es ella misma voluntad sin apariencia, es decir, sin materia: la música es enteramente ella misma, no remite a nada ajeno a ella. Es, en definitiva, la autorrealización de la autonomía estética y, por ende, de la humanidad), la arquitectura ha de quedar sujeta a lo fenoménico por su carácter material. Tal y como se presentó la duda con Schelling (y anteriormente con Adorno), ha de plantearse ahora, pues, con Schopenhauer: si las artes han de liberar al hombre de la opresión de lo práctico, y la arquitectura es inevitablemente un arte con una componente práctica, ¿tiene la arquitectura oportunidad de elevarse a arte bello? Como Schelling, Schopenhauer insistirá en que la arquitectura no puede deberse únicamente a su utilidad. En cambio, rechazaría la tesis de Schelling según la cual la arquitectura tiene que expresar sus propios fines. Tiene que expresar ideas, y estas han de ser las más elementales fuerzas del mundo físico:

Consideremos ahora a la *arquitectura* como una de las bellas artes, prescindiendo de los fines utilitarios a los que se la destina y en lo que sirve a la voluntad y no al conocimiento puro, por lo que deja de ser arte en el sentido en que nosotros lo entendemos. No podemos entonces atribuirle otro propósito que el de facilitar la clara intuición de algunas de aquellas ideas que son los grados inferiores de objetividad de la voluntad, a saber, la gravedad, la cohesión, la rigidez, la dureza [...]. Incluso en este grado inferior de objetividad de la voluntad vemos cómo su esencia se manifiesta en discordia, pues, a decir verdad, la lucha entre la gravedad y la rigidez es el único material estético de la bella arquitectura: su tarea es hacer resaltar esa lucha de una manera

65 Difícil poder detenerse en una tesis tan crucial y compleja de la filosofía de Schopenhauer. Para más explicación se puede acudir a PHILONENKO, Alexis (1989), *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*, Barcelona: Anthropos, § “42. Música y filosofía”, pp. 118-223.

66 SCHOPENHAUER (2005), *op. cit.*, p. 850.

compleja y perfectamente clara.⁶⁷

Lejos queda el mandato de Schelling por el cual la arquitectura, como cristalización de las matemáticas, ha de expresar su lado más abstracto. Aquello que más caracteriza a la arquitectura y desde donde se plantea la estética de Schopenhauer es su componente material, contra el cual ha de lidiar en un trágico combate. El objetivo de una arquitectura que se quiera verdaderamente artística “es expresar la objetivación de la voluntad en el grado más inferior de su visibilidad, es decir, el impulso ciego, sin conocimiento y obediente a leyes propias de las masas materiales, donde ya se revela un antagonismo de la voluntad consigo misma y un combate entre la gravedad y la rigidez”⁶⁸.

En definitiva, bajo este prisma la arquitectura para ser bella ha de expresar la naturaleza propia de su construcción, de sus materiales y las fuerzas físicas que están involucradas en la misma. Nada lejos de estas tesis podemos encontrar las teorías de Viollet-le-Duc o Ruskin y, de ahí, su vínculo con las tesis defendidas en las vanguardias arquitectónicas. La expresión en la arquitectura involucra esos “grados inferiores de la objetividad de la voluntad”, alejándose de cuestiones compositivas o formales⁶⁹.

Schopenhauer fue el primero en darse cuenta que la nueva condición del arte en la sociedad lo alejaba de su condición de objeto: no cabiendo ya el arte en la sociedad o bien queda cosificado en objetos ajenos a la sociedad o bien se diluye como objeto entregándose a la recepción (como medio para un fin, como un absoluto ser-para-otro). La proximidad de la experiencia artística al objeto, en la modernidad, lleva a la inaprehensibilidad del objeto. La proyección de los intereses sociales -al modo de Schiller- en el objeto artístico lleva a la mera reproducción de los errores en los que está inserta la sociedad. En cambio, la experiencia estética defendida por Schopenhauer rompe la necesidad de verse reflejado a su imagen y semejanza en la obra de arte y plantea un estado de realización que va más allá de la realización individual del espectador.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 241.

⁶⁸ *Ibid.*, §52, p. 282.

⁶⁹ “Todo esto demuestra que la arquitectura no obra matemáticamente, sino dinámicamente, y que lo que en ella se expresa no es la forma y la simetría, sino esas fuerzas fundamentales de la naturaleza, esas ideas primeras, esos grados inferiores de objetividad de la voluntad”, en *ibid.*, p. 243.

C. RESISTENCIA Y ENIGMA EN ADORNO

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.⁷⁰

La pérdida de una confianza ciega en la Ilustración ya presente en Schiller adquiere a lo largo del siglo XIX un carácter paradigmático. Más allá de su indiscutible matriz kantiana, como ha podido ser señalado con anterioridad, la incorporación de la negatividad en la teoría estética schilleriana marca una tendencia que se hará prácticamente hegemónica tras las invasiones napoleónicas. El principio de libertad y de sujeto autónomo racional fue cediendo en la medida en que desde la cultura se hizo experiencia de la disolución y del impacto impositivo de las nuevas estructuras de socialización. La pregunta por la autoconsciencia moderna se involucró notablemente con la problemática alienación, juzgada consecuencia inevitable de los postulados kantianos.

A este tenor, Hegel localiza en la dualidad presentada en la arquitectónica kantiana la matriz del desencanto. La separación entre las esferas de las creencias y del conocimiento, el establecimiento con arreglo a esta de formas particulares de racionalidad, ha creado unos límites internos en la razón cuya problemática unidad queda patente en la obra de Kant y que, en última instancia, no es más que una unidad formal. En efecto, en la sistemática aproximación a la tradición metafísica y contra la presunción substancialista de unidad entre la razón y la creencia, Kant establece oposiciones desde su método crítico entre la naturaleza y la libertad, entre lo sensible y el conocimiento, entre la razón y el entendimiento... como respuesta a la fundación desmitificadora de la racionalidad. Hegel aborda el problema de la alienación ya detectado por Schiller con una concepción absoluta de la razón que presupone la unidad entre lo real y lo ideal en su necesidad dialéctica como objetivo último del movimiento del espíritu. No es de extrañar, pues, que en lo referente a la *Crítica del Juicio* Hegel reconozca el valor de la indagación trascendental kantiana como intento de mediación entre la razón teórica y la razón práctica. No obstante, en su opinión, la fundamentación subjetiva de la facultad judicativa resulta a todas luces inaceptable⁷¹. Le acusa de verse

70 BORGES, Jorge Luis (1968), "La muralla y los libros", en *Nueva antología personal*, Buenos Aires: Emecé, p. 242.

71 En efecto, Hegel recupera de Kant la reivindicación de la "finalidad interna" para dar cuenta de ciertos fenómenos -como es el arte o la naturaleza- no reductibles a la causalidad. De no ser

arrastrado por un sistema que no le deja “otra elección que la de concebir la unidad bajo la forma de ideas subjetivas elaboradas por la razón” y añade que “al tiempo que habla de la resolución abstracta de la oposición entre concepto y realidad, entre universalidad y particularidad, entre entendimiento y sensibilidad, en una palabra, hablando de la idea, hace de esta resolución y de esta conciliación un asunto subjetivo, en lugar de concebirlo de acuerdo con la realidad y la verdad”⁷². La realidad de la reconciliación entre universalidad y particularidad, el todo y las partes, solo es posible para Hegel si se llega a incluir al arte entre las manifestaciones de la verdad:

Solamente en su libertad es el arte verdadero y resuelve así su tarea suprema cuando se sitúa en el ámbito común de la religión y de la filosofía, siendo solo un modo de expresar y llevar a conciencia lo divino, la interioridad más profunda del hombre, las verdades más vastas del espíritu.⁷³

La obra artística en la estética hegeliana es reivindicada así en contra de la precariedad que asignó Kant al objeto estético: es ella misma, gracias a la forma de la apariencia, la que está en condiciones de mediar entre el contenido y la forma, hacerse Idea. Se reconoce un contenido de verdad en la obra arte que no está fuera de su materialidad, ni reside en una interpretación, percepción subjetiva de quien la contempla, sino que está contenida en ella misma: es un contenido objetivo.

Esta defensa de un contenido de verdad objetivo en Hegel será recuperada por Adorno en contra de Kant. En efecto, la inestabilidad que sur-

así, de hecho, estos quedarían reducidos a un mero mecanismo y caerían del lado de la contingencia, algo que resulta inaceptable por ser estos considerados necesarios. Pero, al propio tiempo, Hegel reprochará a Kant que reclusese tal mediación al ámbito de la significación subjetiva. Véase MARRADES MILLET, Julián (1996), “Teleología y astucia de la razón en Hegel”, en *Diálogos* 67, pp. 123-127. “La solución kantiana de la antinomia entre el principio del mecanismo y el principio de finalidad natural no podía ser satisfactoria para Hegel, quien consideraba incongruente admitir que aquello que *la razón* decreta como verdadero, lo sea sólo *para nosotros*, pero no *en sí*. A diferencia de Kant, Hegel reconoce la objetividad de tal antinomia, así como la necesidad de resolverla efectivamente, y estima que su solución sólo puede alcanzarse mediante la determinación conceptual de cada uno de los dos principios conforme a la razón, tarea que compete a la lógica especulativa. Desde su punto de vista, en el tratamiento kantiano del problema se echa de menos precisamente una investigación ‘de lo único que reclama el interés filosófico, esto es, cuál de los dos principios tiene verdad en sí y para sí’ (WL, 6, 443).”, en *ibid.*, pp. 226-227.

72 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2001), *Introducción a la estética*, Barcelona: Ediciones Península, p. 129.

73 *Ibid.*, p. 23.

ge entre la aspiración trascendental de la estructura del juicio estético y su obligada atención a las particularidades de la experiencia del gusto determina la postura de Adorno frente a Kant. Si Adorno recupera de este su defensa de la autonomía estética, que se remite a la universalidad del juicio, no está por el contrario dispuesto a sacrificar el valor epistemológico intrínseco al objeto artístico. Y es en ese preciso quiebro respecto de la teoría estética kantiana cuando se aproxima del sistema hegeliano, al tiempo que resulta a todas luces inaceptable para él la necesaria orientación del sistema hegeliano hacia el Idealismo Absoluto. Mantiene, sí, la idea de Hegel sobre lo bello como dialéctica entre el espíritu y su manifestación en su sentido objetivo, pero niega que la identidad entre ambos sea un objetivo a perseguir. Es más, dice Adorno, igualar el momento espiritual al momento sensible del arte -momento de la “manifestación sensible de la Idea”- lleva a negar precisamente la dialéctica entre ambos. Mantiene que esa forma de abordar el contenido en la obra de arte la subsume, de nuevo, en la dependencia:

Que las obras que se ocupan de procesos sublimes cuya sublimidad suele ser sólo fruto de la ideología, del respeto al poder y a la grandeza adquieran de este modo dignidad está desenmascarado desde que Van Gogh pintó una silla o un par de girasoles de tal modo que las imágenes desencadenan la tormenta de todas las emociones en cuya experiencia el individuo de su época registró por primera vez la catástrofe histórica. Una vez que esto se volvió manifiesto, habría que mostrar también en el arte anterior qué poco depende su autenticidad de la relevancia fingida e incluso real de sus objetos.⁷⁴

Si es el tema quien se equipara al contenido de verdad en la obra se está convirtiendo al arte en ideología; la manifestación sensible pasa a ser de esta forma un universal materializado, desligando por consiguiente la manifestación sensible de la espiritual. Es este mecanismo simbólico (la identidad entre el momento sensible con el espiritual) el que Adorno pretende corregir para fundar una estética auténticamente dialéctica (y material) que restituya el valor mediador a la obra y no comprometa su autonomía⁷⁵.

74 ADORNO (2004), *op. cit.*, p. 201.

75 Sobre la cuestión de los significantes estéticos como identidad entre el contenido y la forma me remito a RUBIO GARRIDO, Alberto (2010), “Significantes estéticos y arquitectura: límite y crítica de la teoría de los símbolos de Nelson Goodman”, en *Quaderns de filosofia i ciència*, 40, pp. 97-104. Pese a tratarse de una aproximación centrada en la obra estética de Goodman es pertinente traerlo a colación en la medida en que supone la radicalización última de una aproximación a esta cuestión desde el lado de la comunicabilidad reducida a identidad.

En efecto, y recuperando la argumentación del final de la Parte I, el mecanismo simbólico pretende solventar la antinomia kantiana de la universalidad referida al arte concediéndole protagonismo a la obra de arte frente al juicio estético. Es esta, y no otra, la estrategia que los denunciantes del alejamiento del arte frente a lo social -como Lukács o Brecht- plantearon. La autonomía del arte se veía desde la perspectiva de su confrontación o separación respecto de lo social por la vanguardia protagonista de los movimientos más significativos de la primera mitad del siglo XX. Como momento histórico, cierta vanguardia entendió la autonomía del arte moderno como un freno a la función anti-sistémica del arte. Las alternativas que a sus ojos ofrecía la defensa de la autonomía eran a todas luces inoperantes en aquel contexto socioeconómico. O bien la autonomía había llevado al arte a alejarse de la sociedad de tal forma que había quedado alienado de lo real, o bien anticipaba una idea de totalidad intelectualmente construida que amenazaba con recuperar la más cruda versión autoritaria de la Ilustración.

Ni capacidad de cambio, ni valor de excelencia. La autonomía equivalía a alienación y soberbia. La amenaza -anunciada asimismo por Adorno- de “funcionalización” de la separación del arte respecto de la sociedad, su fetichización, lleva en definitiva a la integración del arte pretendidamente autónomo en el sistema. Su más flagrante pérdida de autonomía respecto de lo social. Tal y como se tuvo ocasión de comentar en la Introducción, en esta contradicción se vio involucrado el *autonomy project* en la medida en que frente a las tendencias populistas y complacientes de cierta arquitectura posmoderna, la autonomía en la arquitectura se presentó como un inesperado aliado para singularizar una producción singular en un mercado más y más homogeneizado. De resultas de ello, estas producciones autónomas no tardaron en verse incorporadas sin fricciones al más crudo mercantilismo, llegando incluso a ser cuantificable el valor de la obra por su coste social.

Pero no es esta la única amenaza de una autonomía sin mediación del carácter social del arte. La autonomía entendida como separación lleva también a la pregunta por su receptividad: ¿de qué manera un arte que se quiere verdaderamente autónomo afronta la supeditación al sentido? Desde la perspectiva de la vanguardia, la autonomía en el arte niega la posibilidad de comunicación con la sociedad. Queda restringida a la inmanencia de la obra. A este respecto, las tensiones que subyacían a las teorías estéticas de Adorno y Lukács adelantaron décadas la constatación efectiva del riesgo que sobrevolaba la recuperación del proyecto de autonomía.

En efecto, Adorno y Lukács coincidían en otorgar al arte la ca-

pacidad de representar la realidad de forma diferente a cómo se muestra. Es decir, desde la autonomía, defendían estos, el arte -y de hecho solo el arte- puede ir más allá de su pura inmanencia y participar de lo social. En concreto se fijaban en su capacidad de representar la realidad desfetichizada. Ambos coincidían asimismo en el riesgo de caer en lo contrario. Lukács, como conservador cultural radical, consideraba que la obra de arte moderna tendía a expresar la realidad fetichista, más que a esconderla. Veía el mismo proceso en la ciencia social y la filosofía. Su compromiso con la democracia le llevaba a entender el elitismo como fuente de alienación. En cambio, la asunción de la posibilidad de libertad en la sociedad, es decir, la posibilidad de cambio en lo social, alentaba su conservadurismo. El arte puede entenderse así desfetichizado en la medida en que sea capaz de expresar esa alienación. En esta línea, Lukács -como por otra parte también Benjamin en su *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*- no rechazó la industria cultural dado que en ella veía un medio de educación e ilustración de la vida real. Según esta tesis realista, al penetrar la obra de arte en la cotidianeidad podía proporcionar un espacio de reflexión para el espectador. El arte, pues, ha de mostrar en su inmediatez las patologías sociales para así, desde este diagnóstico, proporcionar pautas de superación. Esta y no otra fue la estrategia de Brecht, para quien la función educadora del arte constituía la categoría crucial frente a aproximaciones esencialistas.

Para entender la aproximación de Adorno a esta cuestión, hay que situarla en el contexto de una creciente industria cultural: en su opinión, el medio privilegiado para silenciar, si no erradicar, el carácter crítico del arte. Ya desde *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer denunciaron el control al que estaba sometida la sociedad por medio de los mecanismos instrumentalizadores de una cultura que ya no atendía a límites. A cambio de su libertad y de la negación de su autonomía, la humanidad recibía la neutralización de su mala conciencia, el elixir del conformismo cómplice. No en vano, la tendencia hacia la mercantilización del arte autónomo señalada por Lukács era reconocida por Adorno. La autonomía del arte en Adorno es, de hecho, un proceso de oposición a lo social más que un concepto abstracto al que referir a posteriori cada una de las obras de arte. El planteamiento puramente abstracto pasa por alto su carácter necesariamente histórico y, de resultas de esta negligencia, el arte autónomo se encuentra indefenso frente a las dinámicas de mercantilización, cancelando toda posibilidad de entablar una relación crítica con la sociedad. Más bien, las obras llegan a alcanzar la autonomía en la medida en que contradigan la heteronomía social y se mues-

tren críticas hacia la sociedad desde su autonomía⁷⁶. Tanto la pura autonomía entendida desde el esteticismo, como el arte comprometido, representan extremos de una polaridad que para Adorno no puede renunciar a su complementario.

Tan cierto es que la autonomía no puede dar acceso por sí sola a la dimensión crítica del arte, como que solo la autonomía del arte puede superar las tendencias históricas. Pero, igualmente, el arte no puede renunciar a su compromiso social por ser social, al tiempo que si enarbola el proyecto de compromiso social desde una dimensión extra-estética impone una soberanía del arte que no le corresponde. De ahí que Adorno pueda afirmar, llamativamente, que solo alcanzando la autonomía es como verdaderamente una obra de arte se torna social: “el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo”⁷⁷. Para Adorno, tal y como ha podido desarrollarse con mayor detenimiento en la Parte I, tanto Brecht como Benjamin y, en otro contexto, Schiller, al enarbolar una idea de compromiso con lo social redujeron al arte a mero instrumento de control. De la defensa de la autonomía en un arte que confunde el contenido social del arte con su función social se corre el riesgo de pasar a un arte autoritario.

La insistencia de Adorno en la autonomía formal de la obra de arte como refugio y denuncia de la funcionalización general supone un paso adelante al desplazar la negatividad hacia la inmanencia formal, salvando así -siquiera sea mínimamente- la expresión de la obra. El sistema instrumentaliza como parte de él toda oposición, la cual se ve constreñida a la contradicción entre la negación comunicativa o a la no-comunicabilidad. En ambos casos se hace patente el riesgo de fetichización: la negación que, como fetiche, le hace el juego al sistema deviene positividad. Para evitarlo, Adorno hace que la negación en la obra de arte brote de su estructura, de forma que el enfrentamiento no se dé contra la comunicación ni contra la posibilidad de existencia de la obra de arte. Se trataría así de negar los elementos formales de la obra de arte, asumidos estos como representación de las condiciones sociales. La tensión interna entre la obra y su forma garantizaría un tipo de autonomía que no lleva a la renuncia ni de la comunicación ni de lo social en su totalidad. Los polos de la autonomía del arte revierte en la teoría estética de Adorno en la obra de arte como forma, es decir, como estructura interna,

⁷⁶ Véase TICHY, Matthias (1977), *Th. W. Adorno. Das Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem in seiner Philosophie*, Bonn: Bouvier, p. 128.

⁷⁷ ADORNO (2004), *op. cit.*, p. 298.

y como contenido, es decir, como expresión. Una expresión que da lugar a la comunicación, en tanto que “gesto sin palabras”⁷⁸.

La objetividad de la obra de arte está garantizada por la estructura de la teoría estética adorniana en general y en particular por su valencia negativa. La posición del arte frente a la sociedad se presenta en Adorno como una rebelión. En cuanto constitutiva de un mundo paralelo, de espaldas a la realidad social y a su lógica, el arte se caracteriza por su toma de distancia ante la sociedad. Esa autonomía intrínseca a su naturaleza proporciona a la obra de arte su objetividad, entendida como un “ser-en-sí” no coaccionado. Pero la objetividad del sentido en ella contenido es, en primer lugar, inaprensible y, en segundo lugar, irrealizable. La naturaleza misma de la obra de arte es aporética, como aporética es su razón de ser: “Precisamente en el punto en que la obra de arte se posee a sí misma, cuando se hace consciente, cuando ‘cuadra’, es cuando deja de cuadrar porque la feliz autonomía, al fin conseguida, es la que pone el sello de la cosificación y le priva de lo abierto, carácter que, por cierto, pertenece a su idea misma”⁷⁹. Se desvanece en el momento mismo de revelarse. Y es irrealizable por la naturaleza misma de su verdad, por ser enigma⁸⁰: “este nexos [entre el carácter enigmático de la obra y su sentido] plantea, mediante la objetividad de la obra, también la pretensión de la objetividad del sentido. Esta pretensión no es solo irrealizable, sino que la experiencia la contradice”⁸¹.

Siendo así, es comprensible la importancia que a lo largo de su *Teoría estética* otorga a la autonomía del objeto artístico. La obra de arte debe ser autónoma puesto que cumple una función de crítica social de la que depende el sentido último del arte y de la filosofía⁸², y es autónoma por ser

78 “El criterio central es la fuerza de la expresión mediante cuya tensión las obras de arte hablan con un gesto sin palabras. En la expresión se revelan como cicatriz social”, en ADORNO (2004), *op. cit.*, p. 314.

79 *Ibid.*, p. 159.

80 La sociedad racionalizada promovida desde la Ilustración ha llegado a principios del siglo XX a un estado, en opinión de Adorno, lejano a la emancipación del individuo que prometía y cometido de la filosofía corregir esta tendencia por medio de la detección y disolución de los “sin-sentido” enquistados en la sociedad. En ese desvelar el enigma -el portador del sin-sentido- y disolverlo con su figuración por medio de la interpretación se realiza la filosofía adorniana. El arte es el medio paradigmático para generar las figuraciones del enigma, de ahí su papel clave. El arte debe manifestar las irrationalidades dispersas y ocultas en nuestra sociedad.

81 *Ibid.*, p. 174.

82 La estética en Adorno rebasa en sus planteamientos los límites de la disciplina entendida como

crítica puesto que se construye en una oposición a la realidad. El requisito de autonomía adquiere una doble relevancia programática y está en el núcleo del discurso. Es simultáneamente la instancia desde la que se legitima la soberanía del arte, es decir, su contenido de verdad, y requisito para que se dé lugar a la soberanía del arte. Es, paradójicamente, origen y fin de la tesis central de *Teoría estética* desde la que Adorno defiende la trascendencia desde la inmanencia, y viceversa, en el arte. La autonomía del arte debe dar cuenta del estatus de la estética reivindicando sus reglas propias sin comprometer su vocación de transgredir sus propios límites. Ya no solo el arte debe cumplir con el requisito de autonomía, sino que la obra misma ejemplificará en su caso concreto el discurso general, sin ser ni lo uno reducible a lo otro, ni lo uno reducible al todo:

La objeción del sentido común de que la severidad monadológica de la crítica inmanente y la pretensión categórica del juicio estético son incompatibles porque toda norma sobrepasa la inmanencia de la estructura, mientras que sin norma la estructura sería contingente, perpetúa esa división abstracta de lo general y lo particular que se va a pique en las obras de arte.⁸³

Derivando de esta antinomia de lo autónomo en el arte con función crítica, una de las primeras renunciadas a las que debe hacer frente el arte es la comunicación en su sentido heterónimo. Recuérdese que para Adorno la funcionalización del arte que quiere devenir social por medio del contenido accesible deviene en ideología. El arte no puede imponer su soberanía en la sociedad si no es a cambio de perder su autonomía en el proceso. Ha de presentarse como crítica a la sociedad en la medida en que evidencie sus contradicciones. Su mera existencia constituye una crítica a la sociedad desde su inmanencia estética por mostrarse contrario a los códigos imperantes, entre ellos el de la instrumentalización. El arte ha de ser en sí mismo y no deberse a otra cosa para ser autónomo. Y, a la vez, ha de ser autónomo para preservar un reducto de lo social en él: la resistencia se establece así en Adorno como la única relación legítima del arte respecto de lo social.

Adorno insiste en la necesidad de la autonomía “como reclusión de lo estético al ámbito de lo estético” como un requisito para poder tener

filosofía del arte. En *Kierkegaard. Construcción de lo estético*, Adorno ya anunció un necesario “giro estético” desde la filosofía para la filosofía. Así, desde la aceptación de la liquidación de la filosofía, propugna una filosofía basada en la interpretación de las figuraciones de los enigmas. 83 *Ibid.* p. 252.

viabilidad la negatividad del arte: más allá de la estética, la negatividad es impotente frente a las condiciones sociales. Las estéticas soberanistas, es decir, aquellas que contra la máxima de limitar la negatividad al ámbito estético (aun cuando los efectos postestéticos puedan tener consecuencias en otros ámbitos a través de la experiencia estética, como defiende Adorno) proponen una extrapolación de la negatividad a otros ámbitos. Esta es la conocida alternativa de Derrida⁸⁴, quien exige de lo estético algo más que lo meramente estético. Y, de hecho, el intento de Menke⁸⁵ por hacer compatible la soberanía derridiana con la autonomía adorniana conlleva la reducción de la capacidad correctiva y subversiva del arte al ámbito de la comprensión⁸⁶.

Adorno es tajante a la hora de denunciar cualquier intento de hacer accesible el arte al público, es decir, cualquier intento de hacer comprensible para la sociedad el arte. Se engaña al hombre en aquello que parece ofrecerle porque, en resumidas cuentas, la absoluta falta de libertad es irrepresentable⁸⁷ y lo contrario supondría caer en la ingenuidad de no ver lo que se nos oculta⁸⁸. Solo lo verdadero en el arte puede ser socialmente asimilado sin riesgo, tal y como apunta en “Observaciones sobre la vida musical alemana”⁸⁹. En las condiciones históricomateriales dadas, la defensa de la posibilidad de comprensión termina siendo ideología, algo que reprochará a Schiller⁹⁰.

El estatuto epistemológico de la obra de arte escapa a toda concepción reduccionista del conocimiento entendido en su vertiente positivista como representación adecuada de la realidad o idealista como síntesis harmónica de las partes en el todo. Existe una verdad contenida en la obra,

84 Aunque puede encontrarse su matriz en todas las estéticas heterónomas como Nietzsche o Heidegger.

85 MENKE, Christoph (1997), *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid: Visor.

86 La estética adorniana, de hecho, no queda aislada en lo estético. Irradia a todos los ámbitos de la experiencia, de la sociedad, de la filosofía e incluso de la ciencia. Véase AGUILERA, Antonio (2002), “Atravesando la soberanía y el compromiso en arte” en *La Ortiga. Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*, nº 33, Santander: Editorial Límite, pp. 144-145.

87 ADORNO (2006), *op. cit.*, p. 150.

88 Véase Bertolt Brecht en *Die drei Soldaten und die Reichen*: “La miseria queda como antes era. / No puedes extirparla de raíz, / Pero puedes hacer que no se vea.”

89 ADORNO (2008c), “Observaciones sobre la vida musical alemana” en *op. cit.*, pp. 181-200.

90 Schiller intenta hacer humanamente comprensible la inhumanidad, lo que equivale a justificarla. Véase ADORNO (2006), *op. cit.*, p. 149.

es objetiva, es detectable, pero en última instancia es incomprensible. En palabras de Mercè Rius:

El arte se aparta de la concepción tradicional que juzga la verdad como *adaequatio*. Este criterio exigiría la sumisión de la obra a un canon externo. Y sería justamente al cumplirlo cuando se revelaría como falsa, con una falsedad tomada de los objetos que reproduce. Según esto, no ser verdad equivale a “liberarse de la mentira”. No obstante, el arte posee su propio contenido de verdad, aunque no pasa por la verificación empírica, ni tampoco por la realización del concepto en sentido hegeliano, pues ambas suponen una teoría de la identidad. Existe una verdad del arte, que reside en la constitución formal de la obra; eso es, una verdad autónoma.⁹¹

La exigencia de autonomía en el arte para Adorno responde, pues, a la necesidad estructural de, desde la materialidad de la obra de arte entendida como resistencia, constituirse más allá de sí como instancia crítica legitimada en su verdad propia que se manifiesta objetivamente en su fisicidad y adquiere el estatus epistemológico del enigma.

PARTE III.

AUTONOMÍA Y EXPRESIÓN EN LEDOUX

En la época clásica, tal y como se ha desarrollado con el paradigma vitruviano, la cuestión de la autonomía de la arquitectura se planteaba más bien en los términos concretos del marco profesional del arquitecto (autonomía de la disciplina), y aun con matices. Vitruvio dedicó a este respecto numerosas líneas de su *Los diez libros de la arquitectura* con el fin de fijar las condiciones óptimas para el buen ejercicio de la profesión, entendiendo por arquitecto a un profesional con muy diversas capacidades, tanto intelectuales como prácticas, y así conformar una idea de arquitecto no dependiente de otros profesionales. En cambio, las cuestiones formales compositivas estaban estrechamente vinculadas a instancias ajenas a la arquitectura misma. Ya se vio cómo quedan entrelazadas unas y otras en un conjunto indiscernible que a la postre impedía cualquier tesis autónoma. Sí pueden encontrarse precedentes de la defensa de un arte autónomo en estéticas clásicas y, en general, encuentran su marco de discusión en el enfrentamiento contra un acercamiento meramente utilitarista¹. Pero es significativo a este respecto que estas discusiones atiendan a otras artes y no a la arquitectura, la cual, como ha sido anteriormente señalado, apenas tuvo resonancia en las disquisiciones estéticas pre-revolucionarias.

Otro tanto ocurre en los primeros intentos ilustrados de dotar a la arquitectura de una cierta autonomía más allá de la disciplinaria. Baumgarten nunca escribió sobre arquitectura. Esta elusión, sorprendente a ojos contemporáneos habida cuenta de la pertenencia de la arquitectura a las Bellas Artes, obedece a la peculiar naturaleza de la arquitectura. Dentro del intento de Baumgarten por sistematizar una ciencia de la estética que no se viese supeditada a otras esferas del espíritu, su atención puesta fundamentalmente en la poesía adelanta lo que desde entonces va a suponer un verdadero quebradero de cabeza en el terreno de la teoría arquitectónica: ¿cuál es propiamente la influencia de la modernidad estética en la arquitectura? Y, ¿cuáles son sus consecuencias?

En cambio, sus teorías sobre la percepción sensorial y el efecto producido por las obras de arte sí tuvieron repercusión en otros autores que

¹ La idea de autonomía en el arte nace contra el acercamiento utilitarista. El enfrentamiento entre Sócrates y el sofista Alcidas es muy significativo. Si el segundo defendía la belleza de una estatua precisamente por ser placenteras a la vista, y no cumplir ninguna función, Sócrates escribió en *Pistias* que “la belleza en relación con un fin es superior a la belleza en sí misma”. Desde entonces se abrió la alternativa entre la autodeterminación de la forma y la forma dependiente de un fin. Véase LEFAIVRE, Liane y TZONIS, Alexander (1984), “The Question of Autonomy in Architecture”, en *Harvard Architectural Review 3: Autonomous Architecture*, Cambridge: MIT Press.

centraron sus esfuerzos en aclarar la condición de la arquitectura en el nuevo panorama². Este es el caso, por ejemplo, de Johann Georg Sulzer, quien se apoyó en Baumgarten para poder establecer como fin último para la arquitectura lo bello fundado racional y moralmente y ha sido considerado para algunos como una figura de síntesis entre la ilustración inglesa y francesa³ en el terreno de la teoría arquitectónica. Para Sulzer, las artes han de ser juzgadas por su capacidad de desarrollar una sensibilidad ética en la sociedad: “Del reiterado disfrute del placer en lo bello y lo bueno, surge el deseo de alcanzarlo; y de la aversión que nos produce lo feo y lo malo, surge el rechazo a cuanto infrinja el orden moral”⁴. Sulzer defiende una arquitectura que conduzca a la felicidad del ser humano [“völlige Bewürkung der menschlichen Glückseligkeit”], algo que entronca con las tesis defendidas por Ledoux, como se espera poder mostrar a continuación.

Desde esta perspectiva, es decir, desde la obra concreta de Ledoux (tanto escrita, como construida y proyectada), quiere abordarse en la presente Parte III la situación a la que la arquitectura tuvo que hacer frente una vez consolidada la modernidad occidental. El proceso de autonomía en el arte, en tanto que proceso intrínsecamente moderno, jugó un papel central en el desarrollo de una nueva arquitectura. En este sentido, con cierta antelación respecto de la formulación conceptual de Kant en *la Crítica del Juicio*, en la obra de Ledoux pueden identificarse ya las antinomias propias del proyecto de autonomía aplicadas a la arquitectura; el giro kantiano en la arquitectura encuentra así un auténtico laboratorio experimental en Ledoux.

Tras una breve introducción en la obra de Ledoux y su contexto histórico, en el segundo capítulo se retomará la figura de Kaufmann como aquel que detenta el mérito de haber rescatado a un autor llamativamente castigado por la historia de la arquitectura y de haber sido el primero en plantear su vínculo con el concepto kantiano de “autonomía” con las ya mentadas derivaciones en su recepción durante el siglo XX. Contrariamente a

2 Véase KRUFTH (1990), *op. cit.*, pp. 248-251 o MANSIERO, Roberto (2003), *Estética de la arquitectura*, Madrid: Machado Libros, pp. 153-154.

3 Véase KRUFTH (1990), *op. cit.*, p. 251 y DUBAI, Johannes (1978), *Die bildenden Künste in Johann Georg Sulzers Ästhetik*, Winterthur.

4 “Aus einem öfters wiederholten Genuss des Vergnügens an dem Schönen und Guten erwächst die Begierde nach demselben, und aus dem widrigen Eindruck, den das Hässliche und Böse auf uns macht, entsteht der Widerwillen gegen alles, was der sittlichen Ordnung entgegen ist”, SULZER, Johann Georg (1773), vol. I, p. VIII.

la interpretación de Ledoux que Kaufmann estableció se defenderá que, lejos de poder reducir su legado a un sistema compositivo, la propuesta de Ledoux intenta responder a la constatada (a posteriori) imposibilidad de la arquitectura de erigirse como autónoma sin renunciar a su compromiso con lo social y dándose simultáneamente por sí misma. En efecto, catalizador de las inquietudes desarrolladas a lo largo del XVII y XVIII -que se explicarán someramente en el tercer capítulo-, Ledoux recoge la crisis del lenguaje y la arquitectura del efecto que le precedieron y las dota de un contenido social hasta entonces no puesto en práctica. Dará lugar, por una parte, a una convergencia crítica entre empirismo inglés y racionalismo francés que comparte con Kant: la máxima de expresión, la teoría del genio y la búsqueda de un principio a priori para la arquitectura constituyen la piedra de toque de la obra de Ledoux. Pero, sobre todo, y esta es la cuestión que se tratará en el cuarto y último capítulo, Ledoux propuso una arquitectura de tensiones utópicas y realistas mediadas por la expresión como respuesta a esta corriente de pensamiento.



1.

CLAUDE-NICOLAS LEDOUX

Si algo ha caracterizado a Ledoux a lo largo de sus algo más de dos siglos de exégesis es la ambigüedad de su recepción. Como señala Vidler, el recuerdo de las reacciones que ha suscitado la obra y teoría de Ledoux, bastaría para presentar un amplio espectro de las tesis más radicales, tanto políticas como arquitectónicas o estéticas de estos dos últimos siglos¹.

De personalidad controvertida ya desde el siglo XVIII, Ledoux se sitúa al margen de la tradición arquitectónica oficial dominada por las figuras de Perrault, Soufflot o Mique. Especialmente tras su inhabilitación en 1787 por Necker fue objeto de ataques tanto en contra de su obra (especialmente los inacabados Propileos) como de su persona. Acusado de haber arruinado las arcas públicas con sus desproporcionados delirios de grandeza, sus obras producían rechazo e incluso se impidió la construcción de nuevas (M^{gr} de Boisgelin quiso detener la construcción del palacio y prisión de Aix). Sus detractores políticos o artísticos lo tildaron de artista cortesano, ruinoso, megalómano, un personaje “empoulé”² y “paletín”³. Y no se trataban de comentarios marginales. El intransigente clasicista Quatremère de Quincy le acusó, por ejemplo,

1 VIDLER, Anthony (1987), *Ledoux*, París: Fernand Hazan, p. 7.

2 Ver carta de Beckford de 1787, en GALLET, Michel (1980), *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806)*, París, pp. 269-271.

3 Cartel anónimo contra los arquitectos Ledoux, Boullée y Dardel, por los miembros del *Jury des Arts* del año II. Ver SZAMBIEN, W. (1986), *Les projets de l’an II. Concours d’architecture de la période révolutionnaire*, París.

de someter a la arquitectura a unos “genres de torture”⁴. Al otro lado, sus defensores, haciéndose eco del notable éxito que tuvo en vida, lo blindaban apelando a su genialidad y brillantez como arquitecto singular⁵.

En cualquier caso, tras un periodo de imparable ascenso social y profesional, y de acaloradas diatribas entre sus contemporáneos, Ledoux -“Architect du Roi” desde 1771 - perdió paulatinamente protagonismo conforme avanzó el siglo XIX. Son pocos los comentarios de un cierto impacto que se pueden recabar en esos turbulentos años. A excepción quizás de Victor Hugo, quien en los años treinta se declaró abiertamente contrario a la arquitectura de finales del XVIII y quien tenía a la obra de Ledoux como uno de los peores testimonios de la “arquitectura moderna”: “Sommes-nous tombés à ce point de misère qu’il nous faille absolument admirer les barrières de Paris?”⁶. La obra de Ledoux no era efectivamente bien recibida en el mayoritario sentir romántico del XIX, especialmente por su decidido empeño de abstracción y su reinterpretación del legado histórico, juzgada excéntrica. Victor Hugo, de hecho, acusó a la arquitectura del final del siglo XVIII de ser la responsable de haber reducido la arquitectura a mera geometría, de haberla convertido en “la charpente osseuse d’un malade amaigri”⁷.

Es sorprendente en este sentido cómo otros críticos, de menor difusión ciertamente, representantes del creciente movimiento “Gothic Revival” defendieron la figura de Ledoux por su carácter excéntrico. En efecto, teniendo como rival común al clasicismo fundamentalista de, por ejemplo, Quatremère, autores como Daniel Ramée, editor en 1846 y 1847 del “deuxième-

4 QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostôme (1788-1825), entrada “Barrière“ en *Encyclopédie méthodique: Architecture*, vol.1, p. 216.

5 Ledoux no fue, de hecho, un arquitecto que recibiese de sus contemporáneos un apoyo incondicional a su “style”. Incluso sus colegas Cellerier o Legrand, admiradores de Ledoux, no pueden ocultar una cierta perplejidad: “Ledoux n’était point un homme ordinaire; il avait une tête fortement organisée, et, jusque dans les écarts de son imagination, il portait un sentiment très juste des beautés réelles de l’architecture. On a violemment critiqué ses ouvrages, et surtout ceux-ci [los Propileos]; nous ne les citons point comme des modèles, mais nous doutons qu’aucun architecte de son temps eût réussi comme lui dans un travail qui exigeait tout à la fois un style uniforme pour l’ensemble et une grande variété pour les détails. Ce n’est pas d’ailleurs un petit mérite que l’avoir enfanté avec une rapidité sans exemple, une multitude de projets qui eurent presque en même temps leur exécution”, en LEGRAND, J.-C. y LANDON, C.-P. (1806-1809), *Description de Paris et de ses édifices*, Paris, vol. 1, pp. 132-133.

6 HUGO, Victor (1985), “Guerre aux démolisseurs!“, en *Littérature et philosophie mêlées. Oeuvres complètes*, Paris: Critique, p. 187.

7 *Ídem*.

me volume” del tratado de Ledoux⁸, bajo el título de *Architecture de C.-N. Ledoux*, dedicó en el prefacio unas líneas que, pese a su ambigüedad, pretendían restituir al vilipendiado arquitecto. Ramée ensalza a Ledoux como un representante del genio romántico, artista excéntrico y revolucionario. De imaginación desaforada -coincidiendo con Quérard, en *La France littéraire* de 1833-, más que producto de la razón, veía en Ledoux la fuente de la arquitectura moderna de su tiempo. De suerte que, curiosamente, en la reputación de Ledoux como “architecte bizarre” convergen las críticas de Quatremère⁹ y de una cierta interpretación romántica¹⁰, aunque por razones claramente opuestas.

Un radical giro a la forma de interpretar su obra y de apropiarse de ella se dio lugar a finales de los años veinte, una vez que se asentó la sensibilidad moderna por la abstracción en la arquitectura. Emil Kaufmann, un hasta entonces desconocido historiador vienés, presentó la figura de Ledoux como un pionero de la modernidad arquitectónica, como incluso un “arquitecto revolucionario”¹¹. Su análisis formal y de los principios de composición en la obra de Ledoux lo situó por vez primera respecto de la renovación de la arquitectura clásica que se dio en la segunda mitad del siglo XVIII. No obstante, el intento de Kaufmann de aislar a Ledoux como un modelo histórico respondía más a la necesidad de justificación de la ruptura que con dificultades se perseguía implantar en la vanguardia arquitectónica que a un estudio historiográfico del autor¹². Son muchos los especialistas que, de hecho, han insistido en sus errores de documentación y de método¹³. Su aportación de mayor impor-

8 En Londres y en París, respectivamente. Véase para más detalle “Nota sobre su obra publicada” más abajo.

9 Quizá el primer autor que dedica atención a esta novedosa cualidad en un individuo. En contra de cómo lo interpretarán lo románticos, para Quatremère la Bizarrerie es “un goût contraire aux principes reçus, une recherche affectée de formes extraordinaires et dont le seul mérite consiste dans la nouveauté même qui en fait le vice”, en QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome (1788), “Bizarrerie”, en *Encyclopédie méthodique*, tomo 1, París, p. 282.

10 Notable es el caso de Léon Vaudoyer, responsable entre otros del exitoso término *architecture parlante* aplicado a la arquitectura del período ilustrado. Véase para más detalles el cuarto capítulo, apartado “A. Arquitectura y expresión”.

11 Véase la Introducción del presente trabajo para más detalle, principalmente “La fundación de la pregunta por la autonomía en la arquitectura”.

12 “Toute la démarche de Kaufmann consiste à établir une continuité entre le géométrisme formel de certaines architectures de la fin du XVIIIe siècle (Boullée, Ledoux) et le purisme de l’Esprit Nouveau en France.”, en MOSSER, M. (1987), “Situation d’Emil K”, en *De Ledoux à Le Corbusier. Origine de l’architecture moderne*, Arc-et-Senans, p. 86.

13 Entre ellos, cabe destacar, las aportaciones de Rabreau, Mosser, Pérouse de Montclos y Szam-

tancia quizás fue la de vincular a Ledoux con el proyecto de autonomía en la arquitectura, como ya quedó dicho en la Introducción.

Desde entonces, las interpretaciones y apropiaciones de Ledoux no han dejado de sucederse. Hasta tal punto ha sido la obra de Ledoux maleable a las más diversas interpretaciones que arquitectos tan dispares como Meyer y Speer manifestaron explícitamente su admiración por él. Así como Meyer encontró en Ledoux un precursor del arquitecto socialmente comprometido¹⁴, Speer encontró en su arquitectura un referente para la perseguida monumentalidad de la arquitectura del régimen nazi (aunque, a decir verdad, encontró en la obra de Boullée su más firme aliado). Quizás más acertada fue la aforada crítica de Sedlmayr a Ledoux (y sobre todo a la vehemente interpretación que de ella dio Kaufmann), en tanto que incitador del “genio perverso” que llevó en la modernidad a la “pérdida del centro”¹⁵. En los años 60 se recuperó como socialista utópico, como anticipador de la arquitectura comunitaria de Fourier, precursor de los modelos de crecimiento de ciudad jardín, inventor del vocabulario formalista del constructivismo ruso, del simbolismo surrealista... y un largo etcétera.

Incluso desde el punto de vista historiográfico, que ha acumulado desde los años 50 una ingente cantidad de estudios, no parece haber consenso. Algunos han situado a Ledoux en el Neoclasicismo, otros en el romanticismo¹⁶. Muchos han destacado la influencia que Paladio tuvo en él, otros insisten en su piranesianismo. Vidler, por el contrario, lo sitúa en su tiempo, en tanto que un arquitecto típico de la Ilustración tardía¹⁷. Y todo ello, sorprendentemente, desde un papel casi marginal en la historia oficial del arte francés¹⁸,

bien en los años 80.

14 En 1942, Hannes Meyer cita a Ledoux por haber dado la pirámide -antes reservada a la élite- a la masa: MEYER, Hannes (1942), “La realidad Soviética: los arquitectos”, en *Arquitectura*, vol. 9. Nombrado en VIDLER, Anthony (2002), “The Ledoux Effect: Emil Kaufmann and the Claims of Kantian Autonomy”, en *Perstpecta. The Yale Architectural Journal*, vol. 33, Cambridge: MIT Press, p. 21.

15 Véase SEDLMAYR, Hans (1948), *Verlust der Mitte*, Salzburgo.

16 HAUTECOEUR, Louis (1948), *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris: A. et J. Picard, t. V, p. 57: “On peut [...] exactement dater de 1773-1785 les grands projets où Ledoux manifesta ses ambitions d'architecte et son esprit déjà romantique”.

17 “while he certainly cannot be divested of paradox or uniqueness, Ledoux was evidently more typically an architect of the late Enlightenment than many have wished to admit”, VIDLER, Anthony (1990), *Claude-Nicolas Ledoux, Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge y Londres, p. X.

18 Véase RABREAU, Daniel (2000), *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806): l'Architecture et les Fas-*

como muestra su fugaz y extemporánea aparición en la monumental *Histoire de l'architecture classique en France* de Hautecoeur. En la actualidad, en cambio, la figura de Ledoux ha adquirido un valor paradigmático de los convulsos años que rodearon la Revolución, traspasando incluso los límites del ámbito académico¹⁹. Y, ciertamente, a poco que uno se inicie en la obra y figura de Ledoux se ve tentado a clausurarlo en alguna categoría que lo establezca, algo contra lo que, por otra parte, se revuelve con soltura su polifacético y, a veces, inaprensible mostrarse.

Luego, es de entender que la bibliografía sobre Ledoux es ingente, que aborda su obra desde muy diversas perspectivas y que fácilmente puede llevar a confusión. No obstante, cabe destacar de entre los numerosos ensayos críticos y monografías que atienden a la obra de Ledoux, sus textos o su persona²⁰ aquellas aportaciones que han guiado el presente escrito, si no en las tesis centrales que estos defienden y que se tendrá ocasión de mencionar en lo que sigue, sí en la aproximación biográfica e historiográfica. La primera de ellas, publicada en 1934, apenas un año después del trabajo de Kaufmann, por Levallet-Haug²¹, constituye la primera obra que estudia el trabajo de Ledoux al completo siguiendo un método histórico. Contrariamente a este, la publicada en 1945 por Raval y Moreux sí tuvo repercusión, en especial los análisis de estilo²². Este estudio fue considerado la “publicación definitiva” hasta 1980, cuando Michel Gallet publicó la primera compilación exhaustiva de Ledoux²³. Reconocido especialista en la arquitectura del siglo XVIII francesa, su monografía sobre Ledoux es considerada como la obra más completa de la historia de la carrera profesional de Ledoux²⁴. Especialmente interesante es la recopilación de textos inéditos (cartas, comentarios...). Por último, cabe destacar los trabajos de Anthony Vidler y Daniel Rabreau, probablemente los especialistas más acreditados en la actualidad. Tras una primera monografía

tes du temps, Burdeos, pp. 31-32.

¹⁹ Se destaca especialmente un cierto aura de fatalidad en su obra y su vida, como señala Gallet, “la renommée de Ledoux se répandit quand Pierre Kast eut consacré un court métrage à *L'Architecte maudit* et tourné dans la Saline *La morte saison des Amours*”, en GALLET (1980), *op. cit.*, p. 6.

²⁰ Para una detallada bibliografía consúltese RABREAU (2000), *op. cit.*, pp. 395-417.

²¹ LEVALLET-HAUG, Geneviève (1934), *Claude-Nicolas Ledoux*, Estrasburgo: École Régional d'architecture.

²² RAVAL, M. y MOREUX, J. Ch. (1945), *Claude-Nicolas Ledoux, architecte du Roi*, París.

²³ GALLET, (1980), *op. cit.*, París.

²⁴ En ello coinciden destacados especialistas como Vidler y Rabreau.

publicada en Francia en 1987, Vidler ha aportado al menos dos obras de inquestionable valor documental que han marcado desde entonces la recepción actual de Ledoux y su obra: *The writing of the walls. Architectural theory in the late enlightenment* (1987) y *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime* (1990). Respecto a Rabreau, en 2000 publica en *Annales du Centre Ledoux* un extenso compendio de su intensa labor en el GHAMU (Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaines) y el Centre Ledoux de la Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne: *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*.

Hombre de su tiempo

Claude-Nicolas Ledoux nace en 1736 en provincias. Pese a sus orígenes humildes²⁵, tuvo la oportunidad de estudiar en el colegio parisiense de Beauvais gracias a una beca sufragada por el Abad de Sassenages, su protector. Desde su temprana juventud, tanto las letras (especialmente el latín) como el dibujo le apasionaron. Con diecisiete años, una vez agotada la beca, se inició en la técnica del grabado como aprendiz en un taller, lo que le reportó ocasionalmente unos muy necesarios ingresos²⁶. Al tiempo, emprendió estudios de arquitectura en la École des Arts de Jacques-François Blondel, escuela privada de arquitectura de la calle de la Harpe donde pudo conocer de primera mano la “architecture à la française”, acorde al clasicismo deudor de la recuperación humanista de Vitruvio. En su formación arquitectónica, este periodo juega un papel crucial. Su enseñanza en la École des Arts se basaba fundamentalmente en la doctrina cuyos principios esenciales eran la armonía, la simetría, la proporción. Esta educación (prolongada durante cuatro años, entre 1753 y 1758) proveyó a Ledoux de una sólida formación en materias como las matemáticas, el dibujo, la composición clásica, la estereotomía y la construcción, pero no tardó en presentarse como ajena al momento

²⁵ Ledoux nace en Dormans, una pequeña aldea del Marne en la región de Champagne, siendo hijo de un modesto comerciante. De su familia materna proviene su interés por el dibujo. Véase CELLÉRIER, Jacques (1806), *Notice rapide sur la vie et les ouvrages de Claude-Nicolas Ledoux. Membre de l'ancienne Académie Royale d'Architecture*, Imprimerie des Annales de l'Architecture et des Arts.

²⁶ En concreto reproduciendo batallas. Poco se sabe de estos primeros años de la vida de Ledoux, al margen de lo que él mismo mencionó en sus escritos. La esquela escrita por Cellérier aporta sobre este periodo una muy valiosa -por escasa- información. Véase CELLÉRIER (1806), *op. cit.*, pp. 3-4. Adicionalmente, se dispone en la actualidad de diversas fuentes contemporáneas manuscritas (cartas, contratos y otros) publicadas en la monografía de Gallet [GALLET (1980), *op. cit.*, pp. 259-282] y en el *Prospectus*.

histórico al que debía dar respuesta.

Crítica común de otros brillantes estudiantes de la Ecole des Arts, como son Étienne-Louis Boullée o Charles De Wailly, la educación junto a Blondel se enrocó en su crítica frente a los postulados del iluminismo y no tardaron en encontrar en el jesuita Marc-Antoine Laugier el referente teórico alternativo. El hecho de que la arquitectura desde la reacción nobiliaria de 1715 se hubiese dedicado únicamente a servir al poder, convirtiéndose en una arquitectura privada, desdeñando lo que para ellos debía ser una arquitectura de Estado fue presumiblemente el foco de su rebelión. La relación de la arquitectura con el pueblo, con la sociedad masiva, era la de la imposición del orden establecido por medio de construcciones como palacios, iglesias o espacios públicos representativos. La arquitectura se entendía como un arte elitista. La evolución del modelo científico, de manos de la revolución newtoniana, fue poco a poco introduciéndose en la enseñanza oficial. Con Laugier la geometría y, en general, la teoría normativa clásica del orden pierde terreno en favor de una enseñanza más cercana a las demandas de la sociedad industrial naciente: “Avec une légère teinture de géométrie, l’architecte trouvera le secret de varier ses plans à l’infini”²⁷. La idea de poder desarrollar una arquitectura puesta al servicio del progreso de la sociedad, superando el aislacionismo clasicista, y otorgándose un papel moral bajo el paraguas del “bien común” cautivó a estos jóvenes arquitectos.

Al finalizar sus estudios en 1758, Ledoux trabajó como aprendiz con Pierre Contant d’Ivry y colaborará con los arquitectos Jean-Michel Chevotet y Louis-François Trouard. Este último, antiguo pensionista del rey en Roma

²⁷ Este giro crucial en la teoría de la arquitectura aun se hace notar hoy en día, ejemplificado paradigmáticamente en la rivalidad histórica entre los arquitectos y los ingenieros. Durante el siglo XVIII, se refuerza notablemente las enseñanzas conducentes a competencias propiamente ingenieriles en paralelo con la constitución por Trudaine del cuerpo de ingenieros funcionarios en la Ecole des Pont et Chaussées en 1747. Durante los últimos años del Antiguo régimen aun era posible encontrar figuras como la de Ledoux que mostraban una cierta armonía entre su formación de arquitecto y la de ingeniero; y ejemplos como Boffrand, Blondel, Souffot o Boullée no hacen sino confirmarlo. Pero será fundamentalmente a partir del Primer Imperio cuando los ingenieros tomarán definitivamente el relevo de los arquitectos y se constituirán, con el amparo de la burocracia centralista -los ingenieros de la Ecole des Pont et Chaussées alcanzan el grado de auxiliares del prefecto-, como adalides del “pouvoir universel de bâtir”, en palabras de Charles F. Viel. Con la revolución industrial, serán los ingenieros aquellos encargados de llevar a término los equipamientos del estado. Véase VIEL, Charles F. (1818-1819), *De la chute imminente de la sciencia de la construction des bâtiments en France, des causes directes et indirectes qui l’accèlèrent*, París, pp. 28-29.

y discípulo de Jacques-Germain Soufflot, ilustró a Ledoux en arquitectura antigua e italiana (con especial atención a la obra de Palladio). De hecho, Ledoux nunca realizó el viaje formativo a Roma -a la “Académie de France”-, tan habitual entre los arquitectos más diestros de la Francia del XVIII. Se nutrió de las publicaciones más recientes de la arquitectura clásica y sus ruinas²⁸, sus únicas fuentes, para posicionarse al respecto²⁹.

De estas relaciones de juventud, Ledoux supo sacar buen provecho para sus primeros años como arquitecto³⁰. Los vínculos de estos arquitectos “démodés” con la aristocracia de la corte de Louis XV proporcionaron a Ledoux una amplia e influyente red de contactos, fuente principal en años posteriores de los más de sus proyectos. Tras dos años de actividad, Ledoux consolidará sus relaciones con la corte con la celebración de su matrimonio en 1764 en la tardogótica iglesia de Saint Eustache de París con la hija del músico del rey, Marie Bureau.

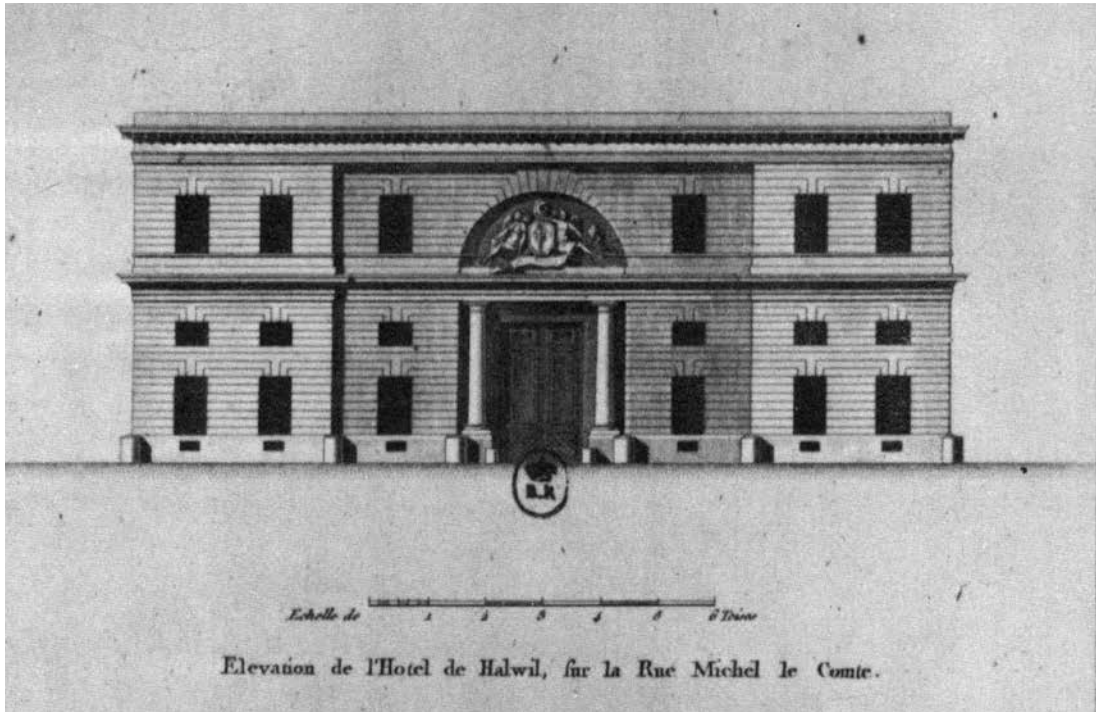
Los estudios de ingeniero de Puentes que emprendió en aquella época y la intercesión de Joseph Marin Masson de Courcelles le permitieron acceder al cuerpo de funcionarios de la administración de Aguas y Bosques en sustitución de Claude-Louis Daviler, en un momento en el que el ejercicio liberal de la arquitectura no le reportaban ingresos suficientes para sufragar los gastos de sus estudios³¹. Tras este primer contacto con la administración del estado en la Maîtrise de Sens entre 1764 y 1770, dando lugar a actividades muy diversas en la reparación o construcción de edificaciones e infraestructu-

28 Desde 1747, *Les Vues de Rome* venía publicando los grabados de Gianbattista Piranesi; en un período relativamente breve, obras de gran impacto sobre arte clásico verán la luz: el tratado *L'architecture française* de Blondel, su maestro, aparecido en cuatro volúmenes entre 1752 y 1756, a partir de 1751, *L'Encyclopédie* o en 1769 en *Vitruvius Britannicus* de Colen Campbell. Posteriormente, ya consolidado como un arquitecto de renombre, entre 1769 y 1771, Ledoux viajó a Inglaterra, donde pudo instruirse de primera mano en el palladianismo .

29 En la *querelle*, se posiciona del lado de Laugier: la recuperación de lo bello en la arquitectura pasa por la emancipación de la tradición italiana, es decir, menos Roma y más Grecia, “berceau de la bonne architecture” como diría este en el artículo “architecture” encargado por Diderot y d’Alembert en 1751 para la *Encyclopédie*.

30 A través de Chevotet, Ledoux conoció a Hocquart de Montfermeil, figura influyente en la política francesa, e ingresó así en el exclusivo círculo de su hermana, Madame de Montesquiou. De estas amistades recibió el encargo en 1763 del Château de Mauperthuis y en 1764 el pabellón palladiano de la Chaussée d’Antin. Gracias a Contant d’Ivry, en 1766 Ledoux recibirá el encargo del acondicionamiento de un edificio en la plaza Vendôme por el barón Crozat de Thiers.

31 GALLET (1980), *op. cit.*, p. 8.



Extracto de *Elevation et coupe de l'Hotel de Hallwyl*, lámina publicada en la edición de 1847.

ras rurales³², Ledoux ejerció funciones en diferentes departamentos.

En 1766 su carrera como arquitecto de la corte da un vuelco de significativa importancia. Franz-Joseph d'Hallwyl, coronel de los Suizos, encarga su residencia a Ledoux en el no ya tan exclusivo quartier du Marais. Pese a ser no ser este un encargo de grandes vuelos, sirvió a Ledoux de carta de presentación a la exclusiva y adinerada corte de Louis XV. Desde su conclusión hasta muy avanzados los años setenta, Ledoux construirá numerosos palacios, Hôtels y castillos para la flor y nata de la corte de Louis XV y Louis XVI, donde poco a poco fue incorporando innovaciones compositivas y dio prueba de gran ingenio, por lo que no tardó en ser considerado el arquitecto de moda. Da cuenta de ello el encargo de un pabellón de música en los jardines del Château de Louveciennes por parte de Madame Du Barry en 1770. Cortesana favorita del rey desde 1765, no tardó en presentar en sociedad a Ledoux como su arquitecto favorito, poniéndolo desde entonces en el centro de una muy ambiciosa política cultural que intentaba derrocar el monopolio ejercido

32 De aquella época son pocos los testimonios que se han conservado de su actividad. En el terreno ingenieril, cabe destacar el puente de Marac y el de Prégibert en Rolampont y sus intervenciones en las iglesias de Fouvent-le-Haut, de Roche-et-Raucourt-sur-Vanon, de Rolampont, de Cruzy-le-Châtel y el coro de Saint-Étienne de Auxerre.

por Madame de Pompadour, la anterior favorita del rey. Son obras estas que nada de “revolucionarias” tienen. De corte clásico, siguen la tradición griega, y sirven a las costumbres y necesidades de sus promotores: ornamentación discreta, uso de órdenes canónicos... Aun con esas, y asumiendo que Ledoux en su temprano inicio profesional tuvo mucho de complaciente, pequeños guiños en sus primeras obras anuncian ya su desafío contra la Academia que años después tendrá lugar: puertas falsas, decoraciones interiores no alegóricas...

En paralelo a su promoción como arquitecto de la corte -y gracias a ello-, unido a su formación doble, Ledoux pudo promocionarse en la administración del estado, en concreto a la Intendance des Ponts et Chaussées, institución que controlaba las obras de mejora de la red viaria y navegable francesa. Gracias al apoyo de Madame du Barry pudo convertirse en comisario de las Salinas del Este (Franco-Condado, Lorena y los Tres Obispados) y emprendió su modernización, comprometida por la construcción del Canal de Borgoña. Y fue, precisamente, a través del círculo de dirigentes ilustrados que frecuentó en estas instituciones (en concreto Trudaine de Montigny y el ingeniero Perronet) como Ledoux pudo, por una parte, profundizar en cuestiones económicas y en las teorías fisiocráticas y, por otra, alcanzar el cargo de adjunto como comisario del Rey en las Salinas de Lorena y del Franco-Condado en 1771³³. Poco después fue ascendido a inspecteur des Salines du Roi pour le Franche-Comté et la Lorraine, cargo que conservó hasta 1790 y le proveyó de unos sustanciosos ingresos.

Su posición privilegiada en la sociedad aristocrática, su doble formación como arquitecto e ingeniero, su nombramiento como miembro de la Académie Royale d'Architecture en 1773 y su cargo de Architecte du Roi al frente de una administración del estado le permitieron en los años setenta acceder a proyectos de mayor ambición, entre los cuales se encuentran sus obras más célebres. Es así cómo a través de Madame Guimard, amante del adinerado príncipe de Soubise, y Du Barry conquistó a mecenas como el duque de Chartres, quien le encargaría las barreras de París, a Federico II, Landgrave von Hesse-Kassel y a José II, ambos principales promotores de *L'Architecture*. En tanto que inspecteur de las Salines du Roi, Ledoux puso en obra una nueva concepción de fábrica de sal, la Salina real de Arc-et-Senans, y recibió el encargo del teatro de Besançon. Asimismo, a raíz de sus trabajos en las

³³ Así se lo comunica por carta de Maupeou y el abate Terray a Trudaine de Montigny el 20 de septiembre de 1771. Véase GALLET (1980), *op. cit.*, p. 266.

salinas y en el Franco-Condado, Ledoux fue nombrado arquitecto de la Ferme générale³⁴, y bajo las directrices de Charles Alexandre de Calonne, Contrôleur Général des Finances, y siguiendo la propuesta de Lavoisier, Fermier général, recibió el encargo de construir las “barreras de cobro” que debían jalonar el mur des Fermiers généraux³⁵: “les Propylées de Paris”, en palabras de Ledoux.

No sin cierta ironía, este último gran proyecto de Ledoux puede ser considerado como su epitafio arquitectónico y social. No solo el pueblo se levantó contra el abuso fiscal que suponían las barreras, sino que Ledoux recibió por parte de la Academia numerosas críticas por su falta de rigor en la aplicación de los cánones clásicos. Así, Dulaure o Quatremère de Quincy afilaron sus plumas y lenguas contra la audaz empresa de Ledoux y el pueblo en general identificó su arquitectura como símbolos del poder monárquico. Beaumarchais llegó a considerar la imposición de esta muralla fiscal como una de las causas de la Revolución, haciéndose eco del célebre alejandrino: “Le mur murant Paris, rend Paris murmurant”. Denunciado como un “monument d’esclavage et de despotisme”³⁶ o “les antres du fisc métamorphosés en palais à colonnes”³⁷, los Propylées de París derivaron toda la ira del pueblo y de los intelectuales afines a la naciente Revolución -y, curiosamente, también de los más reaccionarios- hacia la figura misma de Ledoux³⁸. Enfrentado al pueblo y sin apoyo en la administración del estado, el proyecto y su artífice Calonne fueron suspendidos en 1787 por Necker, nuevo Contrôleur Général des Finances, y Ledoux fue destituido.

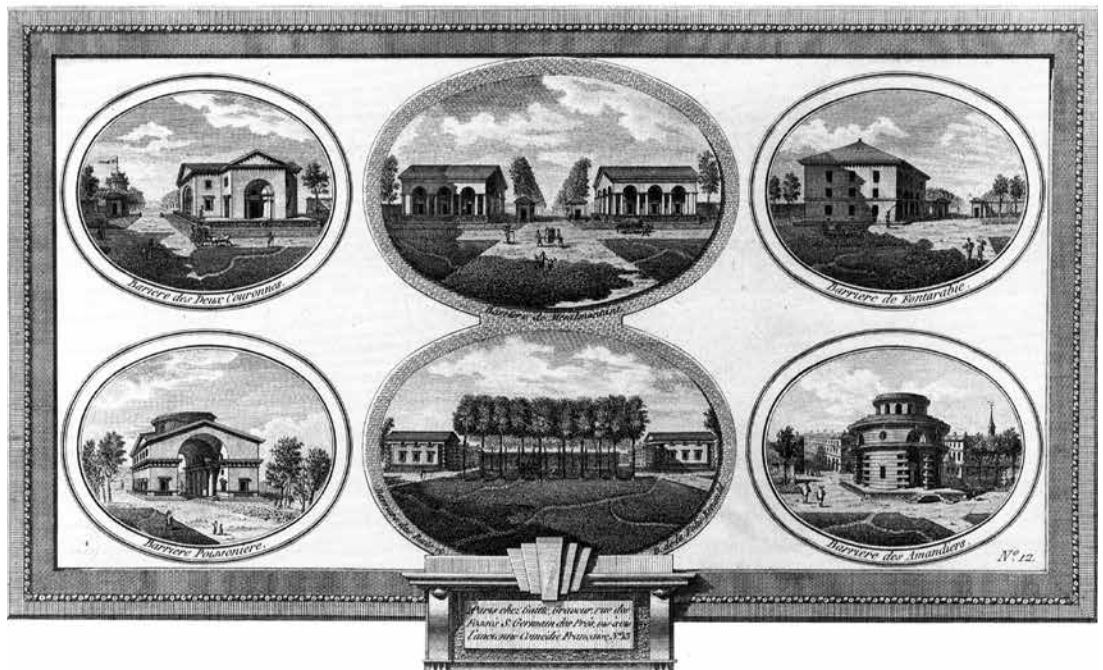
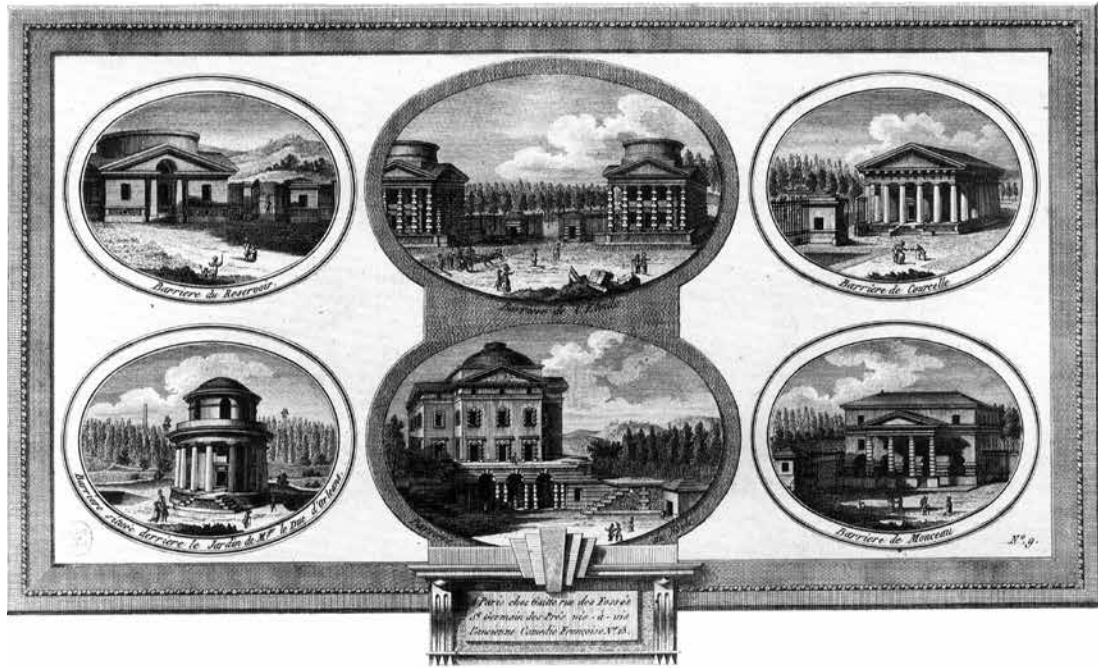
34 Esta institución pública era quien percibía la lucrativa gabela, impuesto que gravaba la venta de la sal, monopolio real recaudado por la Ferme générale y que en los años 70 suponía en torno al 6% de los ingresos reales. Véase DURAND, Yves (1971), *Les Fermiers généraux au XVIII^e siècle*, París. Los Fermiers généraux mediaban entre los contribuidores y el estado, adelantando la previsión de recaudación y quedando a su cargo la recuperación efectiva del montante adelantado y un con frecuencia cuantioso margen. De ahí su nombre: la gabela estaba “affermeé” [arrendada].

35 Para evitar el contrabando en la capital francesa, la Ferme générale recibió autorización para erigir un muro de seis metros de altura que rodease la ciudad, de unos 24 kilómetros de longitud. Los accesos a la ciudad estarían custodiados por 60 “barreras de recaudación”. Entre 1785 y 1788 fueron construidas a un ritmo de vértigo 50 de ellas. Prácticamente todas (a excepción de cuatro) fueron destruidas a finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX.

36 En la entrada de octubre de 1785 de *Mémoires secrets pour servir à l’histoire de la République des Lettrés en France depuis 1762 jusqu’à nos jours*, crónica de eventos anónima de los acontecimientos entre 1762 y 1787.

37 Así lo califica el prolífico Louis-Sébastien Mercier en *Tableau de Paris*, de 1788.

38 En esa misma obra, Mercier exclama: “Ah! Monsieur Ledoux, vous êtes un terrible architecte!”, apreciación que va mucho más allá de su juicio sobre la valía como profesional de Ledoux.



En los años que siguieron, Ledoux vio cómo sus proyectos se paralizaban y, al estallar la Revolución, cómo uno a uno todos sus mecenas, protectores y clientes fueron cayendo en la guillotina o partieron al exilio. Incluso obras como las barreras (que apenas llegaron a funcionar un año) empezaron a ser derruidas una vez suprimida la gabela³⁹. Durante toda la Revolución, Ledoux se encontró sin amigos, sin trabajo y sin dinero, lo que fue visto por él mismo como una traición a sus años de servicio público:

Des circonstances impérieuses ont coupé, avant mon automne, le fil de mes occupations. Tout-à-coup des places obtenues par un long travail passèrent dans des mains sacrilèges: j'ai perdu le fruit de trente années de services honorables.⁴⁰

Sus vínculos con las cortes de Louis XV y Louis XVI (muy especialmente con la públicamente vilipendiada Madame Du Barry), sus polémicos trabajos en tanto que arquitecto del Fermier général, lo arrastraron en los años que siguieron a un forzado ostracismo, pese a lo cual, Ledoux no cesó en su optimismo. Desde el punto de vista político, abogó por resolver las tensiones con prudentes reformas, haciéndose eco de las teorías de Condorcet, La Rochefoucauld, Sièyes o el duque de Montmorency, todos ellos, junto a Ledoux, miembros del exclusivo Club de Valois. Incluso a principios de 1792, Ledoux creyó volver a recobrar su actividad profesional con el encargo de quince casas por el rico Jean-Baptiste Hosten (exiliado por aquel entonces en Londres) y reabrió su estudio. Persistió durante estos años en su empeño de recobrar su asiento en la Academia (truncado por el éxito de la iniciativa de David de cierre de la institución), de reembolso de las deudas devenidas por su encargo de las Barreras o recuperar su estatus con la compra de una nueva propiedad.

Pero ya a mediados de 1792, la muerte de su esposa parece marcar un punto final de su último intento de recobrar la gloria pasada. A principios del año siguiente hay constancia de sus apreturas económicas y, como colofón de su caída social, el 29 de noviembre de 1793 Ledoux fue arrestado por el comité revolucionario del Faubourg du Nord y llevado en cautiverio a la Prisión de la Force. Su proclamado victimismo⁴¹ no impidió que fuera acusado

39 En 1790, la Asamblea Nacional suprime el impuesto real de la gabela. Con Napoleón Iº será reinstaurado y vuelto a suprimir, de forma ya definitiva, con la Segunda República.

40 LEDOUX, Claude-Nicolas (1804), *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, tomo primero, París, p. 33 [*L'Architecture*, en lo que sigue].

41 En *L'Architecture*, Ledoux interrumpe su narración para proclamar lacónicamente: "Je suis in-

de complicidad con la aristocracia -“les ex-nobles” y haciendo especial mención a su relación con “la Dubaril” [sic]-, de llevar un tren de vida derrochador y sospechoso para un arquitecto sin trabajo -conservando cocinera, chofer y mayordomo-, de infidelidad con la República por su intento de cobro de los honorarios de las Barreras, de ser miembro del Club de Valois... en suma de monarquista contrario a la Revolución⁴². Finalmente, y con la ayuda de su hija Alexandrine, Ledoux fue liberado el 13 de enero de 1795.

Pese a las duras condiciones de vida impuestas en la Force, uno de los centros de detención más temidos de París, Ledoux parece haber gozado de ciertos privilegios⁴³. Durante su algo más de un año de “detención preventiva” -14 meses exactamente-, Ledoux avanzó en la redacción de su única obra escrita y, desde entonces dedicará hasta la extenuación todas sus energías y su menguada fortuna a esta tarea⁴⁴. En sus últimos años de vida, y especialmente tras la publicación del primer volumen de *L'Architecture* en 1804, Ledoux esperó recuperar un reconocimiento que finalmente nunca llegó. Tras algunos meses de enfermedad, Ledoux muere el 12 de noviembre de 1806 prácticamente arruinado.

Ledoux combinó una crítica furibunda a las posturas conservadoras de los defensores del clasicismo, al tiempo que intentó por todos los medios ingresar en la Academia y defender su puesto. Luchó por el bien del pueblo y nunca renunció a su marcado talante aristocrático. Desde el punto de vista político, Ledoux defendió con pasión los derechos del pueblo y, en su vida privada, se caracterizó por su casi amoral arribismo. Pero, más allá de las contradicciones internas de un personaje tan propio de un tiempo convulso, que poco o nada tienen que añadir al valor de su obra, se parte en lo que sigue de la constatación sintomática de la forma en que tan versátil y polié-

terrompu... La hache nationale étoit levée, on appelle Ledoux , ce n'est pas moi; ma conscience, mon heureuse étoile me le dictoient : c'étoit un docteur de Sorbonne du même nom. Malheureusement victime!.... Je continue:”, en LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 250.

42 Véase la transcripción de *Archives nationales*, F⁷ 4774¹¹ en GALLET (1980), *op. cit.*, pp. 279-280.

43 STOLOFF, Bernard (1979), *L'affaire Claude-Nicolas Ledoux, autopsie d'un mythe*, Bruselas: Pierre Mardaga, p. 28-29.

44 Desde su encarcelamiento, la redacción de *L'Architecture* fue su única motivación, hasta el punto de arruinar a su familia e incluso, como ciertos autores llegan a afirmar, su mente. Se han podido rescatar testimonios directos de compañeros de presidio que lo describen como “architecte en rêvant et en parlant que de colonnes aux cinq douzièmes”, en DAUBAN, C. A. (1870), *Les prisons de Paris sous la révolution d'après les relations des contemporains*, París, p. 457.

drica figura se interpretó. Incluso en la ampliamente vilipendiada obra de las Barrières, no todo fueron lapidaciones públicas. Más allá del simbolismo que se le atribuyó, ciertos críticos de la arquitectura reconocieron su valor arquitectónico. Por ejemplo, Mercier afirmó que “La arquitectura de estas barreras es cúbica y angulosa. En su estilo hay algo riguroso, amenazante”⁴⁵. De hecho, si se atiende a los comentarios de Kaufmann⁴⁶, la mismísima Convención pretendió convertir aquellas “pierres... entassées par la tyrannie” en un monumento a la Revolución, aunque nunca llegase a realizarse. Es especialmente relevante esta ambigua recepción de la obra cumbre de Ledoux -potenciado por las muy diversas críticas que ha recibido a lo largo de su exégesis y que han sido señaladas con anterioridad- en el contexto de la reflexión que se espera plantear en lo que sigue: la interpretación de la obra de Ledoux, más allá de su apoyo o condena, se ha visto habitualmente mutilada o bien del lado simbólico, o bien del lado material.

Ledoux: arquitecto, dibujante y poeta

Desde su primera obra conocida, el *Café militaire*, de 1762 hasta 1792 (podría alargarse si se incluye el castillo de Guînes como obra propia, construido en 1806 siguiendo sus dibujos), a lo largo de su carrera profesional como arquitecto Ledoux emprendió más de cien obras al servicio tanto de la aristocracia, como del mundo de las finanzas, de la *intelligentsia* o de la administración, tanto al servicio de Luis XV y Luis XVI. Fue, de hecho, el arquitecto que más construyó en su época⁴⁷. De entre ellas, no obstante, han sobrevivido únicamente: las Salinas Reales de Arc-et-Senan (sometida a sucesivas reformas y reconstrucciones), cuatro pabellones de los Propileos de París, el palacete de Hallwyl (único superviviente de los numerosos palacios que jalonaban la rivera derecha del Sena), el castillo de Bénouville, algunas construcciones rurales en Borgoña, cuatro edificios mutilados y reducidos a unas fachadas desprovistas de profundidad (el teatro de Besançon, el “hôtel des équipages” de Versalles, el pabellón de Eaubonne y el almacén de sal de Compiègne), la dudosa reconstrucción del pabellón de Louveciennes y fragmentos de decoraciones de interiores mayormente palaciegos. Aquellos que en mejor estado han llegado hasta la actualidad son las Salinas, tres de los

45 En *Tableau de Paris*, citado en el catálogo *Revolutionsarchitektur. Boullée, Ledoux, Lequeu* de la exposición de la Staatliche Kunsthalle Baden-Baden de 1970, p. 108.

46 En KAUFMANN, Emil (1952), *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu*, transactions of the American Philosophical Society, N. S., 42, pp. 429-564.

47 Así lo afirma GALLET (1980), *op. cit.*, pp. 5-6.



Château de Bénouville (1765-1785), estado actual de la fachada norte [copyleft].

cuatro Propileos y el castillo de Bénouville, todos ellos recientemente restaurados, con mejor o peor fortuna.

Luego, las particularidades de la obra de Ledoux obligan a una aproximación desde, al menos, tres niveles simultáneos: en primer lugar, la obra construida, con especial atención a aquella que ha llegado hasta hoy (con las salvedades que imponen las modificaciones inevitables tras más de dos siglos de uso). En segundo lugar, la obra pensada por Ledoux: especialmente tras su inhabilitación, Ledoux dedicó gran parte de su trabajo a proyectar obras sin la pretensión de construirlas (obras que se han llamado “utópicas”⁴⁸, generando una confusión añadida). En un tercer lugar, es nota-

48 Se entiende en la obra de Ledoux por “proyectos utópicos” o “arquitecturas utópicas” toda su producción relacionada con la “ville idéale de Chaux” (en sus propios términos), concebida como extensión de las construidas Salines, verdadero corazón industrial y geográfico de su utopía urbana. Es una obra extensa y variada que se caracteriza por haber sido desarrollada entre 1790 y 1804, periodo especialmente delicado de la vida de Ledoux, donde vio derrumbarse en pocos años todo su bien trabado armazón social, perdiendo toda posibilidad de recibir encargo alguno, y

ble en sus escritos cómo Ledoux regresó a obras incluso ya construidas para modificarlas según sus criterios del momento y con la manifiesta intención de trasladar a la posteridad una imagen propia muy concreta. De suerte que no es posible un acercamiento riguroso solo del lado de la obra materializada. Es necesario recurrir, pues, también a sus escritos y grabados para evaluar su conjunto.

Desde 1773, año de ingreso en la Academia y año del primer proyecto para la salina de Chaux, Ledoux mandó grabar todos sus proyectos, tanto aquellos ya construidos como los únicamente proyectados. Ledoux produjo al rededor de 400 grabados, aunque solo los primeros fueron obra exclusivamente suya. Del orden en que tamaña empresa se llevó a cabo, pocas certezas se tienen. Al hecho de que en la mayoría de casos las planchas no vinieran fechadas⁴⁹ (ni incluso, algunas, firmadas) se añade la obsesiva revisión de láminas anteriores, corrigiendo estilo y volumen, llegando incluso a hacerse evidente la no correspondencia entre alzados, secciones y plantas⁵⁰.

finalmente quedó arruinado. Pese a que se ha asumido esta nomenclatura -ampliamente consensuada entre los especialistas en la materia- para no generar malentendidos, no puede por menos mencionarse aunque sea de pasada ciertos reparos a la misma. En primer lugar, distinguir del conjunto de la producción de Ledoux una serie bajo el epígrafe de los “proyectos utópicos” da pie a entender que lo que les caracteriza es exclusivo de este periodo y esas obras, cuando -como se verá en lo que sigue- el carácter utópico de los proyectos de Ledoux puede ampliarse significativamente antes de 1790 y, por ende, no corresponde exclusivamente a la obra proyectada sino que pueden identificarse estos rasgos en ciertas obras construidas (como es el caso de las Salinas). En segundo lugar, se obvia que a lo largo de este periodo Ledoux regresó a numerosas de sus obras proyectadas (e incluso construidas) con anterioridad, manipulando las láminas que han llegado hasta hoy. Ese carácter presuntamente utópico, paradigmático de ese periodo, debería, pues, ampliarse a la revisión de la obra posterior. Por último, al aglutinar una tan variada producción bajo el rótulo de “proyectos utópicos” se sugiere que se trataron de meros proyectos especulativos sin aspiraciones a su materialización, lo que reduce drásticamente los objetivos que movilaron a Ledoux a lo largo de ese periodo. Gallet, en este sentido, propone una alternativa: dado que la utopía refiere a lo que no ha tenido lugar, no conviene a la obra de Ledoux, para quien la localización y las condiciones socioeconómicas del momento estuvieron siempre en primer plano; “*L’Architecture décrit plutôt une uchronie*”. Véase GALLET, Michel (1991), *Architecture de Ledoux, inédits pour un tome III*, París, p. 61. No obstante, el carácter de reconstrucción plausible de la historia bajo el supuesto de acontecimientos no sucedidos (pero que podrían haber sucedido) de la uchronía no parece solventar las pegadas expuestas respecto de los “proyectos utópicos”: en Ledoux se da un tipo de utopía entendida como programa asentado en su momento histórico.

49 Al margen del grabado de portada, únicamente la lámina “vue perspective d’un retour de chasse” está claramente fechada (en 1778).

50 Véase el estudio comparativo de la obra construida y la obra grabada en los artículos de J.

De hecho, diríase que fue voluntad de Ledoux dotar a su obra de una suerte de a-temporalidad⁵¹.

No hay certeza alguna sobre el objetivo en su origen de esta producción gráfica. No obstante, es de suponer que cumplía con el doble propósito de convencer a sus posibles clientes con material concreto (objetivo comercial) y garantizar su permanencia para la posteridad con la edición de un libro (objetivo académico). Solo a partir de los años 80 se tiene constancia de su intención de publicar sus trabajos en una obra. Así lo muestran las diferentes compilaciones de las que se disponen hoy, en su mayoría ofrecidas por el propio Ledoux a distinguidas personalidades del momento: un ejemplar de 78 láminas ofrecida a Joly de Fleury (*contrôleur général* en 1781), uno de 85 que recibirá su sucesor Henri-François de Paule en 1783, y un tercero de fecha posterior a 1786 que recoge 160 láminas (en la actualidad conservado en la Biblioteca de Arte y Arqueología de la Universidad de París).

Pero aun así, no será hasta 1789 cuando por primera vez se tiene constancia de un proyecto concreto de publicación, como así atestigua la página del título grabada por Dien, publicada posteriormente en la edición de 1804. A la vista de estas alusiones, se puede deducir que, en vísperas de la Revolución, Ledoux ya disponía de los grabados de no solamente obra construida o en proceso (como él sugiere) sino de un gran número de proyectos de su ciudad ideal de Chaux. El hecho de prever, no obstante, la publicación de “perspectivas de ciudades”⁵², en plural, indica que por aquel entonces el proyecto editorial estaba aun en ciernes, máxime cuando ni siquiera se nombra explícitamente ni la Salina, ni la ciudad de Chaux, ni el Teatro de Besançon, obras centrales de su concluido primer volumen de 1804.

Pese a los pocos datos de los que se dispone se puede, no obstante, adelantar tres fases en la elaboración de la obra gráfica de Ledoux⁵³.

Langner.

51 En *L'Architecture*, Ledoux diluye toda referencia temporal contrastable y maneja la temporalidad interna del texto a su conveniencia. Véase SCACHETTI, Emmeline (2008), “La Saline d’Arc-et-Senans de Ledoux: du texte à la réalité”, en VV. AA. (2008), *Autour de Ledoux: architecture, ville et utopie*, Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté.

52 En los grabados que se conservan todas las perspectivas urbanas están reunidas en la concepción de la ciudad ideal de Chaux.

53 En ciertas obras construidas, Ledoux llegó a redibujar por completo el proyecto inicial. Sobre esta polémica -acuciada por la falta de certezas cronológicas- véase los análisis HERRMANN, W. (1960), “The problem of chronology in C.-N. Ledoux engraved work”, en *Art Bulletin*, vol. XLII, LANGNER, Johannes (1960), “Ledoux Redaktion des eigener Werke für die Veröffentlichung”, en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. XXIII y, por último, “Genèse de l’ouvrage” en GALLET (1980),

L'ARCHITECTURE

DE C.N. LE DOUX.

PREMIER VOLUME,

CONTENANT DES PLANS, ELEVATIONS, COUPES,
VUES PERSPECTIVES

de Villes, Usines, Greniers à sel, Bâtimens
de graduation, Bains publics, Marchés, Eglises,
Cimetières, Théâtres, Ponts, Hôtelleries, Maisons
de Ville et de Campagne de tout genre, Maisons
de Commerce, de Négociants, d'Employés, d'Edifices
destinés aux récréations publiques, &c. &c.

Construits ou commencés depuis 1768 jusques en 1789.

Collection qui rassemble tous les Genres de Bâtimens
Employés dans l'ordre social.

A PARIS

chez l'Auteur, Rue Neuve d'Orléans, N° 16, près la Porte St Martin.

De 1773 a 1783, su estilo arquitectónico es aun marcadamente clasicista, con abundante uso de recursos como las mansardas y órdenes y volúmenes al “gusto de los antiguos”. En este periodo intervino mayormente Sellier en la elaboración de los grabados. De 1784 a 1789, periodo de intensa actividad, a la elaboración de nuevos proyectos que aun seguían los cánones greco-romanos se suma la revisión de obras ya realizadas, como por ejemplo la “modernización” de obras tan tempranas como el Maupertuis de 1762, cuyas fachadas serán redibujadas en este periodo. Son muchos los grabadores que intervendrán en este periodo. Cabría destacar por su prestigio y habilidad a Masquelier le Jeune (autor de la perspectiva del palacio episcopal de Sisteron en 1785) o Pierre-Gabriel Berthault. Y, finalmente, de 1790 a 1804, durante la cual se desarrolla fundamentalmente la “obra utópica” de manos de Van Maelle y que está marcada por los escasos recursos.

En paralelo a esta abundante producción gráfica, durante los años posteriores a la Revolución Francesa Ledoux concibe finalmente el proyecto que ocupará el resto de sus días. *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des mœurs, et de la législation*, único texto editado por Ledoux, no consta ni de índice, ni presenta propiamente una articulación entre sus partes. Se presenta a partir de una larga introducción y corresponde fundamentalmente a un conjunto de monografías de edificios, algunos construidos, otros únicamente plasmados en los grabados que lo ilustran. Autores como Gallet o Rabreau coinciden en situar el origen de su obra escrita durante la *Terreur*, y más concretamente durante sus meses de cautiverio en la Prisión de Force. Apresado el 29 de noviembre de 1793, Ledoux trabajó en cautiverio, como así atestigua su solicitud de autorización para permitir a su hija proporcionarle cierto material necesario para la elaboración de una obra de gran utilidad para el orden republicano⁵⁴. Si el grueso del texto fue probablemente escrito en esas fechas, es altamente probable que hasta la publica-

op. cit., pp. 222-225 y GALLET (1991), *Architecture de Ledoux: Inédits pour un tome III*, Paris: Les Éditions du demi-cercle, pp. 220-225.

54 “S’occupoit du texte d’un ouvrage dédié à la liberté, commencé depuis vingt ans pour l’instruction des jeunes artistes. Cet ouvrage respire partout la liberté, l’égalité, des vues d’humanité. [...] Je puis lire aujourd’hui, Citoyens, un travail qui contient environ 70 pages; mais pour instruire le comité, des vues étendues qu’il contient, il me faut une cinquantaine de dessins qui sont dans mes porte feuilles...”, en Archives Nationales, F7 4774-11: Carta de Ledoux a los miembros de la Convención que forman el Comité de Sûreté générale, fechada el 14 messidor del año II de la República (2 de julio de 1794). Transcrita en GALLET (1980), *op. cit.*

ción de *L'Architecture*, Ledoux regresase a él en repetidas ocasiones. Ciertos autores defienden incluso que los textos fueron revisados posteriormente por allegados⁵⁵.

Lo que en un principio podría resultar una amalgama sin articular de tipos y soluciones arquitectónicas encuentra, sin embargo, en torno a uno de los proyectos una suerte de orden, que queda reforzado por su unidad geográfica. En efecto, el protagonismo que cobra en *L'Architecture* el proyecto de las Salinas Reales de Chaux garantiza una suerte de continuidad. Adicionalmente, se añade a esta otra de sus grandes construcciones: el teatro de Besançon, también en la provincia del Franco-Condado. El resto de proyectos corresponden a la constelación de casas de toda clase y equipamientos (mercado, cenobio, talleres, cementerio...) que en suma constituían su proyecto de “ville idéale de Chaux”, extensión deseada de las Salinas de Chaux, su corazón industrial. Es curioso a este respecto la manera en la que Ledoux presenta este proyecto: un joven arquitecto, personaje de ficción, que es guiado por el propio Ledoux en una especie de viaje iniciático durante el cual se suceden lecciones de teoría de la arquitectura, de arte en general, filosofía, historia, o moral.

L'Architecture se aleja de los numerosos tratados teóricos de la arquitectura, tan abundantes a lo largo de los siglos precedentes (notablemente durante el XVIII), aunque sí tiene pretensiones normativas. Tampoco se trata únicamente de una compilación de la obra de un autor, formato este en auge por aquel entonces y con marcados fines comerciales. Antes bien, se trata -como así lo manifiesta reiteradamente el propio Ledoux- de una obra de arte en sí misma. *L'Architecture* reúne una singular combinación entre obra construida, obra encargada que no llegó a realizarse y aquellas que no fueron ni construidas ni encargadas. La total indefinición⁵⁶ a este respecto en el escrito de Ledoux -escrito con años de alejamiento respecto de su obra construida-, confiere al texto un carácter a caballo entre lo que aspira a su

55 Es razonable pensar que sus escritos fueron corregidos, habida cuenta de las abundantes incorrecciones patentes en su correspondencia. Gallet incluso se adelanta a proponer a Delille o a Luce de Lancival, amigos de Ledoux con cultura literaria, como los posibles correctores de su obra escrita. Véase GALLET (1980), *op. cit.*, p. 224.

56 Al margen de sus ambiguos y recurrentes lamentos contra lo que para él supuso un complot contra la realización de su obra, en su texto no se encuentran distinciones entre estas tres categorías de obras. Es más, en la página de título grabada por Dien anota tras la enumeración de los monumentos que componen su obra: “construits, ou commencés depuis 1768”, obviando incluso la tercera de las categorías y minimizando la diferencia entre las dos primeras.

realización material y lo que goza de la libertad de lo irrealizable, hasta el punto de que llega a ser indiscernible la diferencia.

Para Ledoux no existe, pues, distinción entre lo construido y lo proyectado con fines constructivos o especulativos, de suerte que a través del dibujo y sus escritos prosigue con su obra arquitectónica más allá de las restricciones de lo real, tanto físicas como histórico-sociales. Desde el punto de vista de la autonomía de la arquitectura, este contexto de creación es especialmente interesante en la medida en que combina simultáneamente imaginado y lo construido, lo juzgado necesario socialmente y lo juzgado necesario desde la experiencia individual..., dependiendo ambos polos del otro. A diferencia de una utopía sin aspiraciones a su materialización (como podría ser el caso de ciertas obras de Boullée), en Ledoux sus proyectos atienden las necesidades reales de su sociedad, bien sea por compromiso personal, bien sea por un encargo efectivamente realizado. Y, al tiempo, a diferencia de un proyecto arquitectónico orientado a su realización, estos proyectos no se subordina a los intereses de aquellos implicados en su realización (promotores, usuarios o el valor mismo de oportunidad para el autor), ni a las exigencias de la construcción.

Polémica por igual que su autor, su única obra escrita ha sido considerada por numerosos autores como “ininteligible”, quedando eclipsada por su incuestionada habilidad como constructor⁵⁷. Otros, en cambio sí conceden un valor notable a sus textos y se apoyan en ellos a la hora de establecer sus investigaciones respecto de sus proyectos⁵⁸. En cualquier caso, coincidirían todos en señalar el tono casi delirante de su texto, confuso y extravagante, que ha dificultado durante décadas el acceso al mismo⁵⁹. Su tono ha sido

57 Sería este el caso, entre otros, de Levallet-Haug o Christ. Véase LEVALLET-HAUG (1934), *op. cit.* y CHRIST, Yvan (1961), *Projets et divagations de C. N. Ledoux, architecte du roi*, París: Minotaure, p. 9. Christ tilda su obra de “délirant testament littéraire”, de la que reproduce una buena parte con el fin de que el lector pueda “découvrir Ledoux écrivain, et être tenté de le classer dans les ‘fous littéraires’”.

58 Opinión extensiva a toda la obra de Kaufmann, RAVAL y MOREUX (1945), *op. cit.* y, especialmente, la de Rabreau.

59 Sintetizado en la tesis de Fernandez: “die Unübersichtlichkeit der Einleitung und die Weitschweifigkeit des dunklen Textes haben den Zugang zu dem Buch con Ledoux lange erschwert” [la complejidad de la introducción y la prolijidad del oscuro texto ha dificultado durante largo tiempo el acceso al libro de Ledoux], en FERNANDEZ, Antonio (1972), *Grundzüge einer Ideengeschichte der französischen Architekturtheorie von 1560-1800*, Basilea: Buchdruckerei National-Zeitung, p. 151.

ampliamente criticado por alejarse del método didáctico de los tratados hasta entonces, algo reforzado por otra parte por su aclamada renuncia a la claridad:

L'architecture est à la maçonnerie, ce que la poésie est aux belles-lettres: c'est l'enthousiasme dramatique du métier; on ne peut en parler qu'avec exaltation. Si le dessin donne la forme, c'est elle qui répand le charme, qui anime toutes les productions. Comme il n'y a pas d'uniformité dans la pensée, il ne peut y en avoir dans l'expression.⁶⁰

La pérdida de prácticamente toda su obra construida, así como el carácter irrealizable de muchos de sus proyectos, y el prolongado olvido a lo largo del XIX, han alentado desde entonces una especie de mistificación de su figura, que ha llevado también a una cierta confusión en su interpretación. En cualquier caso, el carácter visionario, e incluso profético, ampliamente atribuido a Ledoux colabora sin duda a ello. Bien sea desde el romanticismo, el surrealismo o el Movimiento Moderno, numerosos investigadores coinciden en destacar el valor de Ledoux en la medida en que puede traerse al presente: la obra de Ledoux tendría valor como un precursor de movimientos aun por llegar, pasando por alto la obra de Ledoux en su contexto histórico. En ese sentido es especialmente esclarecedor el texto. Aquello que no encaja en su valor profético se achaca a la inercia de la costumbre, de las tradiciones, sin pretender profundizar en su valor intrínsecamente histórico.

Ha sido, pues, empeño de algunos intentar resolver esta dicotomía casi esquizofrénica entre el Ledoux sabio y el loco⁶¹ discriminando simple y llanamente un Ledoux poetizante (que en su delirio en el eclipse de su vida como un último intento de legitimar su obra sublimó ingenuamente su aportación) y el Ledoux arquitecto (aquel asentado en la razón, incluso considerado visionario). Pero no solo estos intentos de duplicar a Ledoux en un delirante escritor y un muy capaz arquitecto irían contra la intención de Ledoux de incorporar a la arquitectura un cierto sentido de la elocuencia⁶²-tómese el término con cautelas-, sino que, ineludiblemente, se haría al precio de obviar gran parte de su producción (cuanto menos aquellas obras llamadas “utópi-

60 LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 33.

61 Así lo plantea muy acertadamente Mona Ozouf: “un architecte que tous les commentateurs s'accordent à juger sage et fou”, en OZOUF, Mona (1966), “Architecture et urbanisme: l'image de la ville chez Claude-Nicolas Ledoux.” en *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n.º. 6, p. 1275.

62 “L'art sans éloquence est comme l'amour sans virilité”, en LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 34.

cas”). Todo invita, en cambio, a intentar encontrar una cierta articulación entre ambos e, incluso, entre las tres facetas productivas principales que le ocuparon a lo largo de su vida: la construcción arquitectónica, la producción gráfica y la literaria.

Nota sobre su obra publicada

En un prospecto de 1803⁶³, Ledoux enuncia la amplitud de su *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, que comprendía cinco tomos. El único que aparecerá en vida del autor fue el primero, publicado en 1804⁶⁴, el cual contaba con 125⁶⁵ grabados comentados por él mismo. Las numerosas obras que el primer volumen reúne puede agruparse en tres proyectos: el proyecto de las Salinas, la ciudad ideal y el teatro de Besançon. El segundo, anunciado pocos días antes de la defunción de Ledoux en 1806, habría contenido los comentarios ilustrados de Mau-pertuis, Bénouville, La Roche Bernard y la casa de la Guimard. En el tercer volumen, era voluntad de Ledoux mostrar los proyectos de Louveciennes, las cuadras de Versalles, el palacio Thélusson y la Caisse d'Escompte; en el cuarto, habrían sido publicados el palacio de Aix, la tienda de la calle Saint-Denis y Bourneville⁶⁶. Y, por último, el quinto volumen vendría a consagrarse monográficamente a los Propileos de París.

En septiembre de 1806, condecorador de la imposibilidad de llevar a término su magno proyecto, Ledoux vendió⁶⁷ los derechos y el material a su alumno Pierre Vignon (arquitecto autor de la Madeleine) con el explícito encargo de hacer las veces de editor póstumo de su obra. Quedó asimismo emplazado a convocar a un grupo de arquitectos de su confianza (Cellérier, Damesme y Dufourny) con el fin de que le asistieran en la tarea de ordenar y editar su inconcluso legado. Tras su muerte en noviembre, no obstante, los

63 LEDOUX, Claude-Nicolas (1803), *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation. Prospectus*, París: C. F. Patris, Imprimeur de l'Académie de Législation.

64 LEDOUX, Claude-Nicolas (1804), *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, tomo primero, París, calle Neuve d'Orléans: imprenta de H.-L. Perroneau. Reeditado por Alfons Uhl en Nördlingenn en 1981, que incluye un reproducción de la edición original de París de 1804 en el primer tomo y en el segundo todos los grabados de la edición de Ramée no presentes en el primer tomo.

65 Contrariamente a lo anunciado en el *Prospectus*, en la primera edición de *L'Architecture*, se reunieron 125 planchas en lugar de 118.

66 Véase LEDOUX (1803), *op. cit.*

67 Por un precio de 24 000 francos, que probablemente no llegaron a pagarse. Véase GALLET (1980), *op. cit.*, p. 225.

volúmenes en proyecto ni aparecieron, ni hay constancia siquiera del intento de edición. Son múltiples las conjeturas que pretenden llenar este vacío historiográfico. En cualquier caso, la siguiente noticia contrastada que se tiene a este respecto es la venta en Inglaterra por Daniel Ramée de una selección de 230 grabados. De cómo llegaron los grabados (y planchas) a sus manos nada se sabe. En cualquier caso, en 1846 vio la luz bajo su supervisión el “*deuxième et dernier volume*”, propiedad del British Museum. Al año siguiente, en 1847, se publicará en París una edición en dos tomos que se presentó como la definitiva⁶⁸.

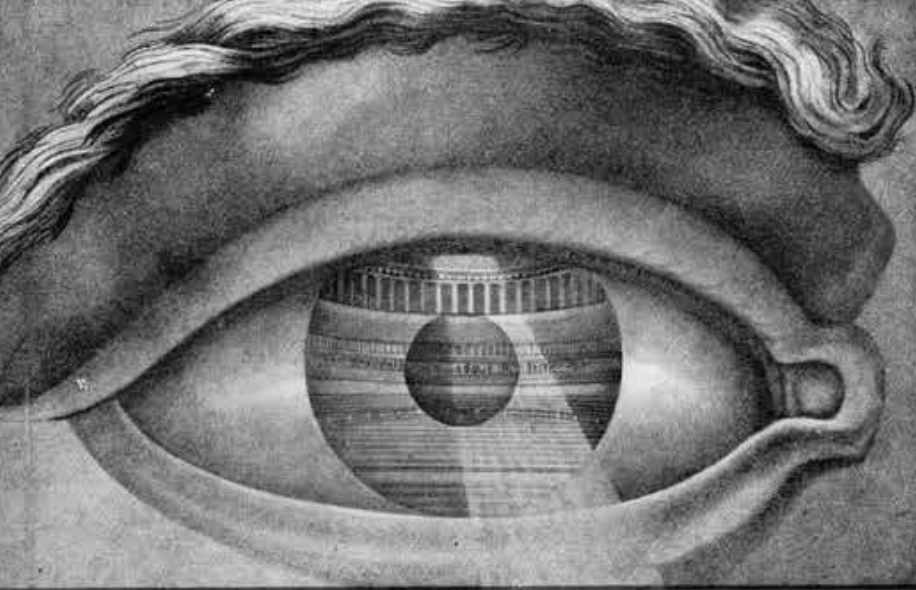
Así como la recepción de la edición de 1804 tuvo un considerable éxito⁶⁹, la de 1847 apenas tuvo siquiera difusión. Sin lugar a dudas, la aportación más importante de esta nueva edición de la obra gráfica de Ledoux fue la publicación de numerosos grabados inéditos hasta entonces. En concreto, reunía 322 grabados, entre los cuales 76 ya se habían incluido en el primer tomo de la edición de 1804. Los editores modificaron notablemente el original, y no tuvieron en cuenta el proyecto editorial anunciado por Ledoux en el *Prospectus*. Primó, de hecho, la publicación de la obra construida. En época más reciente, como fruto de las investigaciones llevadas a cabo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, Gallet y Mosser editaron en 1991 un tercer volumen en el que se incluyeron dibujos y grabados inéditos que se conservaban hasta entonces en la Biblioteca Histórica de la Ciudad de París⁷⁰.

68 LEDOUX, Claude-Nicolas (1847), *Architecture de C.-N. Ledoux. Collection qui rassemble tous les genres de bâtiments employés dans l'ordre social*, dos volúmenes póstumos, Daniel Ramée et Lenoir (ed.), París. Reeditado con una introducción de Vidler en 1984 por la Princeton Architectural Press, New Jersey.

69 Así lo defiende Gallet, apoyándose en documentos tales como periódicos y críticas contemporáneos. Véase GALLET (1980), *op. cit.*, p. 225.

70 GALLET, Michel (1991), *Architecture de Ledoux. Inédits pour un tome III*, Gallet y Mosser (intr.), París.

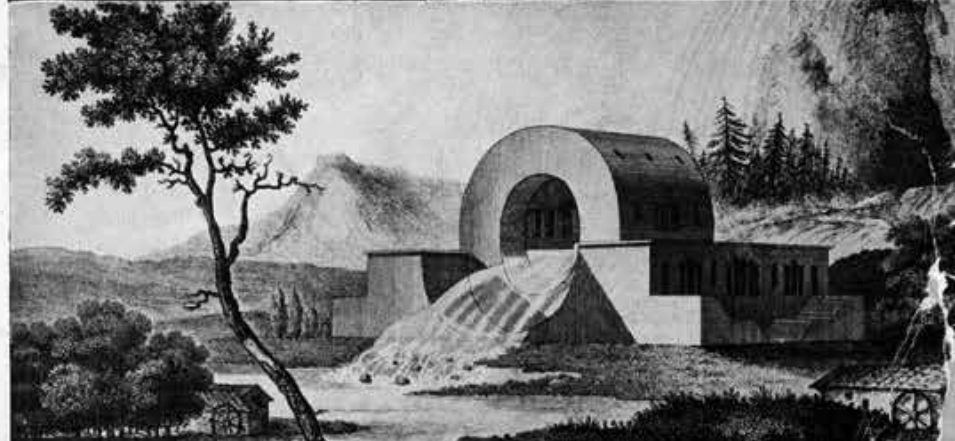
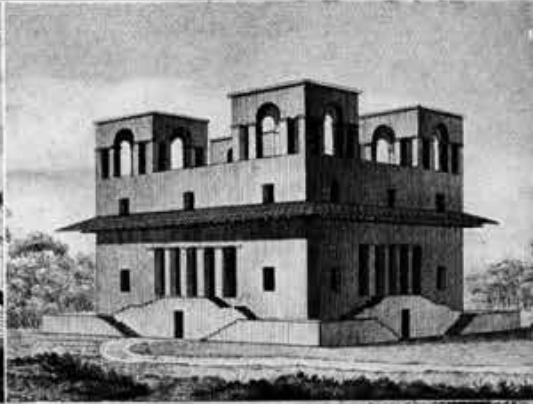
EMIL
KAUFMANN



VON **LEDOUX** BIS
LE CORBUSIER

URSPRUNG UND ENTWICKLUNG
DER AUTONOMEN ARCHITEKTUR

88 ABBILDUNGEN



VERLAG
DR. R. PASSER

2.

AUTONOMÍA Y ABSTRACCIÓN

Si, tal y como ha podido comprobarse en el capítulo que precede al presente, Ledoux fue hijo de su tiempo, no menos puede decirse de Kaufmann. En la época del auge de los totalitarismos, Kaufmann planteó un regreso a la matriz del pensamiento ilustrado en la arquitectura, defendiendo su continuidad y vigencia en los contemporáneos proyectos de ciertos representantes de la vanguardia arquitectónica, notablemente Le Corbusier y Gropius. Recuérdese que es esta la época en la que la ideología totalitaria condenaba públicamente una arquitectura que vinculaban con la amenaza comunista o internacionalista, o en la que las vanguardias ya habían dado muestras de un cierto delirio al involucrarse políticamente. De alguna forma, la épica hazaña de Ledoux a ojos de Kaufmann tendría por misión la autojustificación de sus propias proezas en contra de la adversidad al encumbrar las pretensiones de autonomía de la praxis arquitectónica.

No en vano, el libro matriz de las teorías de Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, parece responder a un contexto histórico que le es propio y que, no cabe duda, llega a incorporarse a la obra (no solo por su contenido sino por estructura propia de los manifiestos de vanguardia). Y, llamativamente -y este es el punto clave de la argumentación de Kaufmann que aquí se espera poder rescatar someramente-, aquello que pone de relieve Kaufmann en Ledoux es insistentemente a-histórico: pretende presentarse como una verdad inmutable, ajena a las contingencias del momento, un

principio de la arquitectura incorruptible, absoluto e ineludible¹. De hecho, la figura de Ledoux no tiene más valor (o así lo plantea él, en contra de la por veces vehemente defensa de su figura) que el de síntoma, pudiéndose haberse alcanzado por otros medios lo que Ledoux llegó a desarrollar: “Lo nuevo habría aparecido aunque Ledoux no hubiera vivido”², afirma Kaufmann. Así, la paradoja a la que ha de hacerse frente al abordar las teorías de Kaufmann consiste en el hecho de presentar la ruptura propia del Movimiento Moderno en unos términos de continuidad históricos contrarios a la doctrina de tabula rasa que su obra destila.

Por otra parte, es quizás hoy lo más relevante de su legado el hecho de que fuese capaz de diagnosticar una continuidad (aun con todas las carencias que a continuación se mencionarán) entre la modernidad heroica de las vanguardias arquitectónicas y el periodo revolucionario. Una continuidad que, por otra parte, no es ya defendible en los términos en los que Kaufmann la planteó. Si, por una parte, no dejó de irritar a aquellos que como Brecht participaron del ideario revolucionario entrever la continuidad con la vilipendiada *Sachlichkeit*³, Kaufmann fue notablemente indulgente al establecer una trayectoria de lo más complaciente. Antes bien, en la línea diagnosticada por Adorno y Horkheimer, la continuidad entre el proyecto revolucionario y las vanguardias históricas en la arquitectura puede entenderse en clave negativa con arreglo a la dialéctica de la identidad, en la que la razón instrumental jugó un papel protagonista, pese al sonoro silencio de Kaufmann. En la aproximación hacia ello versa esta última parte.

El análisis de la pretensión de Kaufmann de aislar algo como la “arquitectura de la Ilustración”, validando un tipo muy concreto y desacreditando una muy variada a la vez que cuantiosa área de producción arquitectónica (recuérdese, por poner un ejemplo, que la producción neoclásica y la rococó captan sus fundamentos de un mismo contexto de reflexión estética⁴)

1 Véase la Introducción del presente trabajo para mayores aclaraciones a este respecto, en especial el apartado “La fundación de la pregunta por la autonomía en la arquitectura”.

2 “La semejanza entre muchas de las obras de Ledoux y las actuales no deja ninguna duda de que se anticipó al futuro. Eso no quiere decir que diera origen a la arquitectura moderna. Nunca un único personaje ha creado un nuevo estilo. Lo nuevo habría aparecido aunque Ledoux no hubiera vivido.”, en KAUFMANN, Emil (1980), *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Barcelona: Gustavo Gili, p. 138.

3 La “última palabra en arquitectura burguesa”, en sus términos. BRECHT, Bertolt (1970), “Ce que nous architectes doivent savoir”, en *Les Arts et la révolution*, París, p. 143.

4 En especial a raíz de la irrupción de conceptos como “lo sublime” y la conjunción entre la razón y la sensibilidad y el nuevo estatus concedido a la naturaleza en la producción artística. Véase los

escapa las pretensiones de este capítulo. No obstante, conviene reconocerle el mérito de haber detectado en este periodo al menos dos de las categorías más relevantes que articulan la producción artística del setecientos y que supo aislar prematuramente en la obra de Ledoux, aunque sobre el desarrollo de estas categorías y sus fundamentos teóricos no puede hoy serse no menos que escéptico frente a la parcialidad de Kaufmann. Por una parte, en su obra da cuenta de la necesidad de este periodo histórico por dar expresión inmediata a las aspiraciones de racionalidad de la sociedad ilustrada. En su terminología, ello queda sintetizado en su teoría de las “configuraciones revolucionarias”. Y, por otra, aun contraria a su voluntad de interpretar la autonomía en la arquitectura en clave exclusivamente abstracta (es decir, en donde estéticamente lo social no juega rol alguno), su intento de establecer unos principios en la arquitectura que unan el siglo XVIII con el XX pone de manifiesto la imposibilidad de desprender la arquitectura de lo material. Todo ello recogido en clave crítica constituye el fundamento del presente capítulo. El objetivo consiste, pues, en aislar en la obra de Kaufmann los momentos de verdad de su análisis, rescatarlos en su singularidad centrada en Ledoux para, en última instancia, poder emitir un juicio crítico sobre su relación con el concepto de “autonomía” más allá de Kaufmann.

A. LENGUAJE Y SISTEMA COMPOSITIVO

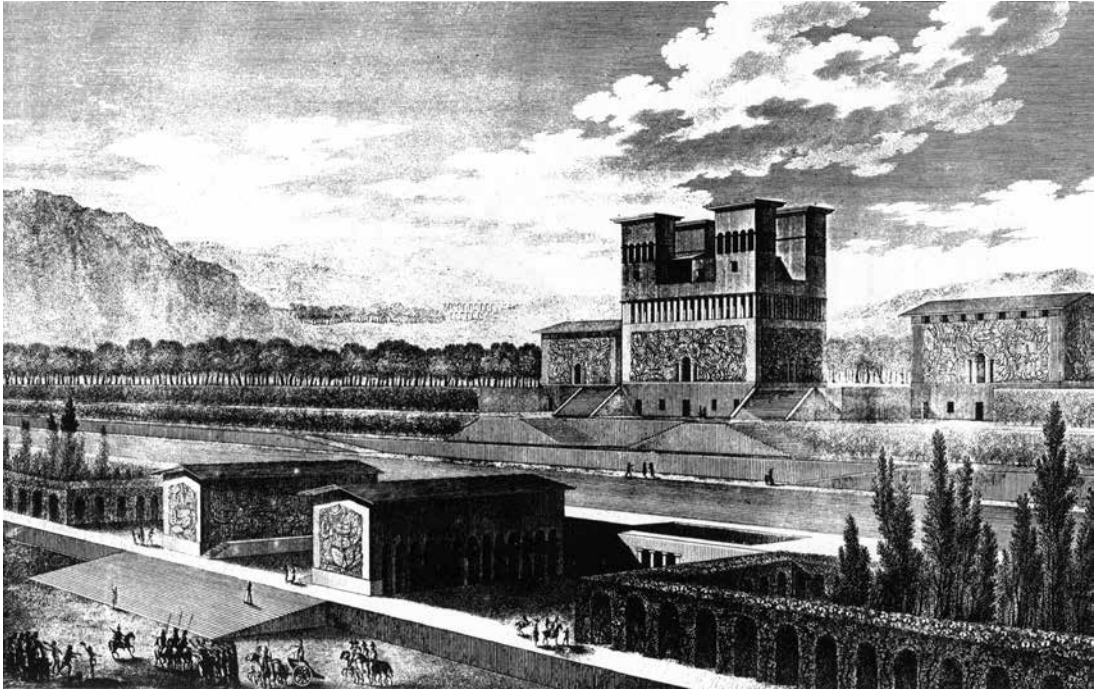
La aproximación de Kaufmann a la arquitectura de finales del siglo XVIII y principios del XIX evolucionó desde su *Von Ledoux bis Le Corbusier* de 1933 hasta su obra más tardía *Architecture in the age of reason* de 1955. Cuestiones como la organización espacial, la atención a los interiores o el tratamiento decorativo de las superficies fueron cobrando mayor protagonismo en los sucesivos trabajos sobre este periodo, en la medida -cabe también puntualizar- que amplió la muestra de estudio. Pero es igualmente notable la persistencia de al menos dos cuestiones. En primer lugar, la teoría del *Pavillonsystem* de los últimos años veinte siguió protagonizando sus análisis, aun cuando evolucionase hacia una más compleja conceptualización. Asimismo, en segundo lugar, la teoría de la autonomía de la arquitectura, desdibujada en sus últimas publicaciones, persiste en su propuesta y está estrechamente relacionada con la centralidad de las “configuraciones revolucionarias” de sus obras de madurez.

Las “configuraciones revolucionarias”

En 1933, para ilustrar su teoría del *Pavillonsystem*, Kaufmann hace mención al proyecto *Un retour de chasse*. Encargado en 1778, consiste en un pabellón de caza y sus servicios para el príncipe de Bauffremont. Se trata de una edificación que debía situarse en las inmediaciones de la ciudad ideal de Chaux, integrado, pues, en el gran proyecto de utopía urbana y publicado en *L'Architecture*. Más allá de cuestiones de conjunto, Kaufmann insiste desde el principio en los singulares criterios compositivos de las dos láminas de Ledoux. Si bien es cierto, defiende Kaufmann, que las referencias a las edificaciones palaciegas barrocas son evidentes -como es el caso de la jerarquización entre un edificio central dominante y los pabellones laterales subordinados, confiriendo al conjunto una unidad propiamente barroca-, su configuración en forma de bloques permite que cada uno de los elementos goce de aislamiento con respecto a los otros. Del concepto de “unidad global barroca”, según el cual las partes deben supeditarse al todo, se ha pasado en Ledoux a una “multiplicidad de partes desligadas”⁵.

En las edificaciones compuestas barrocas, como podría ser un conjunto monacal o palaciego -en el que han de articularse volúmenes diferenciados como la iglesia, el claustro, las dependencias,...-, se establecía una cierta correspondencia entre las partes, aunque pudiesen estar desligadas.

5 KAUFMANN, Emil (1982), *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 35-36.



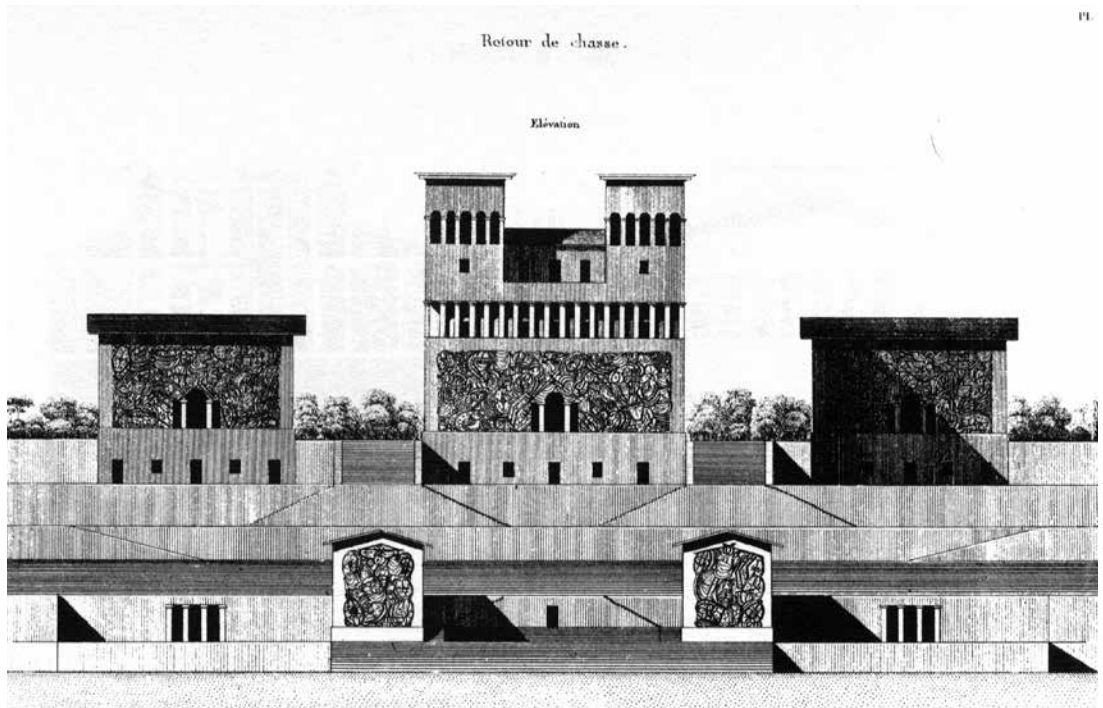
Vue perspective d'un retour de chasse, lámina 110 de LEDOUX (1804), *op. cit.*

En el proyecto de Ledoux se impone más un criterio de repetición que el de conveniencia: la estructura del pabellón está incluso repetida sin alteraciones en los tres volúmenes. La adaptación del pabellón central, como principal, se efectúa en efecto sin alterar el elemento matriz que da lugar a los pabellones subordinados. Únicamente se superpone un volumen adicional en el pabellón central, que por otra parte y por añadidura no tiene vínculo alguno ni ornamental ni geométrico con el pabellón matriz. En opinión de Kaufmann, nada de esto podría haber sido posible en el barroco.

En su siguiente trabajo publicado en 1952, esta vez ya no exclusivo de la obra de Ledoux, Kaufmann vuelve a hacer mención al *retour de chasse* en estos términos:

La composición carece de sentido unitario. Aunque las masas de los edificios parecen estar agrupadas en forma muy similar a la disposición barroca y aunque la casa principal manda sobre los restantes edificios, cada bloque es independiente de los otros y de su emplazamiento natural. Cada uno es una entidad sólida con aristas rectas y rígidas. Ninguno intenta ponerse en contacto con su vecino. Ahora los elementos ni siquiera se esfuerzan en conocerse entre sí.⁶

⁶ KAUFMANN, Emil (1980), *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Barcelona: Gustavo Gili, p. 215.



Elevation d'un retour de chasse, extraído de la lámina 111 de LEDOUX (1804), op. cit.

En ambas ocasiones, Kaufmann insiste en la ejemplaridad de este caso como ilustración de la figura transicional que representa Ledoux entre la arquitectura pre-revolucionaria y la revolucionaria o moderna⁷. Las “viejas y las nuevas formas” coexisten, se retan en una batalla de partida inútil, donde lo viejo ya no puede sino dejar paso a lo nuevo, cediendo a su imparable empuje hacia el futuro⁸. En contra de la unidad barroca, la libre asociación de elementos independientes será la configuración que resurgirá, siempre desde Kaufmann, en el siglo XX. En el sistema de pabellones, cada una de las unidades podría erigirse independientemente, ninguno de los elementos que constituyen el conjunto depende del resto. Por el contrario, los elementos de los organismos barrocos pierden el sentido al ser sustraídos de su relación con el todo. Al cesar el vivo efecto recíproco de las partes en la

⁷ Kaufmann utiliza indistintamente los términos “moderno”, “revolucionario” o “nuevo”.

⁸ “Las investigaciones sobre el verdadero “creador” de un estilo no deben preocupar demasiado al historiador, por cuanto el problema de la procedencia, aparte de ser prácticamente insoluble, es secundario. Lo importante es el reconocimiento de las ideas de la obra en aquel particular período. El gran artista no es el hombre que coge un detalle de aquí y otro de allá. Se parece más al punto focal al cual los rayos desde todas las direcciones convergen, son asimilados, y finalmente emergen en una forma nueva. Los principales objetivos de Ledoux fueron superar el pasado y dar a conocer un nuevo individualismo.”, en *ibid.*, p. 200.

“arquitectura revolucionaria”, los nuevos complejos tienen carácter descentralizado.

Luego, en la primera descripción de su *Pavillonsystem* apenas empezada su obra *Von Ledoux bis Le Corbusier*, ya pueden reconocerse los criterios fundamentales que guiarán sus investigaciones a lo largo de más de veinte años: “La parte es libre en el marco definido por el todo” contra “una parte predomina sobre las demás y, no obstante, todas las partes constituyen el todo”⁹. La oposición entre la “multiplicidad” y la “unidad”, el “aislamiento” y el “sometimiento al todo”... constituirá el núcleo de su teoría sobre la “nueva arquitectura”, llamada en 1933 la “teoría de los pabellones” y en 1955 “teoría de las configuraciones revolucionarias”. En su testamento intelectual, *Architecture in the age of reason*, resume los criterios generales que la estructuran:

1. Repetición, que puede ser
 - a. Reduplicación, o repetición de un motivo sin alterar su forma ni su tamaño.
 - b. Yuxtaposición, o colocación indiferenciada de elementos equivalentes.
 - c. Reverberación, o presentación del mismo motivo en tamaños diferentes.
2. Antítesis, que puede expresarse mediante
 - a. Contrastes de textura.
 - b. Oposición de diferentes tamaños y diferentes formas o sólo esto último.
 - c. Tensión entre elementos distantes.
 - d. Compensación entre elementos de diferente peso.
 - e. Interpenetración, que en el sistema revolucionario (individualista) significa que un elemento parece introducirse en otro, o incluso partirlo en dos [...].
 - f. Reverberación. [...]
3. Respuesta múltiple, que emplea esquemas de repetición y antítesis, o sólo esto último.¹⁰

9 KAUFMANN (1982), *op. cit.*, p. 36.

10 KAUFMANN, Emil (1974), *La arquitectura de la ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Barcelona: Gustavo Gili, p. 223. No es objeto de este trabajo profundizar en la obra de Kaufmann en todas sus vertientes y de ahí que no se insista en una explicación pormenorizada de cada uno de los mecanismos a los que Kaufmann alude bajo el título de “configuraciones revolucionarias”. Para encontrar un amplio abanico de ejemplos, puede consultarse KAUFMANN (1980), *op. cit.*, pp. 190-238. Un ejemplo paradigmático de la configuración por repetición (en concreto de reverberación) lo constituyen las *Maison d'un homme de lettres* (lámina 69) y la *Maison de campagne* para cuatro familias (lámina 29) y de la configuración por antítesis la *Grange parée* (lámina 5) y la *Maison de campagne* con cuatro belvederes (lámina 55), todas ellas

No sorprende, pues, la insistencia de Kaufmann en la irrelevancia de la manifestación concreta del lenguaje arquitectónico empleado, bien sea por medio de “formas convencionales” o “rasgos neoclásicos”, o su mucho más apreciada tendencia hacia las “formas geométricas” en la así llamada “arquitectura revolucionaria”:

No era un simple copista ni siquiera cuando empleaba detalles convencionales; por lo general, los combinaba de un modo nuevo muy notable y a menudo los alteraba significativamente. Con toda certeza, preveía el desarrollo futuro cuando presentaba masas cúbicas, muros desnudos con huecos sin enmarcar, cubiertas planas y, sobre todo, esquemas compositivos nuevos por completo.¹¹

De hecho, es empeño de Kaufmann intentar aislar el origen del “ideario formal” de la obra de Ledoux, presentándolo ajeno a todo contexto socioeconómico o cultural. Se trataría en su opinión de extraer aquello que hay de inmutable en Ledoux que lo vincula indisolublemente con la “Era de la Razón” (que en la terminología kaufmanniana equivale a un sentido de la modernidad racionalizadora entendido hasta el siglo XX). Aquello que prima entre los arquitectos revolucionarios, una vez desprovistos del lenguaje arquitectónico concreto, sería el concepto de “independencia” como parte de la depuración desde su origen en Ledoux hasta su apogeo en la vanguardia positivista. La idea de “desembarazarse de la composición estandarizada del pasado”:

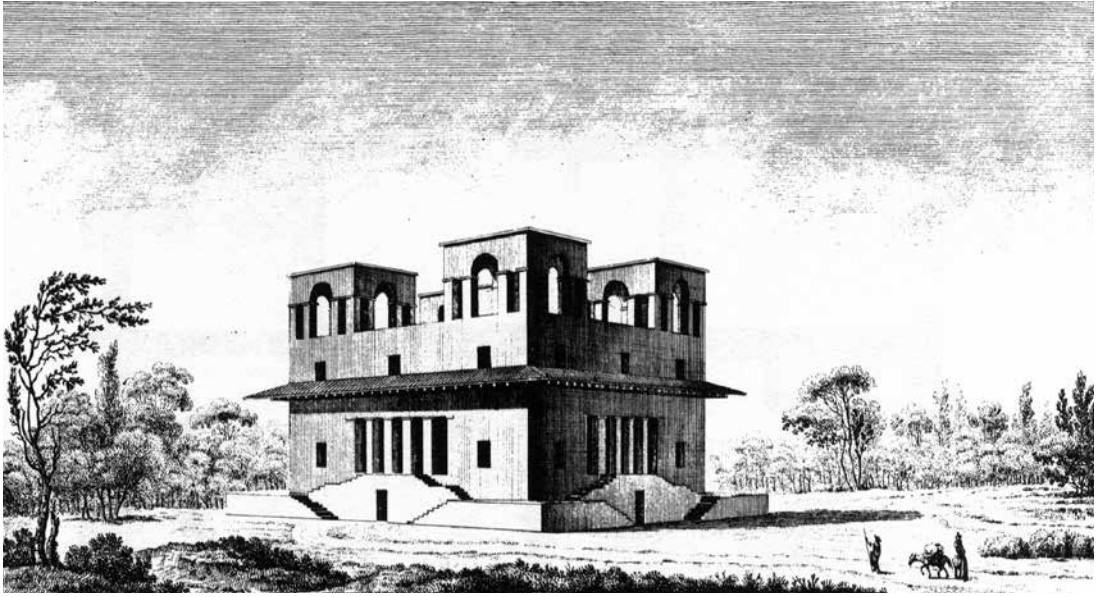
La creación de configuraciones formales, consciente o inconscientemente, es la intención de todo artista. El tipo de las mismas, o sistema, le viene dado por el ideal configurativo que prevalezca en su tiempo. Las configuraciones revolucionarias eran acordes con el nuevo ideal de independencia.¹²

La “repetición” como mecanismo de elusión de la tiranía del todo en la forma propio del barroco, la “antítesis” como encuentro entre los opuestos (contrastes entre materiales o entre órdenes) y la “respuesta múltiple” son los mecanismos que moviliza esta “nueva concepción” de la composición arquitectónica. Luego, la pervivencia de la idea de su primera obra de los pabellones es manifiesta, aun cuando acuse un giro que ya se tuvo ocasión de

reproducidas a continuación, aunque en otro contexto.

11 KAUFMANN (1974), *op. cit.*, p. 196.

12 KAUFMANN (1974), *op. cit.*, p. 200.



Maison de campagne, extraído de la lámina 55 de LEDOUX (1804), *op. cit.*

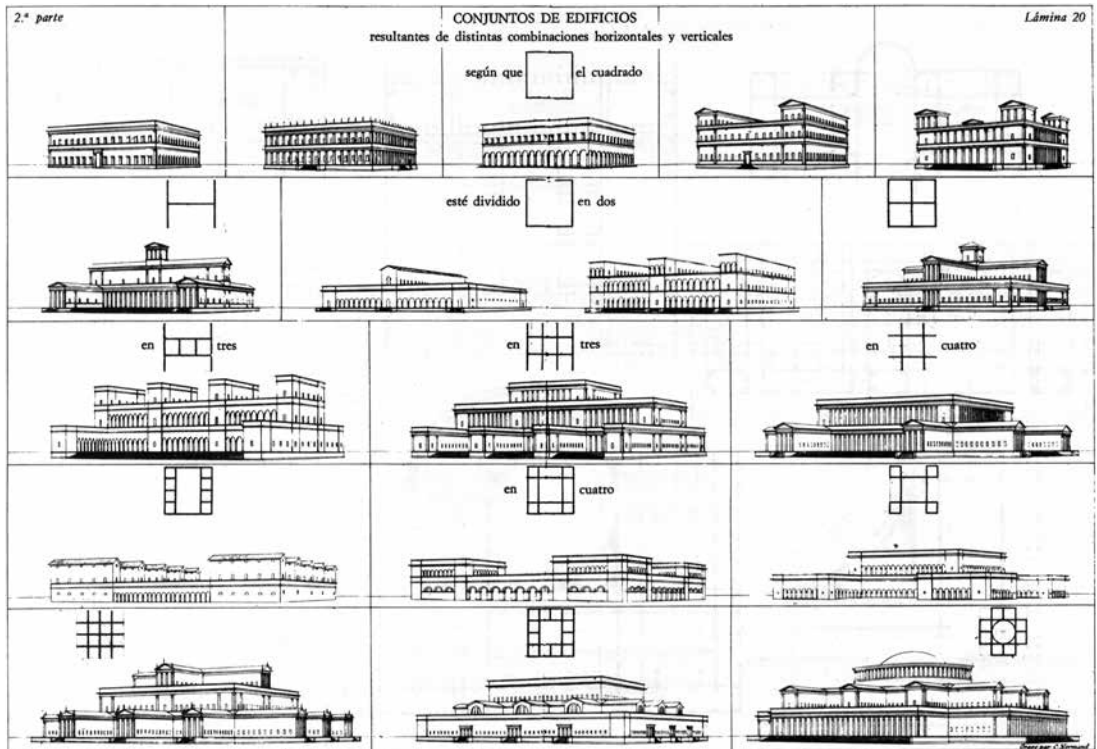
mencionar en la Introducción. Efectivamente, recuérdese, a raíz de su exilio en Estados Unidos, Kaufmann invierte la prioridad entre la forma y sistema en beneficio de lo que llamará “new individualism”: “the ultimate goal of the Revolutionists was to set up a new system. [...] Forms themselves are secondary factors. [...] It is the same in social and in artistic life”.

En cualquier caso, hacia lo que apunta Kaufmann tanto en su *Pavillonsystem* como en el “new individualism” es hacia la categoría más amplia de la fragmentación moderna. Sin ánimo de incurrir en una confusa digresión, cabe como mínimo reconocerle el mérito de haberla detectado como característica idiosincrásica de la modernidad arquitectónica:

El ideal individualista proclamado por la Revolución condicionó todas las realizaciones posteriores, alentó la lucha contra los esquemas tradicionales en el siglo XIX y ha acabado dominando casi sin discusión en el XX.¹³

El vínculo de este movimiento hacia la fragmentación en la arquitectura con la pérdida del centro en las teorías de la composición arquitectónica, la paulatina pérdida de peso de los factores culturales, la neutralización de todo rastro de la domesticidad... son corolarios de este principio rector que Kaufmann supo traer al primer plano desde *Von Ledoux bis Le Cor-*

13 *Ídem.*



Ensemble d'Edifices résultant de diverses Combinaisons Horizontales et Verticales, lámina 20 de DURAND, J. N. L. (1817), Précis des Leçons d'Architecture, Paris.

busier. Ciertamente, la manera en que Kaufmann llegó a desarrollar su teoría no es hoy consistente (ni siquiera, en el límite, entre sus contemporáneos¹⁴) y quizá su mayor aportación fuese la del diagnóstico.

No extraña comprobar, pues, que el “legado de la arquitectura revolucionaria” se transmita para Kaufmann a través de Dubut y Durand a las vanguardias arquitectónicas. El “mecanismo de la composición” de Durand constituye un nuevo intento de lograr una nueva ordenación siguiendo las máximas de la repetición y la antítesis. Estas configuraciones por bloques agregados, presente tras la decoración de fachada en el XIX, se hace explícita y alcanza su más alto grado de desarrollo para Kaufmann en las vanguardias históricas de autores como Le Corbusier o Gropius:

En cuanto unidad celular básica de esa unidad mayor que es la calle, la casa-vivienda representa un típico organismo-grupo. La uniformidad de las células, cuya multiplicación por calles forma esa unidad aún mayor que es la ciudad, exige pues una expresión formal. La diversidad de sus

¹⁴ Baste recordar las serias dificultades en las que se vio envuelto Kaufmann para librarse de las críticas virulentas de Sedlmayr en *Verlust der Mitte*. Véase KAUFMANN (1974), *op. cit.*, nota 439, pp. 265-266.

tamaños proporciona el mínimo necesario de variación, lo cual promueve a su vez la natural competencia entre tipos disímiles que se desarrollan codo con codo.¹⁵

Autonomía y heteronomía en Kaufmann

Para reforzar esta idea es sintomático que Kaufmann insista en desvincular la producción de Ledoux del contexto socioeconómico en el que se desarrolló. No solo resulta irrelevante a su juicio la polémica pertenencia de Ledoux a la élite aristocrática del fin de la monarquía francesa y su contrastado seguimiento del ideario ilustrado, puesto que ya quedó claro la poca importancia que le concede al arquitecto como individualidad creativa; sino que, para ilustrarlo, y en oposición a justificaciones coyunturales¹⁶, concede a Ledoux plena libertad a la hora de abordar proyectos como la casa de un escritor (lámina 69) y las de las cuatro familias (lámina 29). No habiendo encargo y tratándose manifiestamente de proyectos no destinados a gente pobre, fue decisión de Ledoux adoptar un lenguaje sobrio.

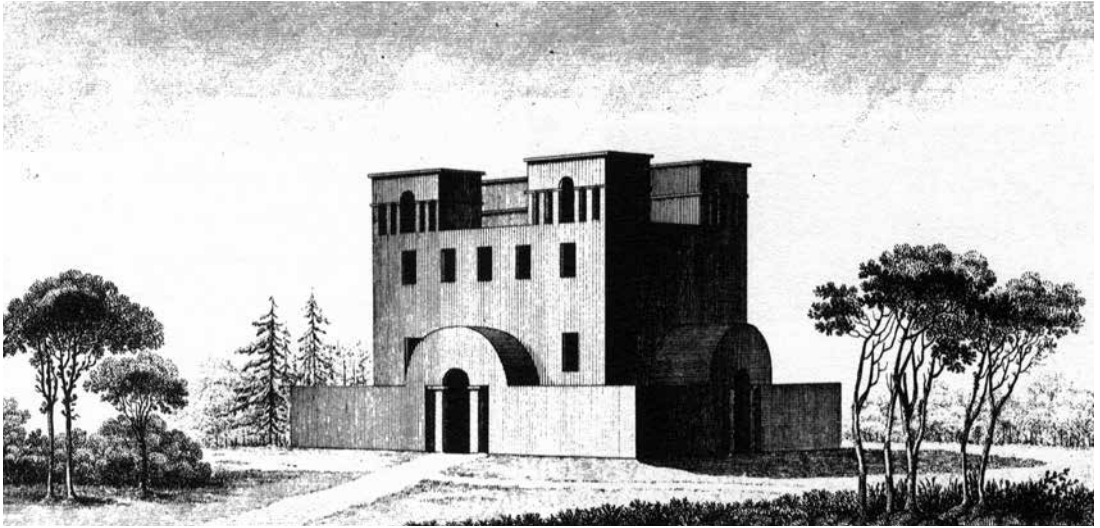
De hecho, insiste: “Estos proyectos, y otros similares, nunca realizados y difícilmente realizables, representan los más decididos esfuerzos por crear una nueva forma artística”¹⁷. Así concluye en *Architecture of the age of reason*:

Tras analizar gran número de obras, hemos llegado al convencimiento de que los elementos de la composición arquitectónica empezaron a asociarse de una manera nueva en el transcurso del siglo XVIII. La observación de edificios y proyectos nos ha permitido formular el concepto de individualismo arquitectónico, concepto que no hemos tomado prestado de otras disciplinas para adaptarlo a la arquitectura. El proceso que llevó al establecimiento de una nueva ordenación de las partes constituyentes abrazó un largo período en varios países y alcanzó su culminación con los esfuerzos de los revolucionarios franceses. El legado de la Era de la Razón no fue un conjunto de formas ni una fórmula definida y universal, sino el reto a luchar por formas y confi-

15 GROPIUS, Walter (1935), *The New Architecture and the Bauhaus*, Londres, p. 27.

16 Hauteceur justifica la sobriedad de ciertos proyectos de Ledoux por la carestía económica, en HAUTECEUR (1943-1957), *op. cit.*, vol. IV, p. 402.

17 Es llamativo que para Kaufmann los “proyectos utópicos” en Ledoux tengan un especial interés. En la medida en que no tenían que atender a razones materiales, estos proyectos se muestran efectivamente para Kaufmann como un terreno abonado para la libertad de experimentación que era requerida a la hora de implementar el nuevo sistema formal que él quiso detectar en Ledoux. Véase KAUFMANN (1974), *op. cit.*, nota 421, p. 265.



Maison d'un homme de lettres, extraído de la lámina 69 de LEDOUX (1804), *op. cit.*

guraciones nuevas. Desde el mismo momento en que surgió el nuevo ideal configurativo [...] empezó la batalla por su realización. No había posibilidad de que alguna vez se lograra su materialización plena. Sin embargo, de ella surgieron numerosas soluciones experimentales, como las que en todas las épocas han constituido y constituirán la vida y la historia de la Arquitectura.¹⁸

En el concepto de “individualismo arquitectónico” resuena a la luz de esta argumentación el concepto de autonomía -en tanto que se trata de un “concepto que no hemos tomado prestado de otras disciplinas”- que otrora Kaufmann defendió con ahínco. En efecto, el protagonismo incuestionable que Kaufmann concede a la “autonomía” en *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, se desdibuja a lo largo del resto de sus trabajos teóricos. No se puede encontrar entre ellos referencias explícitas. Luego, si bien es cierto que Kaufmann apenas regresó sobre su polémica incursión en el concepto de autonomía, en sus obras posteriores puede reconocerse la persistencia de su empeño aun cuando no sea explícito. ¿En qué medida afecta, pues, a su concepción de la autonomía en la arquitectura la deriva de sus posteriores publicaciones?

En su primer trabajo monográfico, la delicada operación según la cual el desarrollo en Ledoux de un nuevo sistema formal (es decir, una teoría de la composición arquitectónica para Kaufmann) pasa a ser un adelanto moral se tradujo en el recurso al término kantiano de “autonomía”. Ya desde el principio de su obra, Kaufmann explicita el paralelismo:

18 KAUFMANN (1974), *op. cit.*, p. 250.

En el momento en que se declaran los derechos del individuo a partir de los derechos humanos, en que Kant establece la moralidad autónoma en el puesto de la anterior moral heterónoma, pondrá Ledoux los cimientos de la arquitectura autónoma. Al igual que Kant, también Ledoux estaba absolutamente convencido de la fuerza subversiva de las nuevas ideas.¹⁹

Para Kaufmann, entre 1770 y 1790 se estaba gestando la gran revolución que iba a modificar por completo el sistema social de occidente. Justamente también por aquellos años alcanzaba la madurez la obra de Emmanuel Kant, advierte en estas páginas, y fue por aquellos años cuando Ledoux ultimó su formación. Para Kaufmann, ambos creyeron estar en la cresta de una ola que iba a arrasar de la historia la injusticia y la dependencia. Como Kant al final de *Crítica de la razón pura*, “lo que muchos siglos no pudieron hacer”, ha sido finalmente logrado, así Ledoux: “el momento que estamos viviendo, nos libera de los grilletes”. Lo relevante, aquello que Kaufmann quiere destacar trayendo a colación la figura de Ledoux, es en igual medida la fundación de una “arquitectura radicalmente nueva” fundada en unos principios que le son propios.

En esta medida, Kaufmann se apoya en Kant. La búsqueda de un *a priori* en la arquitectura respalda su intento de fundamentar la arquitectura en un sistema nuevo y atemporal, tomando como base un mecanismo lógico que localizó en la teoría de la arquitectura que se tuviese por “racionalista”. El “remontarse a los principios” bien sea por la defensa de figuras geométricas puras, la contención ornamental, la regularidad, el terso y casi inmaterial tratamiento de la piedra, la negación de toda referencia antropométrica o antropomórfica, el rechazo de la *mimesis* bien hacia las formaciones orgánicas, bien hacia la arquitectura de la antigüedad, son manifestaciones de la pretensión de alcanzar una autonomía -en un sentido kantiano, en su opinión- en la arquitectura respecto de sus condicionantes históricos, constructivos y sociales. Kaufmann eleva así los “esfuerzos compositivos” como intención artística última del arquitecto, hilo argumental de la modernidad arquitectónica:

La afinidad entre los dos periodos se manifiesta en la similitud de sus esfuerzos compositivos más que en el parecido de los rasgos aislados, como los muros ciegos, las cubiertas planas o las ventanas. Los intentos actuales evolucionan partiendo de los principios descubiertos en el siglo XVIII mediante un proceso coherente, aunque no siempre obvio.²⁰

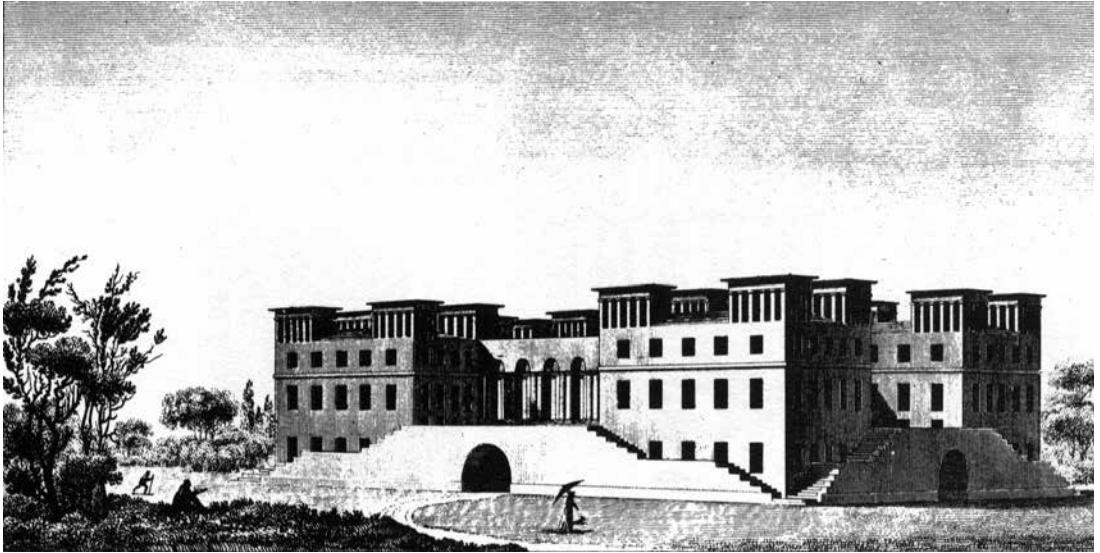
19 KAUFMANN (1982), *op. cit.*, p. 29.

20 KAUFMANN (1974), *op. cit.*, p. 249.

Frente a la preeminencia de las cualidades plásticas del barroco, juzgado por Kaufmann como heterónimo, la arquitectura de Ledoux -y la de la modernidad arquitectónica- presenta un giro estético hacia las demandas internas de la arquitectura (en términos de uso y construcción). En contra de la supeditación barroca a criterios esculturales o pictóricos, la arquitectura de Ledoux sería independiente de toda imposición ajena a la arquitectura. Más allá de la jerarquía barroca, en la cual los elementos que la componen se diluyen en un todo orgánico, en los proyectos de Ledoux Kaufmann identifica una decidida voluntad de superación del contexto histórico al otorgarles una entidad independiente y combinarlos de forma que se mantenga su singularidad y completud²¹. Y es precisamente ese carácter de autodeterminación de las partes respecto del todo que Kaufmann *aisla de la obra de Ledoux*, lo que le dará pie a anclar la estética ledolciana a la ética por medio del concepto de autonomía kantiano.

Si Kaufmann rechazó con decisión el antiguo sistema barroco, fue por su adscripción a las determinaciones exteriores, ajenas a la arquitectura misma. Es decir, por la complicidad manifiesta de la arquitectura barroca con la sociedad pre-ilustrada, por su heteronomía en definitiva. Siguiendo la argumentación de Kaufmann, las leyes de la *convenance*, las normas de composición según las cuales la jerarquía social no emancipada se trasladaba a la jerarquía de los volúmenes en la arquitectura (cómo las diferentes partes se supeditaban a un orden único), se opondría al *pavillonssystem* gracias al cual la singularidad de cada unidad se articulaba sin pérdida de independencia frente al conjunto. Así, la autodeterminación de la arquitectura ledolciana le llevó a defender la pureza de los edificios prismáticos (sin adornos, muros sin ventanas, cubiertas planas, ventanas sin marcos), la recuperación esencialista de la materialidad de la piedra, la geometría primaria (cubos, pirámides, esferas) y, por otra, el mecanismo compositivo del *Pavillonssystem*. Contrariamente a la cohesión y jerarquía barroca (en donde las partes se subordinan al todo), para Kaufmann el nuevo sistema arquitectónico profetizado por Ledoux establecía una relación de las partes comprensible (la sobria fisiognómica expresión de las necesidades internas: fin, función y carácter). Kaufmann encuentra en

21 Tal y como apunta Schapiro, esta tesis no dista mucho de la oposición wölffliniana entre el *Einheit* barroco y el *Vielheit* neoclásico. A esta oposición formal que aplica en sus teorías de los pabellones, Kaufmann añadirá una tentativa idealista al unirlos al *Zeitgeist*. Ver SHAPIRO, Meyer (1936), "Review of *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, by Emil Kaufmann" en *Art Bulletin*, vol. 18, nº2, p. 265.



Maison de campagne, extraído de la lámina 29 de LEDOUX (1804), *op. cit.*

Ledoux, por analogía, al liberador del régimen feudal y absolutista del barroco al incorporar en su arquitectura las concepciones morales y prácticas de la burguesía francesa: individualismo, revolución y republicanismo, y de ahí que le llevase a considerarla como una “arquitectura revolucionaria”.

La argumentación de Kaufmann adolecía, pues, de una contradicción interna difícil de salvar: las razones que se aducen para rechazar la arquitectura barroca se ven reproducidas en el mecanismo de conformación de la “nueva arquitectura” que pretende encumbrar. O dicho de otra manera: tan cómplice se muestra la arquitectura barroca (siempre atendiendo a la muy limitada interpretación que de ella hace Kaufmann) con la sociedad del antiguo régimen, como cómplice es la “nueva arquitectura” y su paradigma en Ledoux con la “sociedad moderna”. La fundamentación de principios a priori en la arquitectura de Ledoux no se encuentra, pues, del lado de la estética y de la autonomía del arte tal y como la planteó Kant, sino evidentemente, del lado de planteamientos morales. La arquitectura, a ojos de Kaufmann adquiere así una funcionalidad ajena a la arquitectura como arte basada en unos principios a priori que corresponden ser evaluados por la razón y no tanto por el Juicio. En efecto, como el propio Kaufmann señalará en obras posteriores, la analogía compositiva en numerosos proyectos de Ledoux -es decir, un criterio estético- con el individualismo -es decir, un criterio moral- como manifestación de una nueva estructura social es literal. Diríase a tenor de esto, que lo que concedía a la “nueva arquitectura” legitimidad frente a la barroca era la materialización de un nuevo orden social que, por ende y ojos de Kaufmann

debía ser el válido, y no tanto una pretendida defensa de la autonomía de la arquitectura. No parece, pues, que el vínculo entre el concepto de “autonomía” y la arquitectura de Ledoux pueda sostenerse apoyándose en un terreno tan inestable según el cual lo autónomo es lo que de forma heterónoma se presenta como autónomo en la arquitectura. O, en cualquier caso, no se puede defender en el sentido genuino de Kant.

En definitiva, la autonomía en el primer Kaufmann se sitúa fuera de la arquitectura en la medida en que a través de ella se hace cómplice de un modelo de sociedad que promueve la autonomía del individuo en el sentido kantiano de autodeterminación. El compromiso que según Kaufmann se adquiere en la defensa de la arquitectura autónoma, es decir, la posibilidad misma de que exista algo como “el reto a luchar por formas y configuraciones nuevas”, se fundamenta pues en la medida en que dicha arquitectura es capaz de articular los mandatos que le llegan desde un sistema de legitimación ajeno a la arquitectura misma, algo enteramente incompatible con su teoría de la forma arquitectónica como lo ajeno a lo social contingente. Por otra parte, no es ajeno el vínculo de la arquitectura con la estructuración social con los objetivos de Ledoux, explícitos desde la introducción en el proyecto para su ciudad ideal:

j'ai placé tous les genres d'édifices que réclame l'ordre social. On verra des usines importantes [...] donner naissance à des réunions populaires. Une ville s'élèvera pour les enceindre et les couronner.²²

B. LO SOCIAL Y LO ESTÉTICO EN LA “ARQUITECTURA REVOLUCIONARIA”

su arquitectura no fue esencialmente abstracta, a pesar de la extrema simplicidad geométrica de sus formas, sino en sus propias palabras, *parlante* o expresiva y significativa.²³

En este contexto es cuando en Kaufmann se hace patente un recrudescimiento de su defensa del sistema compositivo frente al lenguaje arquitectónico o la forma, en sus propios términos. A lo que Kaufmann ha de hacer frente es precisamente lo que tanto dio que hablar a los miembros del *autonomy project*²⁴, esto es, la manifiesta dualidad de la arquitectura entendida como arte. Efectivamente, la arquitectura es intrínsecamente heterónoma en tanto que arte que se debe a lo social, que da lugar a un mundo desde lo real, sin posibilidad, por tanto, de despegarse de aquello desde donde parte. De ahí que Kaufmann se vea dividido entre el reconocimiento de la arquitectura de Ledoux como un posicionamiento práctico frente a la adversidad y de reivindicación de mejores condiciones de vida, y al tiempo hable de una especie de excedente que va más allá de la mera funcionalidad de la arquitectura, lo que él llama las “configuraciones”.

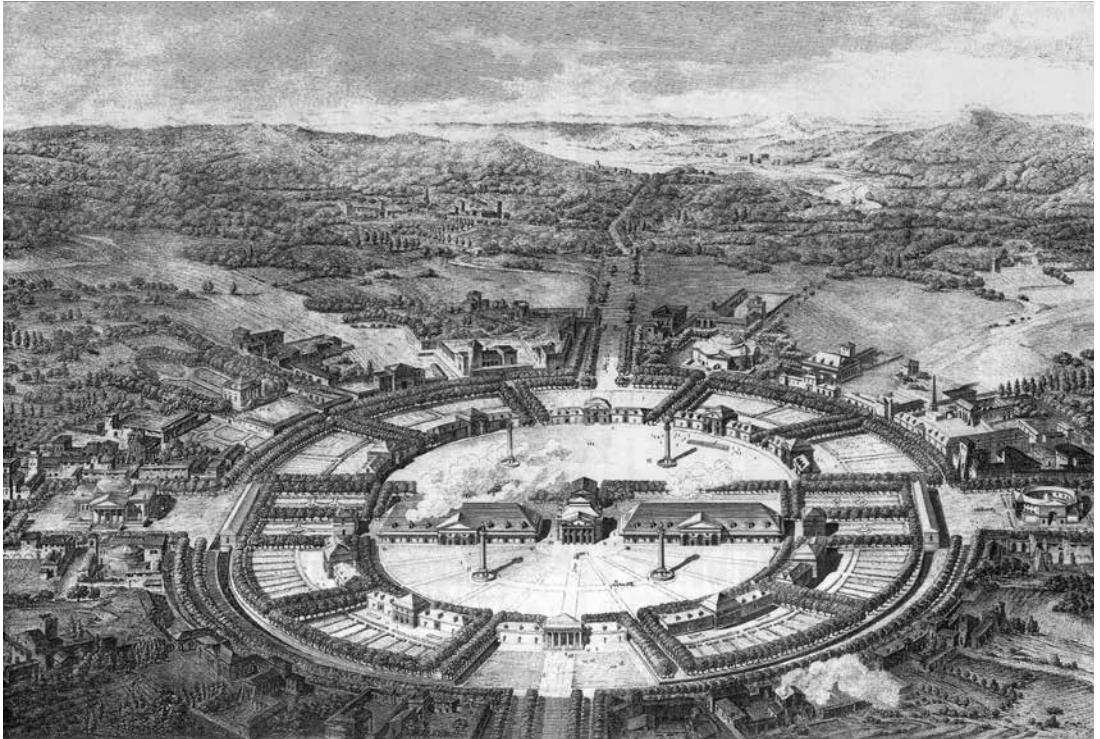
Utilitarista, pero no solo utilitarista

Kaufmann menciona de forma reiterada en sus análisis el intento de Ledoux de, a través de sus proyectos arquitectónicos y urbanísticos, mejorar las condiciones de vida de la sociedad con arreglo a los nuevos preceptos higienistas y colectivistas de la Ilustración, abriendo quizá así una posible interpretación de lo que por “arquitectura revolucionaria” entiende: mejora de las condiciones de vida de la sociedad, en definitiva²⁵. En efecto, en los escritos de Ledoux queda claro que una de sus motivaciones principales era la de corregir la “ville malade” heredada del Antiguo Régimen. Una ciudad que impone la ley de la degeneración del hombre (“les grandes cités recèlent tous les genres de corruption”) y del egoísmo (“chacun sans se connaître se perd, se serre la main et délire en cadence”); donde la densidad y las estrecheces enrarecen el aire y las almas (“le mur opposé est si près qu’il comprime les poumons, restreint les facultés”); donde la amenaza del fuego, por la mala

23 HITCHCOCK, Henry-Russell (2008), *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid: Cátedra, p. 20. Referido a la arquitectura de Ledoux.

24 Véase la introducción del presente trabajo, y en particular el apartado “*Arquitectura autónoma después del 68: el compromiso social y sus contradicciones*”.

25 “Ledoux fue un buen arquitecto firmemente arraigado en la realidad, y no un mero soñador, como podría ser considerado por aquellos que no penetran suficientemente en su sagacidad.”, en KAUFMANN (1980), *op. cit.*, p. 194.



Vue perspective de la ville de Chaux, lámina 15 de LEDOUX (1804), *op. cit.*

elección de los materiales constructivos y la masificación, y de la enfermedad (“les murs répercutent les souffles contagieux”) atemorizan a sus habitantes; donde la mezcla de actividades industriales con las residenciales son terreno abonado para las epidemias...²⁶ Kaufmann no oculta el paralelismo con la crítica de Rousseau a la ciudad moderna y, de hecho, en varios de sus proyectos para la ciudad ideal Ledoux materializa algunos de las utopías rousseauianas más recurrentes²⁷.

Conviene, no obstante, matizar el entusiasmo con el que Kaufmann se refiere a Ledoux como “precursor de Haussmann”²⁸. Efectivamente, el empeño de Ledoux no era en absoluto novedoso. Como bien señala Ozouf²⁹, ya desde el siglo XIV se sucedieron diferentes tentativas -infructuosas, eso sí- para mejorar las condiciones de vida de la ciudad medieval. Ya en el siglo

²⁶ Véase LEDOUX (1804), *op. cit.*, pp. 35-42 y 69-75.

²⁷ Kaufmann señala como ejemplo la *Maison d’Union* (lámina 43) en KAUFMANN (1980), *op. cit.*, p. 208.

²⁸ “Como planificador de la ciudad, Ledoux predice el siglo XIX. Precursor de Haussmann, el creador del París moderno”, en KAUFMANN (1980), *op. cit.*, p 195.

²⁹ OZOUF, Mona (1966), “Architecture et urbanisme: l’image de la ville chez Claude-Nicolas Ledoux.” en *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n.º. 6, pp. 1285-1286.

XVIII, contemporáneos de Ledoux como Dussaussoy³⁰ o Daumours³¹ formularon diferentes soluciones urbanísticas con décadas de antelación a las propuestas por Ledoux. Las medidas adoptadas por este, como son el aislamiento de los diferentes edificios para prevenir el riesgo de incendio y mejorar la ventilación y soleamiento, la elección de materiales resistentes y durables (es decir, la drástica reducción del empleo de la madera y la prohibición del uso de la paja³² para las cubiertas) o diversas propuestas para la mejora de las condiciones de vida de las densas ciudades medievales³³, no hacen a Ledoux un precursor en materia urbanística, sino antes bien, un representante más del sentir de su tiempo.

De igual forma, Ledoux dispuso considerables mejoras utilitarias en sus proyectos edilicios. En sus construcciones cuidó cuestiones como la buena dotación de espacio para los servicios (cocinas, lavaderos, secadores...), la ventilación cruzada en las estancias y la calidad del aire³⁴, los sistemas de evacuación de humos, la orientación de las dependencias (los dormitorios a mediodía, las despensas a norte...)³⁵,... Sobre estos y otros adelantos, Ledoux se alarga con frecuencia y delectación en sus explicaciones, notablemente a la hora de defender la disposición y la distribución de las piezas de las Salinas de Chaux con el fin de mejorar la vida de los obreros³⁶. Y, aun con todo, de nuevo, son estas cuestiones ya tratadas con antelación por otros arquitectos y funcionarios reales³⁷.

30 DUSSAUSSOY, Maille (1767), *Le citoyen désintéressé o Diverses idées patriotiques concernant certains établissements et embellissements utiles à la ville de Paris*, París.

31 DAMOURS, Louis (1787), *Mémoire sur la nécessité et les moyens d'éloigner du milieu de Paris les tueries de bestiaux et les fonderies de suifs*, París.

32 Una verdadera obsesión de Ledoux fue denunciar el uso de la paja, incluso por razones morales: “destruire les chaumières, c’est rendre à l’homme sa dignité”, “l’Architecte de la nature ne connaît ni les palais ni les chaumières... Je dirais plus, le chaume est un vol à l’engrais des terres [...]. Et si l’airain qui brille sur le palais des rois garantit des éclats du tonnerre, celui qui le dirige ne veut pas que les toits fragiles, recouverts de la tête desséchée du chanvre, provoquent son phosphore fougueux et mettent en défaut l’insuffisance...”.

33 Como por ejemplo: “Je présenterai les chemins destinés à désobstruer l’intérieur de la ville; ces magnifiques boulevards, sans exemple pour l’étendue”, en LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 18.

34 “C’est sous ces voûtes [...] ouvertes au septentrion, pour rafraichir l’air, que la foule trouvera la salubrité et corrobora ses poumons”, *ibid.*, p. 102.

35 “des chambres à coucher, au midi, [...] l’écurie exposée aux vents d’orient, le garde-manger au nord”, en *ibid.*, p. 79.

36 Véase *ibid.*, pp. 3, 45 y 81.

37 Véase por ejemplo la obra del Inspecteur Général des Objets de Salubrité CADET DE VAUX, Antoine-Alexis (1784), *Avis sur les moyens de diminuer l’insalubrité des habitations qui on été*



Elévation et coupe de l'entrée de la Saline de Chaux, 1^{er} projet, lám. 13 de LEDOUX (1804), op. cit.

Luego, las aportaciones de Ledoux en materia de salubridad e higiene no pueden tratarse como aportaciones significativas y difícilmente podría sostenerse que por tales medios pudiese encumbrarse su figura al rango de precursor de una nueva arquitectura fourierista o funcionalista. Y, en este sentido (en línea con su casi sistemática forma de contradecirse a sí mismo), Kaufmann acierta al restar valor a las justificaciones utilitarias que en más de una ocasión Ledoux enarbola para defender las soluciones compositivas adoptadas:

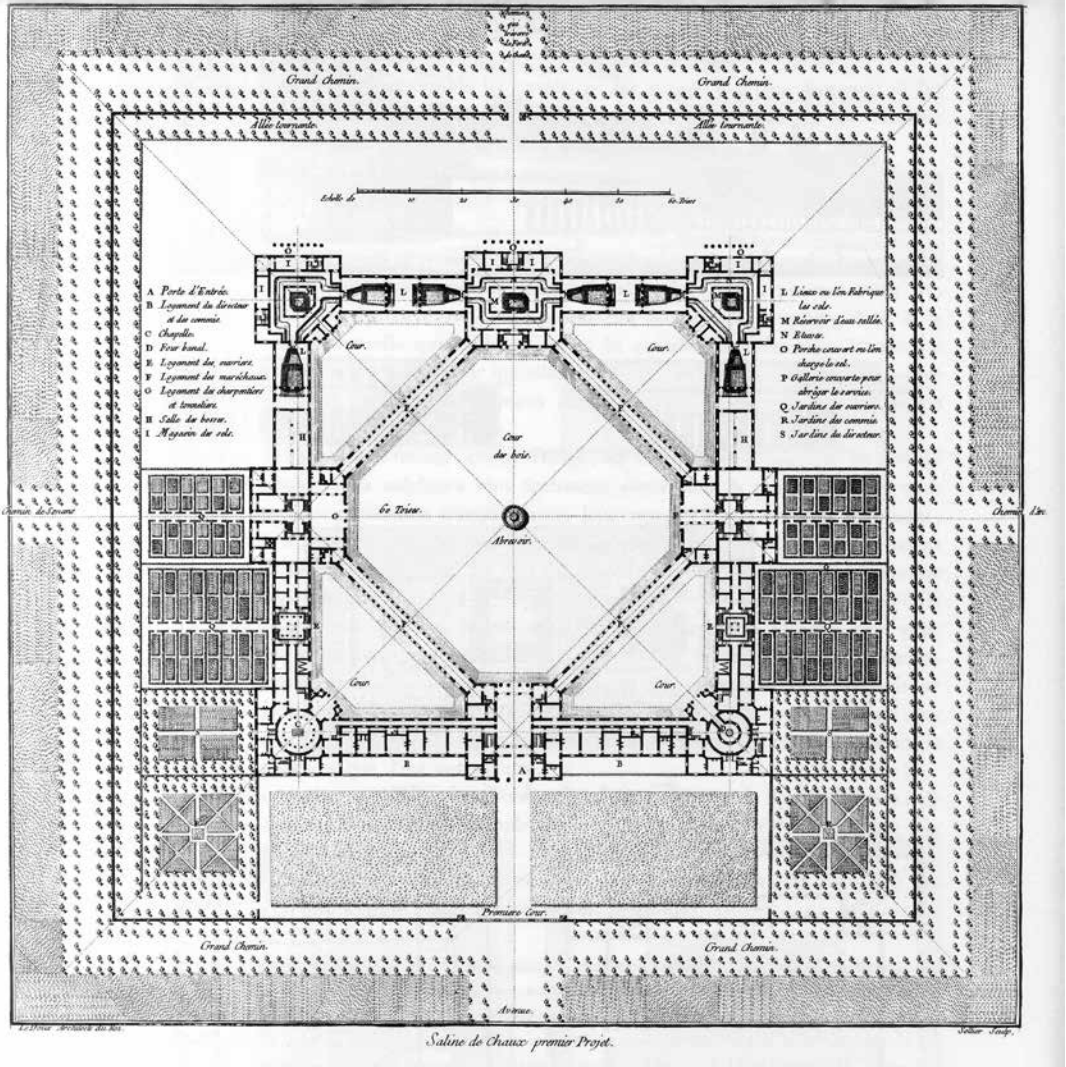
Ledoux no quería que el arte civil fuese estrictamente utilitario, no quería que la ciudad fuese simplemente una aglomeración de casas; quería que fuese la coronación de todos los empeños arquitectónicos.³⁸

Caso paradigmático de ello es el análisis que propone Kaufmann del paso del primer proyecto no realizado para la Salina de Chaux al segundo. En el primer proyecto, Ledoux dispone en una organización claustral todas las dependencias necesarias para el buen desempeño de las funciones asignadas a una industria de estas características. Para el segundo proyecto, esta vez sí construido, trasladará sin apenas modificaciones el programa asignado al primero. Son dos las razones que aduce Ledoux a la hora de justificar el cambio de proyecto. En primer lugar, la falta de conocimiento exacto (Ledoux no había aun visitado el emplazamiento de las Salinas cuando elabora el primer proyecto) del emplazamiento lleva a reconsiderar la propuesta inicial: “On avoit conçu ce projet avant de connaître la carte du pays”³⁹ y “La connoissan-

exposées aux inondations, París y MÈNURET, Jean Jacques (1781), *Essai sur l'action de l'air dans les maladies contagieuses*, París.

38 KAUFMANN (1980), *op. cit.*, p 196.

39 LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 65.



Premier plan de la Saline de Chaux non exécuté, lámina 12 de LEDOUX (1804), *op. cit.*

ce des lieux change les premières dispositions.”⁴⁰. En segundo lugar, justifica la necesidad de separar en diferentes edificaciones funciones que por su proximidad en el primer proyecto constituían un verdadero riesgo: “L’artiste sentit qu’il devoit tout isoler; que les habitations communes et particulières, les fourneaux devoient être à l’abri de l’adhérence, toujours à craindre quand elle est enclavée par la multitude”⁴¹.

40 *Ibid.*, p. 67.

41 *Idem.*

Luego, a este tenor, las razones prácticas parecen cumplir un papel protagonista. Y, de hecho, Ledoux se lamenta de haber perdido en el segundo proyecto la posibilidad de conectar de la forma más óptima todas las dependencias, como así lo logró en el primer proyecto gracias a las galerías diagonales porticadas: “La ligne diagonale inscrite dans un carré, sembloit réunir tous les avantages: elle accéléroit tous les services.”⁴². Y aun así, no parecen ser estas razones suficientes para justificarlo, como apunta Kaufmann. Para argumentarlo, hecha mano de una cita de Ledoux, aunque significativamente recortada:

Un cercle inscrit dans un carré n’auroit-il pas produit les mêmes avantages? Sa forme [plus rapprochée de la voûte céleste] est pure [et plaît aux yeux exercés]. Elle n’a pas l’inconvénient des angles obtus qui morcèlent les développements, des formes acerbes qui blessent le goût[, j’en conviens]; mais la ligne droite n’est-elle pas la plus courte? [Celle qui vous séduit est-elle sans inconvénients? Ignorez-vous que les portions circulaires mettent à contribution ceux qui en ont la fantaisie?]⁴³

Por una parte, Ledoux insiste de nuevo en la funcionalidad de su nueva solución, pero por otra, y en este punto es cuando aflora en opinión de Kaufmann la verdadera motivación de Ledoux⁴⁴, se obtendría una “forma pura”. Los condicionamientos prácticos no son, para Kaufmann, determinantes. No obligan a una única solución, alejándose así de las pretensiones funcionalistas más radicales. En última instancia, conviven, dice Kaufmann, estos dos preceptos: “En Arc-et-Senans, las unidades simples son estéticamente independientes; cada edificio [...] podrían estar solos. Ledoux quería ambas cosas: aislamiento práctico e independencia formal.”⁴⁵

42 *Ibid.*, p. 66.

43 *Ídem*. Lo incluido entre corchetes corresponde a las omisiones de Kaufmann. Nótese lo significativo del caso: Kaufmann está precisamente evitando toda referencia simbólica en Ledoux y toda mención al vínculo tan presente en la arquitectura del periodo ilustrado entre la razón y la imaginación. Sobre ello se regresará al final de este apartado.

44 “No hay duda, en su segundo proyecto, Ledoux se guió por una precisa idea formal”, en KAUFMANN (1980), *op. cit.*, p. 194.

45 *Ibid.*, p. 194.

Estético, pero no solo estético

De hecho, Kaufmann destaca como valor del primer proyecto la estructura de retícula de la planta, a la que no corresponde su alzado en calidad: “El esquema de la planta baja es estrictamente geométrico. No obstante, el alzado principal es, dentro de su sencillez, básicamente barroco”⁴⁶. En la fachada la parte central se destaca respecto de las alas laterales, dominando la composición por su centralidad privilegiada y su doble planta, así como por la composición cerrada de las esquinas salientes y de mayor volumen:

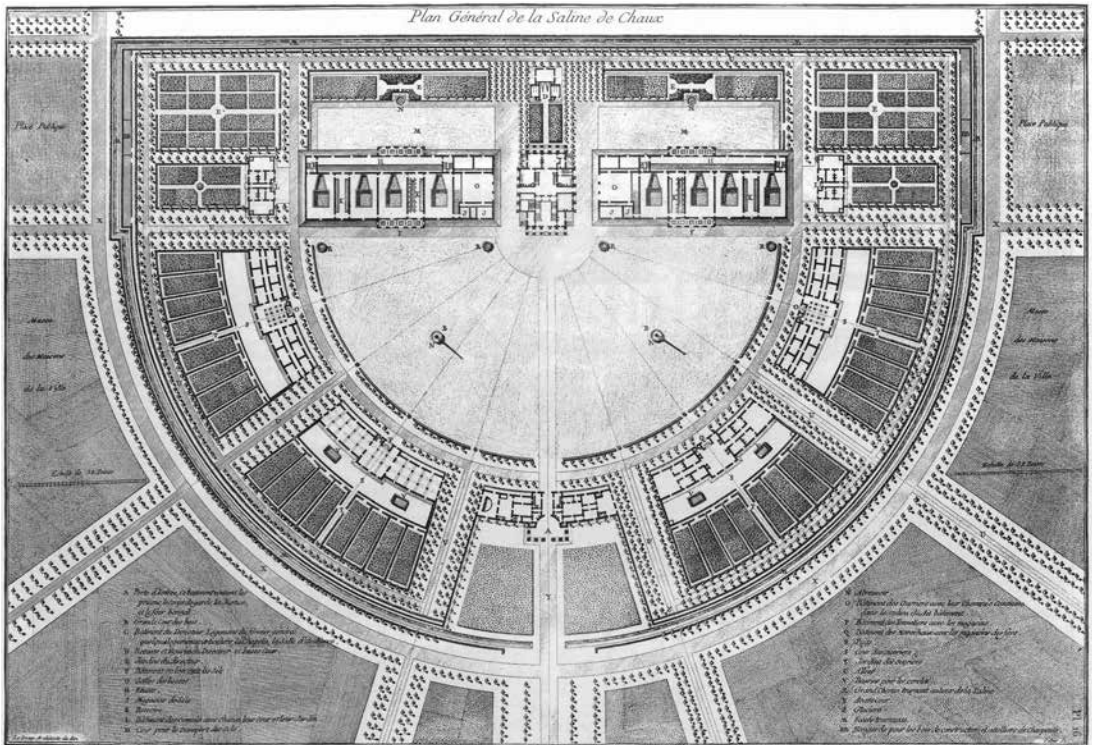
el primer proyecto es todavía un complejo derivado del concepto básico de edificio barroco, que debe ser definido como sigue: una parte domina a las demás y forma con ellas un conjunto indivisible. El concepto en que se fundamenta el segundo proyecto se convirtió en precepto para el futuro: dejar libres y con iguales derechos a los elementos. Los importantes años que aportaron la libertad al individuo trajeron también libertad para los elementos arquitectónicos.⁴⁷

Para Kaufmann la motivación última de Ledoux es, pues, estética (lo que en Kaufmann equivale a la puesta en valor de mecanismos “geometrizarantes”). El desarrollo de una arquitectura nueva, tal y como se ha tenido ocasión de explicar en el capítulo precedente depende de la asunción de las “configuraciones revolucionarias”. En la línea de las estéticas expuestas en la Parte II, en Kaufmann puede afirmarse sin ningún género de dudas que las cuestiones funcionales en la arquitectura no pueden ser consideradas como componentes estéticas.

Y pese a ello, es significativo que Kaufmann en más de una ocasión haga mención de ellas dotándolas de una relevancia que excede la mera condición previa para la arquitectura:

⁴⁶ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 194. Para Kaufmann, el paso del primer al segundo proyecto marca de forma paradigmática la transición de la arquitectura barroca a la post-barroca. Esta tesis ya fue adelantada en *Von Ledoux bis Le Corbusier* en la medida en que vinculaba el rechazo de sus audaces proyectos para la “ciudad ideal” (por la crítica, la sociedad o la aristocracia) a la progresía de los mismos; véase KAUFMANN (1982), *op. cit.*, pp. 27-28 y “Los proyectos de Ledoux para las Salinas y para la Ciudad Ideal ofrecen una visión aún más profunda del cambio experimentado en la década de los setenta del siglo XVIII”, en *ibid.*, p. 37. Posteriormente, y en especial en *Three Revolutionary Architects*, la recuperó explícitamente; véase KAUFMANN (1980), *op. cit.*, pp. 194-195. Asimismo, Raval hará suya la defensa de Kaufmann de la singularidad de este proyecto en la historiografía de la arquitectura; véase RAVAL, Marcel y MOREUX, J.-Ch. (1945), *Claude-Nicolas Ledoux, architecte du Roi*, París, p. 24.



Plan général de la Saline, tel qu'il est exécuté, lámina 16 de LEDOUX (1804), *op. cit.*

Cualquier vía aparecía prometedora para él, que se llamaba a sí mismo *l'architecte puriste*, e incesantemente censuraba a los *savants de conventions*. Con su misma determinación de poseer una gran personalidad siempre trabajó para sus propios fines. De este modo le era posible a la vez sostener el funcionalismo y, súbitamente, pasar a la geometrización.⁴⁸

La atención a las cuestiones funcionales constituye a luz de esta cita uno de los fines de la arquitectura que le son propios. Lo cierto es que en Kaufmann se pueden detectar numerosos momentos en su argumentación donde lo funcional y lo estético concurren como iguales a la hora de evaluar la calidad de la arquitectura de Ledoux. Los comentarios de Kaufmann respecto del proyecto de Ledoux de la *grange parée* son significativos de esto. Se trata de una edificación sencilla, construida en la fantasía ledolciana por el propio granjero que la habita y de quien Ledoux recoge este testimonio:

N'étant pas assez fortuné, me dit-il, pour isoler tous les détails d'une ferme et réunir ceux d'une habitation commode, je les ai accumulés

dans ce petit édifice qui porte l’empreinte de mes facultés: tout ce que vous avez vu est motivé par la nécessité, et la raison a mûri ces riants coteaux qui déploient un luxe champêtre.⁴⁹

Para el granjero, alter ego en esta ocasión de Ledoux, la granja es producto de la necesidad, esto es, renuncia al carácter artístico -juzgado superfluo⁵⁰- de la construcción. Evidentemente, esta cita de Ledoux es interpretada por Kaufmann como la renuncia por parte de Ledoux a considerar su propia obra para una granja como arte. Y, no obstante, postula:

Incluso en este diseño podemos detectar un juego casi sofisticado de contrastes entre los diversos huecos, así como entre los huecos y el muro. Por lo visto, es casi imposible que la arquitectura escape a la eterna atracción humana hacia las formas. La creación de configuraciones formales, consciente o inconscientemente, es la intención de todo artista. El tipo de las mismas, o sistema, le viene dado por el ideal configurativo que prevalezca en su tiempo. Las configuraciones revolucionarias eran acordes con el nuevo ideal de independencia.⁵¹

Kaufmann reconoce el influjo que pudo haber causado en Ledoux la obra de Lodoli, aunque le reste importancia. De hecho, en esa misma línea de reflexión, enfatiza de este proyecto la “inclinación hacia el ideal del funcionalismo” y la “hostilidad contra la decoración”, ambas máximas presentes en su opinión en *L’Architecture*. Para justificar la tendencia de Ledoux al funcionalismo, destaca la cita: “Le sentiment apprécie d’un plan est à l’abri de toute domination. Il émane du sujet, il doit s’adapter à la nature des lieux et des besoins.”⁵², lo que no parece en absoluto apoyar su tesis. De hecho, resulta especialmente sorprendente defender la pertenencia de Ledoux a un movimiento tan reduccionista como el funcionalismo, cuando se trata de un arquitecto capaz de proyectar viviendas sometidas al imperio de una forma poco acorde a su función (véase la *Maison des Directeurs de la Loue* -lám. 6- o el *Attelier des ouvriers destinés à la fabrication des Cercles* -lám. 88). Respecto de la presunta “hostilidad” de la decoración de Ledoux, él mismo afirma: “Tout détail est inutile, je dis plus, nuisible, quand il divise les surfaces

49 LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 49.

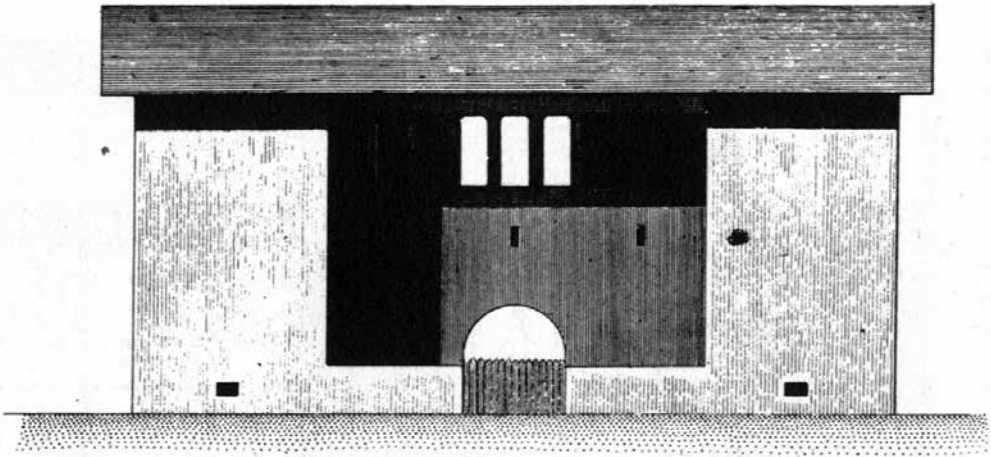
50 “A quoi bon tous ces impostures? Tous ces outrages de l’art absorbent les produits.”, en *ibid.*, p. 50.

51 KAUFMANN (1974), *op. cit.*, p. 200.

52 LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 65. Citado en KAUFMANN (1980), *op. cit.*, nota 313, p. 251.

Grange parée.

Elevation Latérale.



Elévation latérale d'une grange parée, extraído de la lámina 5 de LEDOUX (1804), op. cit.

par des additions mesquines ou mensongères.”⁵³ o “des ornements de mode qui fatiguent les yeux et corrompent la pureté des lignes [...] ces hors-d’oeuvre qui atténuent la pensée principales.”⁵⁴

Más allá de la muy limitada capacidad explicativa de estos comentarios respecto de la obra de Ledoux en su conjunto⁵⁵, conviene resaltar ahora la peculiar forma que plantea Kaufmann de defender las cualidades estéticas del funcionalismo en Ledoux. Es cierto que prevalece en Kaufmann la cualidad estética orientada a poner en practica las “configuraciones revolucionarias”, pero a poco que uno se adentre en su argumentación percibe una afinidad inconfesa hacia un cierto tipo de funcionalismo. En efecto, tal y como ha podido verse en el precedente apartado, para Kaufmann la atención a las necesidades de la sociedad en su sentido más práctico no constituye una cualidad estética en la obra de Ledoux. Es lo que él llama el “utilitarismo”. Pero al tiempo, en Kaufmann se revela una subrepticia predisposición hacia lo

⁵³ *Ibid.*, p. 91. Citado en KAUFMANN (1980), *op. cit.*, nota 314, p. 251.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 25. Citado en KAUFMANN (1980), *op. cit.*, nota 314, p. 251.

⁵⁵ Efectivamente, la radicalidad con la que Kaufmann defiende la ausencia de decoración en Ledoux no da cuenta de la ampliamente consensuada afinidad de Ledoux hacia los motivos arcaizantes griegos. Como se tendrá ocasión de exponer en el capítulo “4. Autonomía y sociedad”, la explícita negativa de incorporar elementos que despisten la mirada del espectador en Ledoux está en completa sintonía con la orientación didáctica de la arquitectura de la Ilustración, más que por el sentido del purismo que Kaufmann le atribuye.

que él llama “funcionalismo puro”, es decir, todo aquello que en Ledoux lleva a la renuncia de la decoración (entendido como lo superfluo, lo prescindible y superpuesto) y la búsqueda de geometrías puras. En la medida en que el lenguaje arquitectónico se retraiga hasta -en opinión de Kaufmann- su más elevada abstracción, el movimiento revolucionario hacia la constitución de una arquitectura acorde con el ideal del “new individualism” progresará.

No es de extrañar, pues, que en sus análisis Kaufmann manifieste un cierto rechazo hacia los Propileos de París. La variedad en sus soluciones, la sobre-abundancia de decoración en sus edificios y un cierto cariz arcaizante de las propuestas de Ledoux para las barreras de la Ferme générale (como es el uso de ventanas termales u órdenes almodillados) no encajaban, efectivamente, en la defensa de la pureza geométrica que quiso ver en las Salinas. Tal y como defiende, se trataría de “hacer abstracción de su recubrimiento decorativo” para así darle sentido a la máxima defendida de la renuncia a toda decoración, juzgada como añadido romántico a la pureza geométrica:

La mayor parte de las *barrières* tiene una estructura tan perfectamente propia de la megalomanía romántica que es necesario volverse hacia otros ejemplos para percibir la nueva arquitectura en toda su pureza.⁵⁶

Efectivamente, tanto el “funcionalismo puro” como las “configuraciones revolucionarias” que Kaufmann atribuye a Ledoux son vistas con buenos ojos y ello pese al evidente vínculo del “funcionalismo puro” con elementos prácticos de la arquitectura. Como plantea Mosser, el paradigma del “funcionalismo puro” protege *de facto* las teorías puristas de la vanguardia arquitectónica en Ledoux⁵⁷, pero no aporta en absoluto un análisis veraz de su obra. Lo cierto es que es evidente en Ledoux la afinidad entre el juicio sobre el ornamento y el juicio moral: “ces lignes mollement prolongées; ces formes brisées à leur naissance, qui s’écrasent sous le poids du faux goût; ces corniches qui rampent comme les reptiles du désert, et épousent tous les vices.”⁵⁸ La defensa de Ledoux de su granja como un ejemplo no artístico de arquitectura, su referencia a ser un “produit de la nécessité”, va más allá de la atención a las cuestiones funcionales. No se trata de un producto teleológico-

56 KAUFMANN (1982), *op. cit.*, p. 70.

57 Véase a este respecto MOSSER, Monique (1987), “Situation d’Emil K”, *De Ledoux à Le Corbusier. Origine de l’architecture moderne*, catálogo de exposición, Arc-et-Senans.

58 LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 46.

co, simple y llanamente. Está trayendo a colación la ineludible referencia en la arquitectura a un cierto grado de perfección, en el sentido de la adecuación a un fin, tal y como lo formula Kant.

Y lo cierto es que, regresando a la cita del inicio de este apartado, queda claramente puesto de manifiesto que la traslación de elementos prácticos a la arquitectura “estetizada” es literal: “Los importantes años que aportaron la libertad al individuo trajeron también libertad para los elementos arquitectónicos.”⁵⁹. La arquitectura autónoma (aunque en estas últimas obras no llegue a mencionarlo explícitamente) bebe de los postulados morales ilustrados: la arquitectura deviene autónoma en la medida en que captura arquitectónicamente la defensa de los valores autónomos del individuo. La negativa de Kaufmann de admitir semejante evidencia, le lleva a plantear en Ledoux un dilema que en rigor no existe: achaca a residuos del pasado (clasicismo) o desviaciones del futuro inmediato (romanticismo e, incluso, expresionismo) toda manifestación expresiva en Ledoux y, especialmente, toda aquella que conmine cualquier tipo de compromiso social⁶⁰.

59 KAUFMANN (1980), *op. cit.*, p. 194.

60 En concreto, la condena por parte de Kaufmann de la decoración es antes bien síntoma de una época que quiso corregir la situación, insostenible a sus ojos, que heredó del eclecticismo de finales del siglo XIX, como así lo señala Hitchcock en HITCHCOCK, Henry-Russell (2008), *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid: Cátedra, p. 22.

C. ALEGORÍA Y EXPRESIÓN COMO MEDIACIÓN

Utopía significa aproximadamente tanto como posibilidad; el hecho de que una posibilidad no sea una realidad quiere decir simplemente que las circunstancias a las que está en el presente ligada, no se lo permiten, pues de otro modo sería sólo una imposibilidad; si se la libra de sus ataduras y se la deja desarrollar, he ahí la utopía. Sucede algo parecido cuando un investigador observa la metamorfosis de un elemento en un fenómeno compuesto y saca sus conclusiones: la utopía es el experimento en que se observa la probable transformación de un elemento y los efectos producidos en ese complicado fenómeno que nosotros llamamos vida. Ahora bien, si el elemento estudiado es la misma exactitud, se le separa y se le deja desarrollar; si se le considera un hábito del pensar y como una postura de vida, y si se deja influir su fuerza sobre todo lo que tiene relación con él, se llega a un hombre en el que se forma una paradójica comparación de exactitud y vaguedad. Posee aquella incorruptible, voluntaria frescura que presenta el temperamento de la exactitud; pero fuera de esta propiedad, todo lo demás es indefinido.⁶¹

Para Kaufmann, la arquitectura de Ledoux no es estrictamente utilitaria, ni estrictamente estética. Establece una suerte de coexistencia jerarquizada de dos partes que pretenden ser inmiscibles que, en realidad, no cabe en los postulados ledolcianos. De hecho, como ha sido mostrado anteriormente, ni siquiera en la argumentación de Kaufmann pueden delimitarse tan claramente: tanto en el caso de un postulado “funcionalista puro” como en una radical “geometrización”, Kaufmann hace primar la idea de una identidad de la forma arquitectónica, es decir, el establecimiento a priori de una relación entre el contenido y la forma. Pero, en rigor, se ha visto cómo ni siquiera en esos casos que Kaufmann intenta recuperar de Ledoux -forzando hasta límites insostenibles la propia obra de Ledoux- puede hablarse de una arquitectura “sin contenido”, esto es, puramente formal.

Y, efectivamente, no presenta ninguna contradicción de partida en Ledoux el hecho de atender a cuestiones funcionales al tiempo que cuestiones estéticas. No existe en Ledoux, de hecho, una relación de exclusión entre un movimiento de “purificación” de las formas geométricas y la decoración. La búsqueda de unos criterios esencialistas en la arquitectura (que, hasta mayor precisión, en Kaufmann y en Ledoux en un cierto sentido aun por determinar tienden hacia la geometrización) es perfectamente compatible con la decoración⁶²:

61 MUSIL, Robert (2012), *El hombre sin atributos*, José M. Sáenz (trad.), Barcelona: Austral, pp. 253-254.

62 “il n’y a justement aucune dichotomie entre autonomie des parties et hiérarchie dans l’unité et la variété, comme il n’y a aucune antinomie entre l’expression géométrique et la décoration

Il faut composer avec la place, et obtenir d'elle le caractère qui appartient au sujet; toutes les formes que l'on décrit d'un seul traît de compas, sont avouées par le goût. Le cercle, le carré, voilà les lettres alphabétiques que les auteurs emploient dans la texture des meilleurs ouvrages.⁶³

En numerosas ocasiones, a lo largo de toda su producción, Kaufmann regresará a esta cita, aunque significativamente recortada: “Le cercle, le carré, voilà les lettres alphabétiques” de la arquitectura, le permite defender con la presunta complicidad de Ledoux su tendencia hacia la abstracción geométrica. Pero lo cierto es que si se recupera la cita en su conjunto cabe añadir el hecho nada desdeñable de que “el círculo, el cuadrado” proporcionen la “textura” de la arquitectura grande y que ha de entenderse desde la máxima del respeto al “caractère”, con la legitimación por parte del “goût”, en el sentido que otorga el momento histórico a este término. Es más, en línea con los postulados estéticos del siglo XVIII, Ledoux establece un tipo de estética que es de por sí funcional en la línea de las tesis fisionomistas, según las cuales la mejora de la calidad de vida podría dotar de mejores hombres:

Les arts d'agrément doivent marcher d'un pas égal avec l'économie politique [...]. De nouvelles habitudes entretiendront le corps et l'esprit dans les usages journaliers qui constituent la forme et assurent la santé.⁶⁴

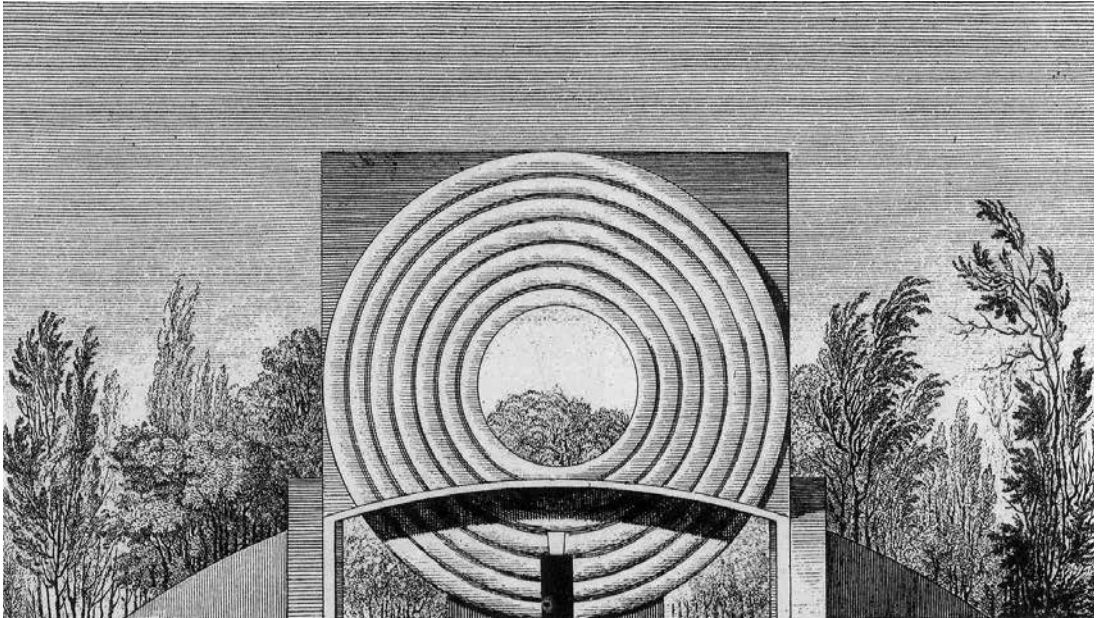
Kaufmann no presta atención a esta reclamación constante en *L'Architecture*. De hecho, las obras donde Ledoux muestra de forma más significativa esta tesis son minusvaloradas por Kaufmann como desvíos de su más preciada aportación a la historia de la arquitectura. Por supuesto, Kaufmann era conocedor de las teorías del efecto que se desarrollaron a lo largo del siglo XVII y XVIII y concede la influencia notable que puede identificarse en la obra de Ledoux. Pero no por tanto quiere otorgarle a este “giro romántico” -en sus propios términos- la potencia que resuena mal que le pese en toda la obra de Ledoux:

Los medios de la *architecture parlante* nos parecen en la actualidad

pittoresque, mais complémentarité par contraste”, en RABREAU, p. 260. Sobre la relación entre la búsqueda de principios a priori y la geometrización o parquedad decorativa véase el último capítulo, apartado “C. La autonomía de la arquitectura en Ledoux”.

63 LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 135.

64 *Ibid.*, p. 81.



Atelier des ouvriers destinés à la fabrication des Cercles, placé au centre de quatre Routes, alzado extraído de la lámina 88 de LEDOUX (1804), op. cit.

de miras estrechas. Pero como la idea era nueva, Ledoux la recogió y la llevó a sus últimas consecuencias como lo demuestra el edificio para los vigilantes del lago, que encarna la sumisión de las fuerzas salvajes de la naturaleza, o el taller destinado a la fabricación de aros, cuyas fachadas parecen compuestas por anillos concéntricos. Para entender el sentido de estos extraños proyectos, es necesario aceptarlos por lo que son: ejemplos expresivos de la “arquitectura parlante” y pruebas de la vehemencia con que Ledoux reaccionó ante las nuevas ideas, débiles en sí mismas.⁶⁵

Este excedente de la forma incomoda la estructura neutra que Kaufmann pretende identificar en la obra de Ledoux. Reduciéndolo a un exabrupto romántico, apela a la animadversión ampliamente compartida entre los teóricos de la arquitectura del XX hacia los resultados del eclecticismo decimonónico. Y, simultáneamente, Kaufmann encuentra de nuevo el resquicio oportuno para poder compatibilizar obras como *Atelier des Cercles*, abiertamente expresivas, con su proyecto reivindicativo. Apoyándose en el cambio que supone respecto de arquitecturas como la gótica o la clásica -en las que se superponían motivos narrativos a la superficie arquitectónica (como podrían ser las urnas o referencias escultóricas que remitían a la función de la construcción por medio de alegorías bien religiosas bien mitológicas)-, Kaufmann pretende defender que el *Atelier des Cercles* constituye una ra-

65 KAUFMANN (1982), *op. cit.*, pp. 53-54.

dicalización funcionalista en la medida en que el propio edificio constituye en sí mismo una representación de su propósito funcional⁶⁶, cuando Ledoux es explícito en su referencia a la categoría del *caractère*⁶⁷. Kaufmann es, en efecto, tajante frente a la expresión en la arquitectura:

El exterior del château barroco expresa claramente la diferencia entre el *gran salon* señorial, los departamentos privados y el entresuelo de los sirvientes. Los edificios de la Revolución son mudos. Tan pronto como los arquitectos renuncien a los mezquinos proyectos de la arquitectura “narrativa”, los propósitos de sus construcciones dejarán de reflejarse en el exterior.⁶⁸

Kaufmann justifica el simbolismo presente en Ledoux una y otra vez como una cesión al Romanticismo naciente o como una justificación *ad hoc* de las nuevas formas (haciendo mención al *Pacifère* y el *Panaréteon*, sentencia: “su simbolismo, de hecho, es sólo una justificación de la forma nueva”). La nueva tendencia que puede identificarse ya en Ledoux es la de la parquedad, la de la discreción, dice Kaufmann, al contrario que en la cultura barroca o en el romanticismo, quienes gustaban de “exhibir sus sentimientos abiertamente y con frecuencia en exceso”. Es una tendencia que, adicionalmente, detecta en las vestimentas, en las costumbres... Luego, a tenor de la cita precedente, la expresión en la arquitectura está vinculada para Kaufmann con la narratividad pre-revolucionaria (cuyos proyectos son juzgados “mezquinos”) en la medida en que “los propósitos de sus construcciones” se reflejan en el exterior. O, dicho de otra forma, la correspondencia entre la narrativa interna de la arquitectura -que para Kaufmann adquiere un carácter intencional (el la razón de ser de esa arquitectura)- con su apariencia exterior constituye propiamente el valor comunicativo de esa arquitectura, en clara contraposición a la de la Revolución, cuyos edificios -dice- “son mudos”.

Por suerte para Kaufmann -así quiso verlo-, el curso de la historia le dio la razón en su imparable progreso, salvado de la quema el simbolismo presente indudablemente en Ledoux. La identidad entre el contenido narrativo de la arquitectura ledolciana con su apariencia (o, si se prefiere, la expresión comunicativa de su arquitectura) entra en sintonía con las aspiraciones de Kaufmann en la medida en que “la humanidad se volvió cada vez

66 KAUFMAN (1980), *op. cit.*, pp. 201-202.

67 “il faut que le caractère de l’édifice ne soit point équivoque” o “un édifice qui s’empreint de l’émanation du sujet qui l’autorise”, en LEDOUX (1804), *op. cit.*, pp. 118 y 179, respectivamente.

68 KAUFMANN (1980), *op. cit.*, pp. 206-207.



Entrada de las Salinas Reales de Arc-en-Senan. Fotografía propia.

más reservada”⁶⁹. Esto es: la expresión presente en Ledoux no cancela su paradigmático valor como incitador a la abstracción pura porque la propia sociedad dejó de necesitar dar cobijo en su arquitectura a narrativa alguna. Incluso Kaufmann llega a defender que Ledoux comparte su diagnóstico: “On n’est pas tenu d’exposer au grand jour, dans la place publique, le sentiment qui nous domine. Il faut le renfermer dans le secret de son âme.”⁷⁰ y queda plasmado en algunas de sus obras: “el sentimiento nuevo de constreñimiento está bastante claramente expresado en el *Pacifère* y el *Panarétéon*”⁷¹.

Es sintomático de la aproximación de Kaufmann el hecho de que sus pesquisas se orienten hacia la detección del origen del Movimiento Moderno, que en sus propios términos viene a estar encarnado en la figura de Ledoux, y prescindiera totalmente del análisis del origen de lo que para él es el origen. Parecería que la ruptura histórica en Ledoux desde su punto de vista tuviese un talante anacrónico o extemporáneo. No concede como precedentes siquiera el valor de oposición hacia sus antecesores en Ledoux, como sería el caso de Blondel, por ejemplo. Adicionalmente, incluso asumiendo su

69 KAUFMANN (1980), *op. cit.*, p. 207.

70 LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 99.

71 KAUFMANN (1980), *op. cit.*, p. 207.

tesis esencialista -harto ingenua- sobre la interrupción del curso histórico en Ledoux sin atender al contexto en el que se da lugar, la obra de Ledoux se analiza en definitiva en función de lo que desde su teoría ha sido el decurso de esta ineludible evolución de la teoría arquitectónica. En efecto, parecería que una vez demostrado desde su perspectiva el hecho de que Ledoux fuese un precedente del Movimiento Moderno, las aportaciones del mismo ya solo tengan valor en la medida en que anuncian el porvenir (en realidad solo la parte del porvenir que a Kaufmann le interesaba resaltar), identificando en su decurso los pasos necesarios para su consecución⁷².

La reducción del valor de la arquitectura de Ledoux a su impulso por la abstracción, tal y como se ha esperado poder mostrar, sería dejar de lado precisamente lo que caracterizó la teoría de la arquitectura del XVII y lo que, como se defenderá, posibilitó efectivamente la movilización de las antinomias de la autonomía en la arquitectura, pero en unos términos diferentes a los planteados por Kaufmann. El intento de fundamentar en exclusiva la autonomía de la arquitectura en una suerte de esencialidad reducida a mecanismos compositivos niega, por una parte, la trayectoria histórica de su propia indagación y, por otra (y en consecuencia), se ciega frente al impulso propio de la obra de Ledoux.

La idea de un “principio” de la arquitectura en la época de la Ilustración en realidad remite no tanto a una recuperación esencialista sino al proceso de autodescubrimiento del hombre, en donde no solo la Razón sino también lo sensitivo juega un papel. No en vano, la fisiología humana ocupará gran atención en aquellas décadas últimas del XVIII: el movimiento de conocer primero lo de dentro para conocer lo de fuera o la idea de que con el ser del ser humano se desvela la verdad de lo que es. Recuérdese a este respecto la consagración oficial de la Estética como disciplina filosófica en la *Encyclopédie*, entendida como “ciencia de deducir de la naturaleza del gusto la teoría general y las reglas fundamentales de las bellas artes” y, por otra lado, como “ciencia del sentimiento”⁷³. Esta dualidad, ya puesta en evidencia en las teorías de Baumgarten en la segunda parte, pervive en la teoría de la arquitectura con la que se forma Ledoux y constituye a este tenor un punto de partida

72 “Hacia 1800 la inquietud revolucionaria se había clamado y parecía ya conseguidas las principales metas artísticas de la Revolución”, en KAUFMANN (1974), *op. cit.*, p. 243. La continuidad de las máximas introducidas por Ledoux se daría, en opinión de Kaufmann, a través de Dubut, discípulo de Ledoux, y de Durand, dibujante colaborador de Boullée.

73 Ver VV. AA. (1751-1772), *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Denis Diderot y Jean D'Alembert (dir.), París, tomo III, p. 90.

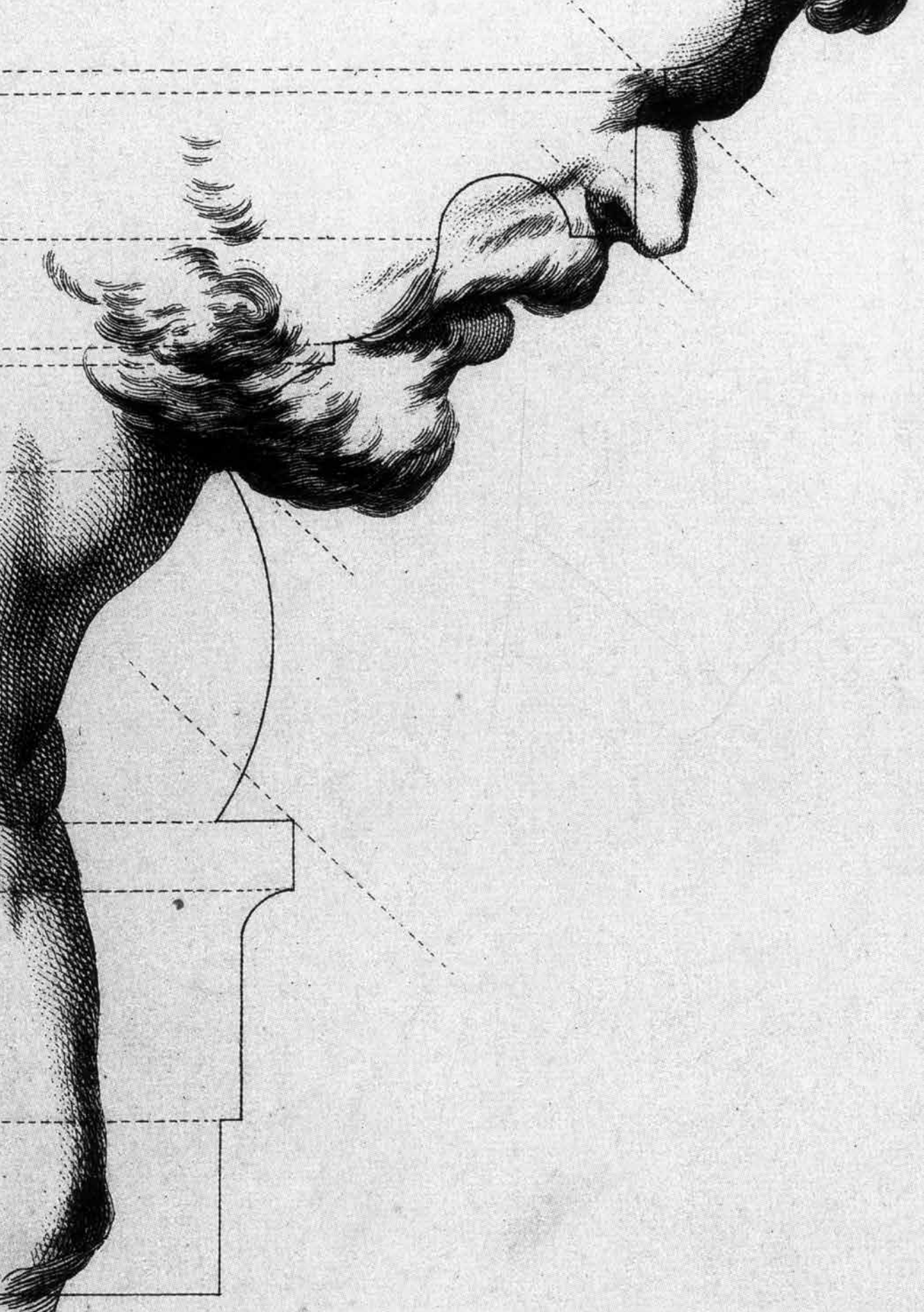
ineludible de todo dar cuenta de su obra.

En cualquier caso, es llamativo cómo en la época en la que el idealismo entró en crisis de forma ya incuestionable, Kaufmann insistiese en la posibilidad de restituir la pretensión filosófica de totalidad por medio de su concepto de “nuevo individualismo” y con la búsqueda de un principio inmutable en la arquitectura. La mera posibilidad de alcanzar el contenido de la realidad y su manifestación concreta en la arquitectura a partir de únicamente categorías lógicas presenta en Kaufmann claramente su reverso: a cambio, ha de renunciarse a toda posible interacción con la realidad y resignarse a la reclusión a una esfera ajena a lo real, algo que, por otra parte, es incompatible con la naturaleza social de la arquitectura⁷⁴. Diríase que, intentando hacer pura arquitectura, ha de sacrificarse la arquitectura. No extrañan, pues, las numerosas críticas que Kaufmann hubo de recibir a su sistema y que han sido recogidas en la Introducción de este trabajo.

Y lo cierto es que, paradójicamente, este poner en el centro de su análisis aquello que por su intervención es vaciado de contenido, es disecado o, mejor aún, cristalizado, tiene un potencial explicativo que ni siquiera el mismo Kaufmann supo ver. En Kaufmann se da una suerte de intento desesperado por recuperar el clasicismo perdido⁷⁵, por restituir de la mano de la rehabilitación de los principios arquitectónicos una centralidad perdida -convergiendo paradójicamente con su gran opositor Sedlmayr-, eso sí, dejando ya a la historia de lado y poniendo en el centro la nada. Kaufmann habría sin duda suscrito la idea de lo “clásico” como un orden positivo, sustentado por los valores inmutables -de ahí su destilada “naturalidad”- de la universalidad ilustrada. No es casual que centrase sus esfuerzos en la tradición neoclásica. Pero es sin lugar a dudas mucho más aclarativo el reverso de su teoría: el más acertado diagnóstico según el cual, con la modernidad, la arquitectura quedó vaciada de forma irremisible y congelada en un lugar sin tiempo.

⁷⁴ Sería un complemento de enorme interés a esta argumentación entresacar el paralelismo existente entre la escuela neokantiana de Marburgo, especialmente las de Cassirer y Langer, y las teorías de Kaufmann. La noción de “esquema” como mecanismo unificador entre el “concepto” y la “intuición” está en efecto muy cerca de las pretensiones de Kaufmann.

⁷⁵ Se trata, por otra parte, de la nostalgia propia de la modernidad, con la llamativa diferencia de que representantes de la misma como es el caso de Kaufmann -pero también el de Giedion- no la tienen por cierta.



3.

CRISIS DEL LENGUAJE Y ARQUITECTURA DEL EFECTO

El periodo reformador de la segunda mitad del XVIII afectó a prácticamente todos los ámbitos de la vida en sociedad. Con la ciencia llegó también la medicina, el sistema judicial fue paulatinamente completándose, la presión de la industrialización dio lugar a una competencia internacional hasta entonces desconocida. En todo ello, y en un mundo que se transformaba con velocidad, el arquitecto del XVIII intentó encontrar su lugar como reformador social en gran parte gracias a la pérdida de las categorías que otrora fundamentaban su práctica. Las máximas de la mimesis o el principio de autoridad no se presentan ya como anclajes incuestionables a la sociedad, pasando tanto la naturaleza como la tradición a ser un material dispuesto para la construcción de un futuro que ya no solo se podía ver a través del prisma del progreso. La naturaleza, fuente antes de inspiración, proporciona ahora a la arquitectura nuevas posibilidades que dependen de la destreza y puesta en práctica de las nuevas técnicas. Se dispone de ella de forma que paulatinamente se impondrá lo artificial a lo natural. De igual manera, los lenguajes arquitectónicos y los sistemas compositivos pasarán a interpretarse como fundamentos de la investigación histórica y no ya como máximas. Y todo ello con la creciente amenaza de su desaparición como actor social. No solo la creciente y exitosa clase tecnócrata de ingenieros, sino también otras de las profesiones liberales a las que por fuerza debía vincularse y que constituirían la floreciente clase de profesiones liberales (médicos, economistas, juristas...) amenazaban con expulsar de la vida pública al arquitecto que era visto como un reducto anticuado.

Es especialmente significativo en este contexto que la dialéctica entre razón y expresión o sentimiento, tan avivada en las discusiones humanísticas, regrese en la Ilustración con especial vigorosidad. La confianza mostrada por el humanismo en introducir la salvación de la humanidad a través del hombre se desvanece progresivamente en la misma medida en que la industrialización, el capitalismo liberal y la revolución política se consolidan. Las nuevas amenazas, entendidas como parte indispensable del progreso defendido al modo schilleriano, plantean nuevos retos que han de materializarse en una crítica social de una intensidad hasta ese momento nunca antes experimentada. El sueño de una humanidad reconciliada consigo misma y con la naturaleza se presenta cada vez más como el gran reto de la civilización occidental. Y, a la par, la experiencia de la dificultad de su advenimiento azuza el giro hacia la nostalgia. La crítica social se presentará a este tenor con crudeza, llegando al rechazo radical de lo existente.

Como consecuencia de estas convulsas décadas, en la teoría de la arquitectura se abrieron al menos dos frentes que han sido habitualmente interpretados como elementos independientes. Por una parte, la belleza clásica, basada en la doctrina de las proporciones, dio paso a la idea de una composición arquitectónica acorde con los dictados de la sociedad. Y, por otra parte, la teoría clásica de la representación, en la que la categoría de la *convenance* jugaba un papel central, perdió terreno a favor de un nuevo tipo de accesibilidad, de comunicabilidad social. Se espera poder mostrar en lo que sigue cómo estos dos giros no son sino epifenómenos de un mismo movimiento que cabe localizar en el seno de la búsqueda por una autonomía arquitectónica.

La *querelle* y la crisis del clasicismo

Ne croirait-on pas que l'art se soit endormi depuis deux mille ans?
Ledoux¹

En la transición de una estética clasicista a la propiamente ilustrada tiene un papel protagonista la arquitectura². Reconocido por el propio

¹ LEDOUX, Claude-Nicolas (1803), *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation. Prospectus*, C. F. Patris, Imprimeur de l'Académie de Législation, Paris, p. 15.

² Antes que los planteamientos filosóficos de Leibniz o Baumgarten (tratados en la Parte I), en las últimas décadas del siglo XVII francés pueden localizarse en la teoría de la arquitectura las piedras angulares que darán lugar a la nueva disciplina estética cien años después (aunque no

Diderot como un precursor de la *Encyclopédie*³, el discurso de Charles Perrault en la Académie en 1687 tendrá repercusiones profundas que pueden localizarse hasta finales del siglo XIX. La disputa, conocida como *querelle*, entre los representantes del orden oficial -las “gentes de Versailles”- y los defensores de un giro sin precedentes -los “bellos espíritus de París”- se saldará con la ya irremisible constatación de la debilidad de la doctrina clásica. Así comenzó su intervención:

La belle antiquité fut toujours vénérable;
 Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.
 Je vois les anciens, sans plier les genoux;
 Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous;
 Et l'on peut comparer, sans crainte d'être injuste,
 Le Siècle de Louis au beau siècle d'Auguste...⁴

Para entender la magnitud del desafío de Ch. Perrault conviene recordar, aunque sea someramente, el contexto en el que se formula. El nacimiento del proyecto ilustrado en Francia surge, efectivamente, en el contexto del Absolutismo, cuyo apogeo cabe localizar bajo Louis XIV, no por menos conocido como el “Roi Soleil”. Este proyecto, a diferencia de la situación en el altamente heterogéneo conglomerado de estados reunidos en torno al Sacro Imperio Romano Germánico, se articulaba en torno a un inflexible principio de unidad que abarcaba todos los dominios de la sociedad (la ciencia, la economía, la lengua, la moneda,...) y, en especial, el arte. A diferencia de la persistencia en los territorios alemanes de una cierta fragmentación de la soberanía, en Francia el organicismo medieval fue suplantado con radicalidad por una jerarquización vertical. Se interrumpió así una suerte de autonomía informal, derivada de la parcelación de la soberanía propia del feudalismo, que había permitido a ciertas ciudades y grupos sociales -inicialmente vinculados a la artesanía y el comercio- emerger como centros de producción y

solo: Simón Marchán Fiz señala asimismo el declive de la Retórica entre las Bellas Artes como otro estímulo hacia la emergente estética). Esto resulta especialmente llamativo si se mira a través del prisma de la irrupción de la autonomía en la arquitectura: cómo se presenta la arquitectura precursora de movimientos en la filosofía (al igual que tres siglos después ocurriría con la posmodernidad) y, al tiempo, cómo es superada por el resto de artes en el proceso de desarrollo desde su irrupción. Véase SIMÓN MARCHÁN (2000), *op. cit.*, p. 18.

3 Entrada “Encyclopédie”, en VV. AA. (1751-1772), *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Denis Diderot y Jean D'Alembert (dir.), París, vol. XII, p. 367.

4 PERRAULT, Charles (1693), *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Jean Baptiste Coignard, p. 253.

distribución por derecho propio⁵.

En este contexto, uno de los mecanismos que se mostraron más eficaces en la consolidación del absolutismo en Francia a lo largo del siglo XVII fue la fundación de las academias nacionales, encargadas de ampliar el control estatal a todas las áreas de la cultura. La constatación de la eficacia de la Académie Française fundada por Richelieu en 1635⁶ -órgano encargado de la normativización de la lengua oficial francesa-, llamó a la proliferación en prácticamente todas las ciencias y las artes⁷. La fundación por Colbert de la Académie Royale d'Architecture en 1671 marcó un antes y un después en esta política de control⁸. Esta institución tenía como misión fundamental formular una teoría de la arquitectura oficial de carácter vinculante. Huelga decir que la academia no era autónoma: los miembros que la constituían, así como su director, eran nombrados por decreto real y a sus sesiones asistía un representante real que velaba por el cumplimiento de sus estatutos. Aunque no puede reducirse la aportación de las academias, y en concreto en el caso de la arquitectura, a su función reguladora⁹, lo cierto es que en tanto que órganos de presión, impusieron un orden oficial homogéneo que restó en definitiva legitimidad a toda alternativa.

De resultas de este proceso, la Francia del XVIII constaba de un gran número de instituciones que velaban por la legitimación de la estética clasicista, donde el orden es único, natural y racional y, al tiempo, es eterno. La belleza entendida en este sentido clásico -y apresurando una muy burda simplificación- consistiría precisamente en el deleite propio del acceso a lo

5 Para una panorámica de este periodo, véase ANDERSON, Perry (1987), *El estado absolutista*, Madrid: Siglo XXI.

6 La Académie Française tenía como fin normalizar la lengua común del estado francés, para lo cual se concedió especial atención a la producción literaria y teatral como vehículo de control de este proceso. Su eficacia queda probada en ejemplos tan notables como el proceso contra Corneille a raíz de la publicación de *Le Cid* en 1636 o la ejecución de Claude Petit por la publicación de su obra *Paris*, juzgada blasfema.

7 En 1648 se funda la Académie de Peinture et Sculpture; en 1661, la Académie de Danse; en 1662, la Académie des Inscriptions; en 1666, la Académie des Sciences y la Académie de France à Rome; en 1669, la Académie de Musique.

8 Véase HAUTECEUR, Louis (1948), *Histoire de l'architecture classique en France*, vol II, p. 462 y ss.

9 En efecto, no puede obviarse que la Académie Royale d'Architecture fue pionera en el estudio sistemático de la teoría de la arquitectura, ofrecía formación a los jóvenes arquitectos en conferencias públicas semanales y atendía los problemas planteados en provincias. En este sentido no es falso considerarlas un antecedente de las facultades de arquitectura y, por qué no, de los colegios oficiales.

divino por medio de la constatación de ese orden en el arte¹⁰. Es decir, la belleza se entiende como un fenómeno objetivo, que tiene pretensión de verdad y de perfección. La estética ilustrada irrumpirá en la medida en que se fue minando la doctrina clásica asentada a lo largo del siglo XVII¹¹. Durante las *querelles* se pone de manifiesto la escisión entre los grandes binomios que habían articulado hasta entonces la política, el arte y la economía. Así lo atestigua la intervención de Charles Perrault en la Academia y así quedará confirmado años después en su *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1697), que tiene como mérito fundamental la puesta en evidencia de un malestar interno en la institución. Es sintomático, de hecho, que lo que algunos autores han calificado de verdadera “revolución de toda la estética arquitectónica”¹², se diese desde el interior de la institución contra la cual quería erigirse como alternativa.

En realidad, el verdadero precursor de este giro moderno en la arquitectura no es Charles sino su hermano mayor Claude, autor de la columnata del Louvre (1667) y, más importante si cabe, autor de una traducción comentada de Vitruvio. Por encargo de Colbert y coincidiendo con la presentación de su proyecto para la fachada del Louvre, en 1664 Cl. Perrault emprende una tarea que le llevará más allá de una interpretación histórica, pretendiendo con ello influir en su contexto contemporáneo. Es sorprendente

10 El caso de la música es especialmente elocuente. En Rameau, por ejemplo, el orden se manifiesta en la armonía, en contraposición a la melodía, que se entiende sujeta a la falibilidad de lo sensitivo. Rameau regresará a los fundamentos de Pitágoras para establecer así una armonía científico-matemática: “La música es una ciencia que debe disponer de unas reglas bien establecidas; dichas reglas deben derivar de un principio evidente, principio que no puede revelarse sin el auxilio de las matemáticas”, en RAMEAU, J.-Ph. (1722), *Traté de l'harmonie réduite à son principe naturel*, Introducción. Véase CLARAMONTE, Jordi (2010), *La república de los fines*, Murcia: CENDEAC, pp. 58-64.

11 En rigor, esta doctrina sobrevivirá a la irrupción de la estética ilustrada y puede identificarse hasta hoy en día como la nostalgia de una unidad o equilibrio perdido. Incluso el enciclopedista Diderot no puede desprenderse del todo de su influjo: “Dos cualidades son esenciales en el artista: la moral y la perspectiva. [...] Toda gran obra de pintura o escultura debe ser la expresión de una máxima para el espectador; sin esto, es muda”, DIDEROT, Denis (1993), *Oeuvres esthétiques*, classiques Garniers, París: Bordas, pág. 83. Diderot aun defiende las ideas clasicistas de unidad, proporción... -de hecho, lo hace desde una perspectiva eminentemente arquitectónica- pero en cualquier caso estas categorías formales no pueden considerarse ya apriorismos habida cuenta de la importancia que cobra la experiencia perceptiva.

12 HERNANDEZ, Antonio (1972), *Grundzüge einer Ideengeschichte der französischen Architekturtheorie von 1560-1800*, Basilea, p. 56.

a este tenor la poca polémica que suscitó su publicación en 1673, cuando la academia ya contaba con dos años bajo la dirección de François Blondel. En su *Les dix livres d'Architecture de Vitruve* establece una clara ruptura respecto de la arquitectura de la Antigüedad en la medida en que rechaza la máxima de que las proporciones son leyes de la naturaleza, es decir, no pueden constituir un fundamento normativo sino que son producto de un consenso entre los arquitectos, determinado por la costumbre y la tradición¹³. Reducir las proporciones a un concepto empírico mina sin lugar a dudas los fundamentos de la estética clásica. De hecho, no deja de ser irónico que tamaño quiebro en la estética arquitectónica fuese consecuencia de un encargo de Colbert y se redujese en su mayor parte a anotaciones al margen de una traducción del texto canónico por excelencia. Así queda formulada su propuesta:

Toute l'Architecture est fondée sur deux principes, dont l'un est positif et l'autre arbitraire. Le fondement positif est l'usage et la fin utile et nécessaire pour laquelle un Edifice est fait, telle qu'est la Solidité, la Salubrité et la Commodité. Le fondement que j'appelle arbitraire, est la Beauté qui dépend de l'Autorité et de l'Acoûtumance: Car bienque la Beauté soit en quelque façon établie sur un fondement positif, qui est la convenance aisonnable et l'aptitude que chaque partie a pour l'usage auquel elle est destinée.¹⁴

Luego, Cl. Perrault establece dos principios -categorías estéticas- que han de regir la arquitectura y muy especialmente la belleza en la arquitectura: uno positivo y uno arbitrario. El *fondement positif* se fundamenta en una reinterpretación de las categorías vitruvianas que no eran propiamente estéticas; así la *firmitas* y la *utilitas* constituyen en su propuesta los criterios de *solidité*, *salubrité*, *commodité*, *symmetrie* y *usage*¹⁵. El *fondement arbi-*

13 PERRAULT (1684), *Les dix livres de l'Architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en François, avec des Notes & des Figures*, 2ª edición revisada y ampliada, París, p. 105, nota 7.

14 *Ibid.*, p. 12, nota 13.

15 En efecto, Perrault desprovee el concepto de *symmetria* vitruviano de su carga polisémica al traducirlo por el concepto moderno de "proportion". En la nota correspondiente, Perrault se justifica: "on entend autre chose par le mot de Symmétrie en François; car il signifie le rapport que les parties droites ont avec les gauches, et celui que les hautes ont avec les basses, et celles de devant avec celles de derrière, en grandeur, en figure, en hauteur, en couleur, en nombre, en situation; et généralement en tout ce qui les peut rendre semblables les unes aux autres; et il est assez étrange que Vitruve n'ait point parlé de cette sorte de Symmétrie que fait une grande partie de la beauté des Edifices", en *ibid.*, p. 9, nota 11. El concepto de *symmétrie* en su significado moderno -en el sentido de axialidad- es para Perrault un criterio ineludible para la belleza y rápidamente se incorporará de forma dogmática al clasicismo. Por otra parte, la función de un



Frontispice de Les dix livres d'Architecture de Vitruve (1684), dibujo de Sébastien Leclerc, 1673, mostrando el arco del triunfo, el Louvre y al fondo el Observatoire.

traire, aquel que corresponde propiamente al ámbito artístico en opinión de Perrault, se aleja de la normatividad que le precedió y queda exclusivamente delimitado por la costumbre y relacionado con el concepto moderno de *proportion*, en la medida en que Perrault lo considera una magnitud convencional¹⁶.

Mientras la *beauté positive* agrada siempre, es objetiva e intemporal, es absoluta, la *beauté arbitraire* está sujeta a los cambios de opinión, a las modas y convenciones del momento, al gusto particular de cada época y nación, es relativa. La articulación de ambos tipos de belleza se lleva a término por medio del *bon goût*, concepto clave que desarrolla Perrault en su *Ordonnance* y que distingue del *bon sens* (que rige exclusivamente el juicio sobre la *beauté positive*):

Il est donc vray qu'il y a des beautez positives dans l'Architecture, et qu'il y en a qui ne sont qu'arbitraites quoy qu'elles paroissent positives à cause de la prevention dont il est bien difficile de se défendre. Il est encore vray que le bon goust est fondé sur la connoissance des unes et des autres de ces beautez; mais il est constant que la connoissance des beautez arbitraires est la plus propre à former ce que l'on appelle le goust, et que c'est elle seule qui distingue les vrais Architectes de ceux qui ne le sont pas; parce que pour connoitre la plûpart des beautez positives, c'est assez que d'avoir du sens commun¹⁷.

Esta distinción supone un hito de crucial importancia en la historia de la teoría arquitectónica, dado que puede considerarse el precedente quizá primero que mina la pretensión de objetividad de la belleza clásica, asentando las bases del relativismo que aun tardará en consolidarse. De hecho, no será hasta a partir del siglo XVIII cuando sus teorías empezaron a tener éxito conforme se extendió el carácter subjetivo del *bon goût*. No interesa aquí tanto profundizar en los pormenores de la teoría que propone Perrault, sin duda aun asentada en posiciones clasicistas, sino destacar

edificio adquirió a lo largo del siglo XVI una creciente importancia, pero fue propiamente Perrault quien la elevó a categoría estética: "l'usage auquel chaque chose est destinée selon sa nature, doit estre une des principales raisons sur lesquelles la beauté de l'Edifice doit estre fondée", en *ibíd.*, p. 214, nota 6.

¹⁶ Es significativo para lo que viene a continuación hacer notar aquí cómo Perrault desdobra el concepto clásico de *symmetria* en el moderno *symmétrie* -axialidad, luego objetivo- y *proportion* -fruto de una convención, luego arbitrario-.

¹⁷ PERRAULT, Claude (1683), *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, París, p. XII.

el pistoletazo de salida de un movimiento que ya resultará imparable hasta nuestros días: la desintegración del código clásico y la asunción del carácter artificial del lenguaje arquitectónico¹⁸.

El principio estético de la “relación”

Casi un siglo después, en Diderot se hará eco de este giro cuando toma un partido decidido a favor de la belleza relativa frente a la belleza absoluta y normativa del clasicismo, consolidando un movimiento intrínsecamente moderno que alcanzará su apogeo con la apología de lo contingente y transitorio en Baudelaire. Es cierto que en Diderot aun pueden identificarse máximas clasicistas (como son la defensa de la unidad, el orden o la proporción) pero, en cualquier caso, estas categorías ya no pueden estar sujetas *a a priori* objetivos, sino que se impondrá desde entonces la primacía de la experiencia perceptiva. La distinción entre lo objetivo y lo subjetivo evidenciada por los Perrault adquiere entonces un estatuto metafísico en sintonía con las pujantes escuelas empiristas y sensistas, con la llamativa diferencia de que en Francia no se renuncia a la tradición cartesiana y se le sigue concediendo un papel determinante al entendimiento.

Así, en la Francia enciclopedista y en línea con su propio proyecto de autonomía (que no es propiamente el kantiano, en contra de lo que quiso ver Kaufmann), se articula una muy inestable relación entre la experiencia y la razón, en donde el arte reconoce su compromiso simultáneo con las facultades perceptivas y las de la razón. En Diderot resuena esta duplicidad cuando para la definición de lo “bello” en la *Encyclopédie* destaca dos principios fundamentales:

Placez la beauté dans la perception des rapports, et vous aurez l’histoire de ses progrès depuis la naissance du monde jusqu’aujourd’hui; choisissez pour caractère différentiel du beau en général, telle autre qualité qu’il vous plaira, et votre notion se trouvera tout à coup concentrée dans un point de l’espace et du temps.¹⁹

18 Véase TAFURI, Manfredo (1978), *Retórica y Experimentalismo*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 243-267.

19 Diderot conserva en este artículo la idea del placer como signo de la presencia de lo bello, pero hace de la percepción de lo bello la “saisie des rapports”, es decir una operación del entendimiento. Posteriormente: “j’appelle beau hors de moi tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l’idée de rapports, et beau par rapport à moi tout ce qui réveille cette idée”, en DIDEROT (1993), *op. cit.*, p. 418.

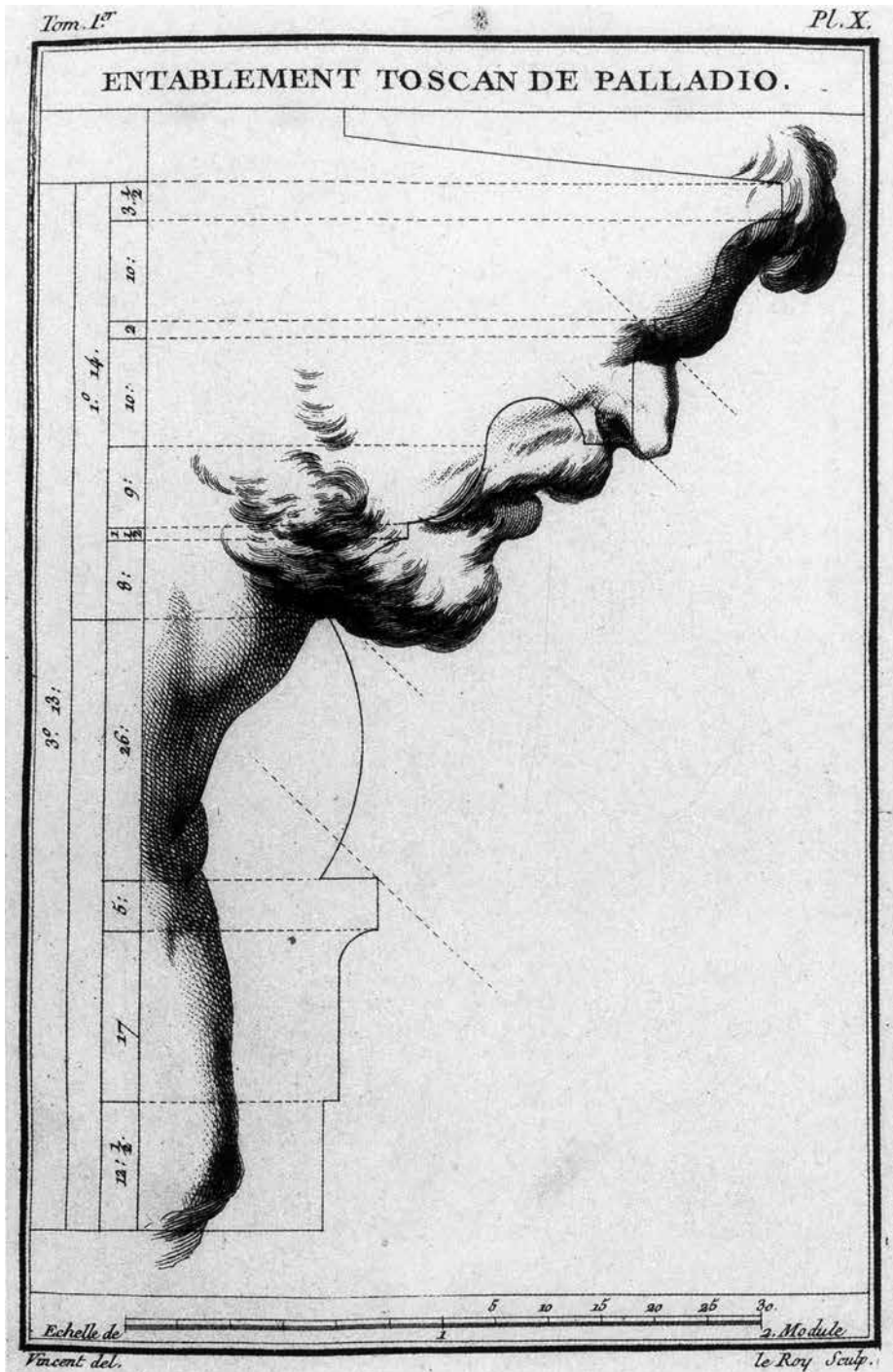
Por una parte, lo bello consiste, pues, en la captura de las relaciones y por otra la absoluta objetividad de dichas relaciones. Insiste en la transitoriedad de todo criterio sobre lo bello que no tenga por objeto la relación. En la línea de este giro hacia la experiencia estética, Diderot reduce incluso las nociones formales procedentes del clasicismo -normas eternas, “reglas esenciales de lo bello”- a un efecto de la razón a través de los sentidos: “pasaron por nuestros sentidos para poder llegar a nuestro entendimiento”²⁰. Lo cierto es que tanto en Diderot como anteriormente en los hermanos Perrault queda patente un delicado equilibrio entre la preservación de una estética de las reglas y la naciente estética del gusto. Con la Ilustración ciertamente se disipa toda posibilidad de recuperación de la metafísica tradicional, pero no por menos se implementa una nueva autoridad: la elaboración de reglas universales que tengan como fin la unificación de la variedad de lo dado. Así, el principio estético de la imitación, los órdenes clásicos o la autoridad de la Antigüedad se verán desbancados por otros principios que busquen congeniar la racionalidad con la emergencia de la experiencia estética.

El conflicto entre la razón y lo sensible atraviesa en efecto toda la estética ilustrada y son varios los intentos de congeniarlas. En Diderot se adelanta ya una teoría que estará llamada a ocupar un lugar central en la estética de la segunda mitad del XVIII: asumiendo el carácter subjetivo del gusto y no por tanto renunciando a la objetividad del juicio estético, la atención se dirige hacia el establecimiento de principios para una ciencia de la determinación de los juicios estéticos compatible con lo sensible. Esta ciencia, y en esto Blondel es un caso paradigmático, se fundamentará en el carácter objetivo de los “rapports”:

Quand je dis qu’un être est beau par les rapports qu’on y remarque, je ne parle pas des rapports intellectuels ou fictifs que notre imagination y transporte, mais des rapports réels qui y sont, et que notre entendement y remarque par le secours des sens. [...] Que je pense ou ne pense point à la façade du Louvre, toutes les parties qui la composent n’en ont pas moins telle ou telle forme, et tel ou tel arrangement entre elles: qu’il y eut des hommes ou qu’il n’y en eut point, elle ne serait pas moins belle.²¹

20 DIDEROT, Denis (1981), *Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*, Madrid: Aguilar, pp. 55-56.

21 BLONDEL, Jacques-François (1771), *Cours d’architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, París, p. 418 y 425.



LE ROY, *Entablement toscan de Palladio*, grabado sobre cobre, publicado en BLONDEL, Jacques-François (1771-1777), *Cours d'architecture ou Traité de la Décoration, Distribution & Construction des Bâtimens*, París, tomo I, lámina X.

En “Analyse de l’art” describe los sistemas de categorización formal de los tipos de construcciones. En lugar de la teoría de los órdenes precedida de la teoría de los módulos o de tipo axiomático como en Boffrand, J.-F. Blondel propone una tipología de los diferentes sistemas de relación. Esta tipología se refiere al carácter del edificio, a las impresiones que se espera despertar en el espectador y su correspondencia con el edificio. En *Cours d’architecture* proporciona de hecho largas listas donde atribuye determinados *caractères* a determinados tipos arquitectónicos. Por nombrar algunos, de los templos cabría esperar *décence*, de los edificios públicos, *grandeur*, de los monumentos, la *somptuosité*, y así en adelante²², incluyendo categorías como sublime, admirable, original, piramidal, agradable, conveniente, misterioso,... con arreglo a una jerarquía y relacionadas con el efecto perseguido, los ejemplos a los cuales se puede referir, así como su sistema de calibración.

Respecto del proyecto de autonomía, es importante resaltar aquí que la arquitectónica del sistema planteado por Blondel no es de tipo platónico, a través del cual se podría dar acceso a esta relación de forma intencionada: “le goût est un sentiment des règles mêmes qu’on ne connaît pas”. Y tampoco se trata de una inspiración, sin vínculo axiomático. El genio en la arquitectura se da por una adhesión casi instintiva al objeto, donde el detalle, “la finesse”, juega un papel central: “des nuances imperceptibles qui échappent au vulgaire mais que l’artiste instruit sait saisir et que l’amateur sait applaudir. Lui seul en donnant l’essor au génie de l’architecte, l’élève au-dessus même des préceptes et le conduit à ce jugement qui est pour les talents le plus haut degré de perfection”²³. El clasicismo se mantiene, pues, como una estética de la percepción: el principio de perfección insiste en la máxima de la unidad (que ha de ser captada de un vistazo), la claridad, la legibilidad del edificio. De la legibilidad descuelgan, de hecho, los otros dos criterios: el de unidad en la variedad, la correspondencia entre el interior y el exterior. Recuérdese cómo el gusto consiste en una operación intelectual de captura de relaciones (que produce placer en el caso de la belleza). De ahí que estas relaciones tengan que mostrarse lo más claramente posible, y de ahí que Montesquieu, por ejemplo, criticara el gótico por ser un “énigme pour l’oeil”. La transparencia de las intenciones artísticas, la fidelidad al carácter del edificio son las máximas a seguir, y por aquel entonces para Blondel solo eran

22 *Ibid.*, vol. I, p. 390.

23 *Ibid.*, p. 420.

alcanzables a través de la estética de los órdenes, aunque no esté exenta de sofisticaciones de los sistemas formales, como así Diderot:

Le beau qui résulte d'un seul rapport, est moindre ordinairement que celui qui résulte de la perception de plusieurs rapports. La vue d'un beau visage ou d'un beau tableau affecte plus que celle d'une seule couleur; le ciel étoilé, qu'un rideau d'azur; un paysage, qu'une campagne ouverte; un édifice, qu'un terrain uni; une pièce de musique, qu'un son. Cependant il ne faut pas multiplier le nombre des rapports à l'infini; nous n'admettons de rapports dans es belles choses que ce qu'un bon esprit en peut saisir nettement et facilement... Tous conviennent qu'il y a un beau qui est le résultat des rapports perçus: mais selon qu'on a plus ou moins de connaissance, d'expérience, d'habitude de juger, de méditer, de voir, plus étendue naturelle dans l'esprit, on dit qu'un objet est pauvre ou riche, confus ou rempli, mesquin ou chargé.²⁴

Blondel pretende asignar a cada edificio, a cada arquitectura, la relación óptima y legible, ajustándola al destino social del edificio. Es de hecho sintomático cómo sigue Diderot: “mais combien de compositions où l'artiste est contraint d'employer plus de rapports que le grand nombre n'en peut saisir, et où il n'y a guère que ceux de son art, c'est-à-dire les hommes les moins disposés à lui rendre justice, qui connaissent tout le mérite de ses productions”. En el terreno de la arquitectura, esta multiplicidad y desajuste con lo social (algo que, por otra parte, también preocupaba a Blondel) viene a verse corregido por la orientación social de toda arquitectura.

En este sentido cabe entender la crítica hacia la proliferación del ornamento, como era el caso en el Rococó, entendida como excentricidad. El clasicismo defendía la simplicidad del estilo, cultivada a lo largo del XVIII, y llegando a su máximo grado de sofisticación en el llamado estilo Louis XVI. Así Montesquieu: “Le goût [...] n'est autre chose que l'avantage de découvrir avec finesse et proubitude la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes”²⁵. En el clasicismo se da una estética de la espera previsible y satisfecha. Con la incorporación de la idea de genio, la analogía con la naturaleza pasa del estatismo a lo sublime, idea de sorpresa. Diderot, al referirse a la belleza de un teorema sostiene que: “La beauté qui consiste toujours dans les rapports, sera dans cette occasion en raison composée du nombre de rapports et de la difficulté qu'il y avait à les percevoir. [...] Une circonstance qui n'est pas indifférente à la beauté, dans cette occasion et dans beaucoup

24 DIDEROT, *op. cit.*, pp. 428-429.

25 MONTESQUIEU, “Essai sur le goût”, en *Oeuvres complètes*, vol. II, París: Gallimard.

d'autres, c'est l'action combinée de la surprise et des rapports, qui a lieu toutes les fois que le théorème dont on a démontré la vérité passait auparavant pour un proposition fausse"²⁶. La belleza ya no es una revelación de súbito y global (como en Blondel) sino un desvelarse las apariencias: "A l'esthétique de la façade succède la maîtrise d'une mise en scène et d'une mise en oeuvre de la nature"²⁷.

Estética del carácter y de la expresión

Con la *querelle* se espera poner freno al círculo vicioso en el que el clasicismo del siglo XVII incurrió: por una parte, el modelo de la Antigüedad se presentaba como insuperable y, por otra, se proponía como modelo a imitar. Para el clasicismo, la perfección cabía encontrarla en un referente pretérito e inalcanzable. La crisis de la estética de la imitación puede a este tenor ser vista desde el punto de vista de una revisión del concepto de "perfección" en el arte. De hecho, es llamativo, adelantando ya lo que con Kant quedará explicitado, que el movimiento negativo contrario al concepto de "perfección" clasicista no viniese junto con una alternativa. Los "modernos" abrazarán así desde entonces la promesa de una perfección aun por determinar que se alejaba del principio de la *imitatio* en virtud de la nueva máxima de la *inventio*²⁸. En la era del proyecto de emancipación del hombre, la estética es una de sus manifestaciones y la emergencia de la estética del gusto da buena cuenta de ello. Con arreglo a la máxima burguesa del sujeto autónomo, el "ser dueño de sí mismo" se traslada al arte por medio del cuestionamiento del principio de autoridad encarnado en la imitación. Así con la *querelle* se da pie al cuestionamiento ya irreversible del carácter modélico de la Antigüedad y se abre la posibilidad de la creación artística como ampliación de la realidad.

La inversión del principio de *imitatio*, la irrupción del gusto, la quiebra del principio de autoridad, son todas consecuencias de un movimiento que se desarrolla en paralelo con la consolidación del discurso ilustrado y afecta de forma indeleble a la concepción misma de la arquitectura. Su versión más incisiva fue aquella que supo entender la difícil conjunción de la

26 DIDEROT, *op. cit.*, p. 430.

27 *Ibid.*, p. 42.

28 Son numerosas las referencias que pueden encontrarse en las principales obras del periodo a la rivalidad entre la *imitatio* y la *inventio*. En *Parallèle des Anciens...*, Ch. Perrault la ilustra en las discusiones entre Le Chevalier, Le President y L'Abbé. Un pasaje especialmente significativo podría ser el correspondiente al segundo diálogo, en concreto, PERRAULT (1688-1697), *op. cit.*, pp. 75-87.

experiencia y la razón como un giro de la estética del objeto a la estética de la relación entre las obras y el espectador. Según este cambio de rumbo, la obra de arte ya no media entre unas verdades inmutables y atemporales, proporcionando placer en la medida en que da acceso a ella, sino que se vuelve propiamente un catalizador de emociones en el espectador. De la perfección de la imitación de lo antiguo, se pasa a la perfección del efecto causado. No en vano, con la consolidación de esta tendencia, se introducirán en el arte categorías contrarias al clasicismo como podría ser lo feo, lo arbitrario, lo enfermo,... y lo que interesa destacar aquí, la expresión.

Esta expresión en el arte ilustrado, deudora de la psicología de la época, consiste en la transmisión por medios artísticos de estados emocionales tipificados, luego, no individuales, y antecede a la tesis romántica de la expresión como movimiento hacia la autonomía. En rigor, se sitúa aun bajo los parámetros de la estética de la imitación: establece un sistema de identidad entre los estados emotivos y ciertas manifestaciones concretas del arte. Luego, imitación y expresión conviven al pertenecer ambos al movimiento de realización artística que la une con la naturaleza. Esta expresión representacional se distingue fundamentalmente de aquella que se desarrollará a lo largo del romanticismo al desplazar el foco de la estética desde la función sensible hacia la cognoscitiva. Ese es el excedente esencial al que Kant se referirá posteriormente: el acceso a través del arte a una realidad inasible por medios lingüísticos.²⁹

Según lo presentado hasta ahora, una de las derivaciones posibles de la perfección en la arquitectura que atiende a la nueva baraja ilustrada, es decir, que da cuenta de la irrupción de la experiencia estética como una nueva componente ineludible de la ecuación, fue la introducción desde la teoría de los “rapports” del concepto crucial de *caractère*. Si la conceptualización más completa de esta teoría corre a cargo de Blondel “el joven”, no puede obviarse el precedente de Boffrand, de especial importancia en lo que sigue. En efecto, tanto el primero como el segundo tuvieron una muy notable influencia entre los arquitectos que se han venido a llamar “revolucionarios”, entre los que se encuentra Ledoux³⁰. La idea de *caractère* como función expresiva de un edificio entronca en efecto con Boffrand para quien las obras

29 Véase MARRADES MILLET, Julián (2005), “Expresividad musical y lenguaje”, en *Episteme*, vol. 25, nº1, pp. 29-51.

30 En la escuela privada de Blondel estudiaron Boullée, Ledoux y De Wailly. Boullée fue discípulo de Boffrand.

han de revelar en virtud de su disposición, estructura y decoración, las funciones para las que han sido construidas. En *Livre d'architecture*, Boffrand se apoya en sus propias construcciones -recuérdese que se trataba a diferencia de Blondel de un arquitecto con numerosa obra construida- e introduce quizás por primera vez en la arquitectura el concepto de "caractère": "J'appelle caractère l'effet qui résulte de cet objet et cause en nous une impression quelconque"³¹. Así, se extiende por ejemplo en cómo la arquitectura doméstica ha de reflejar el "esprit" del propietario, quien "donne le ton à l'Architecte qui doit en faire le plan, suivant ce qui convient à la dignité et à l'état du Propriétaire", tanto en los interiores de la casa como en su apariencia exterior. Y este mandato es ajeno a toda consideración sobre el propietario:

si le maître pense d'une manière petite, il voudra que sa maison soit faite suivant son idée: elle sera composée et ornée de colifichets. Si le maître est d'un caractère modeste et sublime, sa maison sera plus distinguée par l'élégance des proportions, que par les ornements et par la richesse de la matière. Si le maître est d'un caractère inégal et bizarre, sa maison sera composée de disparates et de partis sans accord; *en sorte que l'on peut juger du caractère du maître de la maison, qui l'a fait construire pour lui, par la manière dont elle est disposée, ornée et meublée.*³²

Desde entonces en los escritos de Blondel y en los de Le Camus de Mézières se da lugar a una técnica de la expresión arquitectónica que tiene por fin controlar las impresiones a través de las formas arquitectónicas. La teoría de la proporción se integrará en una reflexión general sobre la analogía que relaciona las proporciones con los efectos, tal y como explícitamente menciona Le Camus:

personne n'a encore écrit sur l'analogie des proportions de l'architecture avec nos sensations; nous n'en trouvons que des fragments épars peu approfondis; pour ainsi dire jetés au hasard [...] jusqu'ici on a travaillé d'après les proportions des cinq ordres d'architecture employés dans les anciens édifices de la Grèce et de l'Italie... Combien d'artistes n'ont employé ces ordres que machinalement sans saisir les avantages d'une combinaison qui put faire un tout caractérisé capable de produire certaines sensations; ils n'ont pas conçu plus heureusement l'analogie et le rapport de ces proportions avec les affections de l'âme.³³

31 BOFFRAND, Germain (1745), *Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art*, París, p. 26.

32 *Ibid.*, pp. 11-12.

33 LE CAMUS DE MEZIERE, Nicolas (1780), *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec*

En esta línea de reflexión, Boffrand afirma que “Les différents Edifices par leur disposition, par leur structure, par la manière dont ils sont décorés, doivent annoncer au spectateur leur destination”³⁴. Al margen de que en Boffrand prime aun una idea objetiva del *bon goût* (contrario al subjetivismo absoluto que daría lugar al predominio de la moda frente al perfeccionamiento del arte, “La mode le tyran du Goût”³⁵), la exigencia de contenido en la arquitectura -aunque no corresponda propiamente al ámbito de la estética- a través de su teoría del *caractère* puede considerarse como la base de los planteamientos de Boullée o Ledoux, la “Arquitectura de la Revolución”.

nos sensations, París, pp. 1-2.

34 BOFFRAND (1745), *op. cit.*, p. 16.

35 *Ibid.*, p. 8.

4.

AUTONOMÍA Y SOCIEDAD

Alguna de las tesis propias de la estética de la ilustración pueden encontrarse en la obra de Ledoux, aun cuando adquiriesen un talante muy singular. Estas nuevas actitudes del espíritu ilustrado que, por medio de un novedoso planteamiento teórico y práctico, proporcionaban un acceso diferente al mundo exterior, nuevos métodos de interpretación de la naturaleza o el papel protagonista de los sentidos en la percepción de lo dado suponen sin lugar a dudas el soporte de una concepción novedosa de la creación. La estética del canon, de lo normativo, pasa a transformarse en una estética del gusto arrastrando consigo nuevos retos para la arquitectura. En lo que sigue se verá cómo en Ledoux y desde el prisma del proyecto de autonomía en la arquitectura, estas cuestiones revierten en una problematización del lenguaje arquitectónico como expresión de las aspiraciones de la vida en sociedad, el establecimiento de un nuevo estatus para el arquitecto y, por último, una concepción de la arquitectura como segunda naturaleza que adelanta sus formulaciones teóricas de Kant y Schiller.

A. ARQUITECTURA Y EXPRESIÓN

Autant le goût est économe, autant l'incapacité est prodigue. Si le premier élève, au sommet des glaciers, une retraite sentimentale, on y reconnoît l'expression qui attache le regard; par-tout l'esprit du beau stimule délicieusement les organes susceptibles.¹

Durante el siglo XVII, la crítica artística en general y la crítica arquitectónica en particular, persiguieron fundamentar la estética en una idea de objetividad del lenguaje artístico, con aspiraciones científicas y, por tanto sujeto a una normatividad. La ambigüedad derivada de las nuevas teorías del gusto llevan al siglo XVIII a la combinación del carácter de sentido común del gusto, en tanto que propio del hombre y, simultáneamente, en tanto que una intuición de la razón. Más allá de la estética arquitectónica clasicista, a finales del siglo XVIII se instituye una nueva idea de gusto en tanto que estructura independiente de la diversidad de los gustos individuales o de la pluralidad de las manifestaciones históricas del gusto (más allá de la historia de los estilos arquitectónicos).

Según el diagnóstico de Cassirer en *Filosofía de la Ilustración*, desde los primeros años del siglo XVIII la racionalidad instaurada por Descartes se vio suplantada por las teorías de Newton. El valor de la experiencia concedida por Newton no tardará en verse incorporada a las teorías arquitectónicas. Así como la descripción experimental de los fenómenos puede verse sustituida por su reconstrucción racional y la experiencia interior se reivindica como del mismo rango que la exterior, las matemáticas y la geometría en la arquitectura ceden terreno a aproximaciones de tipo empírico: los problemas de la proporción (tan acalorados en el siglo precedente, como bien ejemplifican las discusiones entre Perrault y Blondel), el origen de la idea de belleza... pasan a interpretarse en clave psicológica. La estética del canon, de lo normativo, es sustituido por una estética del gusto. En la línea del giro metafísico desde las tesis realistas hacia las subjetivistas, se opera lo que Cassirer llamó "el giro semántico" en la arquitectura. La teoría de la arquitectura dejará de tener por objeto de estudio las cosas y pasará a cobrar protagonismo la naturaleza del hombre.

En resumidas cuentas, la pérdida de la hegemonía de la belleza normativa del clasicismo -y, de forma más contundente, con las aportaciones enciclopedistas- bien puede entenderse como la renuncia desde el punto de vista estético a todo *a priori* objetivo y, simultáneamente, como el giro hacia la concesión de espacio normativo a lo sensitivo. En este orden de cosas hay

1 LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 95.

que entender el desarrollo de lo que ha venido a conocerse como la “architecture parlante”, muy habitualmente referido al caso concreto de Ledoux como ya pudo verse con Kaufmann². Indudablemente, este fenómeno, en el que pueden asimismo incluirse otros arquitectos como Lequeu o Boullée, da cuenta del giro impuesto por la máxima de expresión en la arquitectura, pero a diferencia de estos, el caso de Ledoux presenta unas singularidades que lo hacen especialmente característico del movimiento en la arquitectura hacia la autonomía. Conviene, pues, ver en qué medida.

El término *architecture parlante* corresponde en rigor a la recuperación romántica de la figura de Ledoux y de la arquitectura del periodo ilustrado en general³. Fue empleado por primera vez por el arquitecto y crítico de la arquitectura Léon Vaudroyer⁴ en un artículo publicado en *Le Magasin pittoresque* en 1852:

tous ces architectes suivaient à peu près la même route et leurs oeuvres caractérisent assez uniformément le style dominant de cette époque; mais à côté d’eux, on vit se produire des individualités dont il est intéressant d’étudier les productions. De ce nombre est assurément Ledoux, auteur des différentes barrières de Paris. Ledoux était du nombre de ces artistes qui, dévorés de la soif de faire du nouveau à tout prix, ne reconnaissent ni principes ni règles, et se livrent sans aucune réserve à toutes les fantaisies de leur imagination. Chargé d’élever, aux différentes entrées de Paris, des bâtiments destinés tout simplement au service de l’octroi, à des corps de garde, etc., Ledoux s’imagine de faire ici des temples, là des rotondes, partout des colonnades sans motif ni utilité. Toutes ces constructions, fort luxueuses à l’extérieur, sont pour la plupart très incommodes audehors, et leur ordonnance des plus bizarres choque toutes les règles du goût. Ledoux a publié sur l’architecture un ouvrage in-folio qu’il est très curieux de consulter pour se faire une idée des extravagances auxquelles peuvent se laisser entraîner les esprits faux et présomptueux qui, méprisant toutes les tra-

2 Con la salvedad de que Kaufmann atribuye el término *architecture parlante* a una fuente anónima. Véase entre otros KAUFMANN (1974), *op. cit.*, nota 78, p. 253. No sorprende, por otra parte, esta falta de rigor de Kaufmann si se tiene en cuenta su conflictiva relación respecto de la expresión en la arquitectura tal y como ha sido analizado en el apartado “2. Autonomía y abstracción”.

3 Este término define de forma bastante acertada un aspecto importante de la arquitectura de Ledoux que se analizará a continuación, pero, al mismo tiempo, ha de entenderse como visión sesgada propiciada por la interpretación romántica de Ledoux. Véase MOLOK, Nicolas (1996), “L’architecture parlante’, ou Ledoux vu par les romantiques”, en *Romantisme*, n°92, pp. 43-53.

4 Hijo del seguidor de Ledoux Antoine-Laurent-Thomas Vaudroyer, se ocupó con anterioridad de la obra de Ledoux: en 1847 en *Patria. La France ancienne et moderne* y en su artículo “Les colonnes monumentales de la barrière de Trône” de 1848 estudió con detalle las barrières de Paris.

ditions, ne tiennent aucun compte des oeuvres de leurs devanciers, et ont la prétention de créer à eux seuls un art tout nouveau. Ledoux était partisan de ce qu'on a appelé depuis l'architecture parlante; il croyait avoir trouvé une merveille en faisant la maison d'un vigneron en forme de tonneau; il eût sans doute fait celle d'un buveur en bouteille, etc. Ce système d'architecture eut alors quelques adhérents, et aujourd'hui même les partisans de l'architecture parlante ont fait des tentatives qui, nous l'espérons, auront peu de succès.⁵

Más tarde, en 1859 volverá a publicar sobre Ledoux en *Le Magasin pittoresque*, esta vez con el cáustico título de “Les bizarreries de Ledoux, architecte”. Síntoma de la recepción romántica de Ledoux, en este último trabajo monográfico sobre Ledoux de Vaudoyer, que bien puede asumirse como su testamento historiográfico, lleva al extremo lo que desde el principio ya se intuía: el carácter excéntrico que se atribuía a Ledoux, especialmente en sus proyectos más ambiciosos⁶. Fiel a la discreta recuperación de su obra por parte de algunos románticos -como asimismo hicieron otros con Piranesi-, las “bizarreries” de Ledoux, por medio del nuevo cuño *architecture parlante* querrá destacar ciertos proyectos considerados emblemáticos para su tiempo.

De forma llamativamente aclarativa, el rescate de su súbito olvidado de la obra de Ledoux por parte de ciertos románticos se debe mayormente a su interés por el carácter expresivo de su arquitectura en tanto que, al tiempo, a diferencia de su recuperación en el siglo XX, en el siglo XIX se señaló como carencia en Ledoux la falta de claridad en sus códigos arquitectónicos y como exceso, y en relación a esta, su lado abstracto⁷. Viel de Saint-Maux,

5 VAUDOYER, Léon (1852), “Etudes d'architecture en France”, en *Le Magasin pittoresque*, volumen 20, tomo 49, p. 388.

6 Para ilustrarlo, Vaudoyer hará uso de los ejemplos del *l'oeil réfléchissant l'intérieur du théâtre de Besançon*, *Maison des gardes agricoles de Maupertuis* y la sección del cementerio de la ciudad de Chaux. Cabe advertir, no obstante, que se trata de un análisis sin pretensión de exhaustividad. Vaudoyer insiste fundamentalmente en las obras consideradas “excéntricas”.

7 No en vano, a partir fundamentalmente de Durand se extenderá la concepción de la arquitectura como una suerte de “lenguaje visual”. El principio mismo de expresividad visual, basado en la ciencia fisiológica, se transformará en la concepción de una “vista pura” como percepción libre de significados. La arquitectura no aspira a influir ya en los espectadores, pierde su capacidad expresiva -es decir, como se verá más adelante, se desprende de su compromiso social- deviniendo un todo informativo, inerte y expectante frente a la mirada objetivadora. En la radicalización de su autonomía, la arquitectura romántica -especialmente la historicista- pasó de *architecture parlante* a *architecture lisible*. Véase DURAND, Jean Nicolas Louis (1802), *Précis des leçons d'architecture*, París, tomo 1, p. 98 y ss.; CRARY, J. (1993), *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, pp. 67-96.

por ejemplo, criticó que un espectador no fuese capaz de entender -por sobreabundancia de significados y falta de concreción- de qué se trataba en la arquitectura de Ledoux (referido especialmente a su “arquitectura utópica”)⁸.

Este carácter expresivo de la arquitectura de Ledoux, más que un precedente romántico⁹, puede considerarse como la culminación -aun con la inclusión de un giro de crucial importancia- de la teoría arquitectónica que le precedió, en respuesta a la caída de las máximas clasicistas y la incorporación de criterios subjetivistas a la estética arquitectónica. Se ha visto cómo a lo largo del siglo XVIII fue cobrando importancia la noción de *caractère* en consonancia con las teorías sensistas ilustradas. El papel mediador de la teoría estética del efecto encuentra en la capacidad de capturar analogías en el arte su más viva expresión:

L'âme a le pouvoir d'unir ensemble les idées qu'elle a reçues séparément, de comparer les objets par le moyen des idées qu'elle en a, d'observer des rapports qu'elles ont entre elles. Lorsqu'il s'agit d'objets composés et qui présentent en même temps des formes naturelles et des formes artificielles, comme dans l'architecture, les jardins, les ajustements, etc... notre goût est fondé sur une autre forme d'association d'idées moitié raisonnables, moitié capricieuse: quelque faible analogie avec la démarche, le cri, la forme, la couleur d'un objet malfaisant, l'opinion de notre pays, les conventions de nos compatriotes, etc... tout influe dans nos jugements.¹⁰

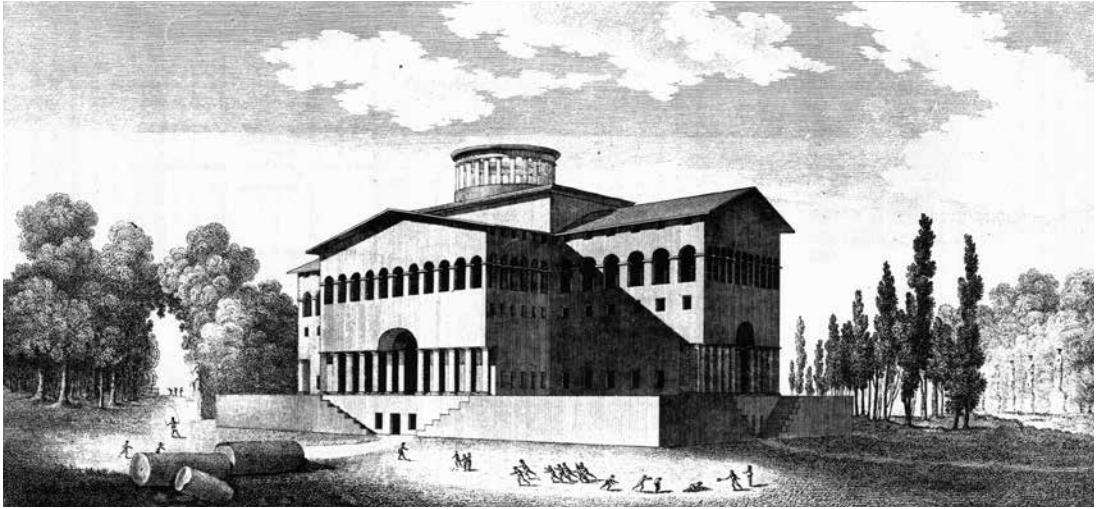
Y así Ledoux, refiriéndose a la *Maison d'éducation*:

Lorsque l'ame est tranquille, toutes les parties qui constituent l'homme sont dans un état de repos; il en est de même de l'expression de chaque édifice. Veut-on représenter la tranquillité du dedans ? l'extérieur doit annoncer le calme et la douce harmonie qui entretient l'union. Les

8 VIEL DE SAINT-MAUX, L.-J. (1787), *Lettres sur l'architecture*, n. 32, p. 59. Significativamente aclaratorio es el artículo “Arquitectura simbólica. Viel de saint-Maux y el desciframiento de la Antigüedad” en VIDLER (1997), *op. cit.*, pp. 207-217.

9 Especialmente significativo cuando se recuerda a Kaufmann intentando desembarazarse de este aspecto ineludible de la arquitectura de Ledoux al achacárselo a desviaciones románticas. Por ejemplo, referido a la *Maison des Directeurs de la Loue*: “Esta estructura poderosa e impresionante es incomprensible desde una óptica exclusivamente formal. Aunque fue creada con el deseo de contrastar con la mayor energía formas elementales, estaba destinada también a satisfacer ciertas aspiraciones románticas, pues es la encarnación de uno de los postulados más característicos del romanticismo: el deseo de que el edificio hable, de que exprese su significado, en suma, de crear una *architecture parlante*.”, en KAUFMANN (1974), *op. cit.*, p. 199.

10 DIDEROT (1993), *op. cit.*, p. 434.



Maison d'éducation, lámina 107 de LEDOUX (1804), *op. cit.*

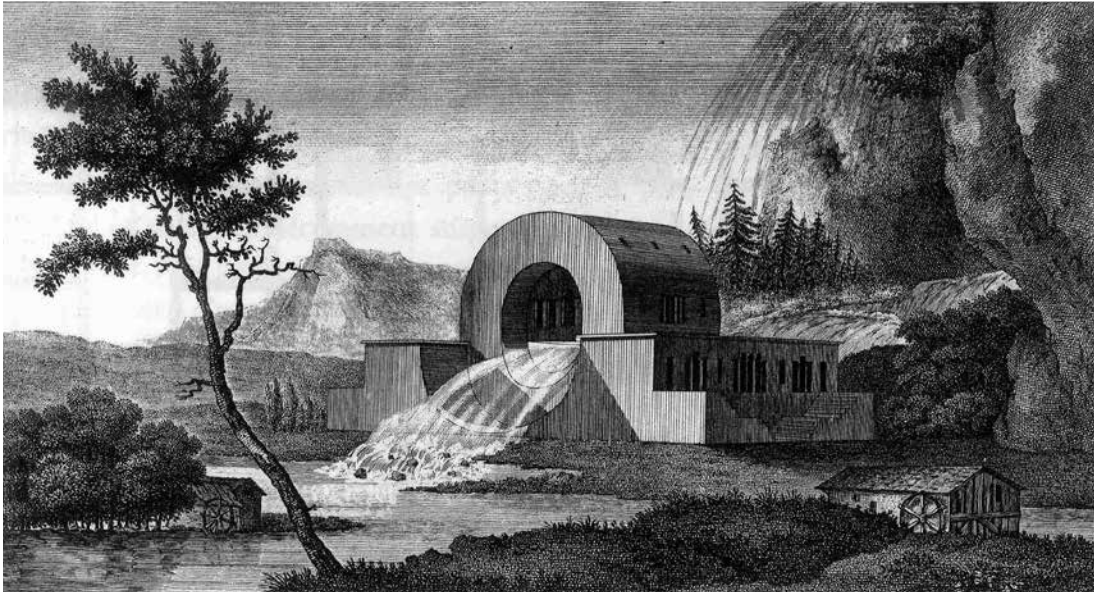
surfaces offrent un tableau vivant où les différents services, mis en mouvement, sont rendus avec autant d'aptitude que d'expression. Qu'entendez-vous par l'expression? Ce que j'entends; c'est un sentiment analytique qui se confond avec les images, qui stimule nos plus secrètes sensations et semble devancer la pensée de l'Architecte, qui décèle sa volonté pour forcer le spectateur bien organisé à l'admiration. Les caractères s'imprègnent de la teinte que l'artiste prépare sur son éloquent palette: l'art du chimiste ne donne pas la couleur, c'est un présent des dieux inspireurs.¹¹

No obstante, a diferencia de JF Blondel, la arquitectura de Ledoux difiere sustancialmente de la mera idea de "caractère" en la medida en que, por encima de toda otra consideración, orientó sus esfuerzos en erigir un nuevo lenguaje arquitectónico de carácter simbólico, capaz de expresar valores -"ideas estéticas" en términos kantianos- con validez universal, no guiándose únicamente por su influencia emocional¹². El problema del lenguaje arquitectónico, por otra parte, responde a una inquietud común en esa época. Sin ir más lejos, el mismo Rousseau en su *Essai sur l'origine des langues* ya defendió que la primera lengua fue una lengua figurativa por la preeminencia de lo visual frente a lo auditivo¹³. Así, la primera lengua arquitectónica fue

¹¹ LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 204.

¹² Véase SZAMBIEN, W. (1986), *Symétrie, goût, caractère*, París y VESELY, D. (1987), "Architecture and the Poetics of Representation", en *Daidalos*, nº25, pp. 24-36.

¹³ Así, referido a la música: "Los sonidos en la melodía no actúan solamente sobre nosotros como sonidos, sino como signos de nuestras afecciones, de nuestros sentimientos; así es como excitan en nosotros los movimientos que expresan y cuya imagen reconocemos en ellos", en ROUSSEAU, Jean-Jacques (1980), *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Madrid: Akal, p. 95. El sonido se ele-



Maison des Directeurs de la Loue, perspectiva extraída de la lámina 6 de LEDOUX (1804), *op. cit.*

simbólica, fundada en las creencias primitivas, explicada por medio de alegorías¹⁴.

De ahí que la interpretación de la obra de Ledoux como una arquitectura poetizante o como representante de *la poésie de l'architecture*, pese a compartir la idea retórica de la *architecture parlante*, no pueda dar cuenta del movimiento indudablemente racionalizador de Ledoux¹⁵. Estas tesis se ajustarían más, por ejemplo, al caso de Boullée¹⁶. Ciertamente que la retórica de

vará a arte en la medida en que provoque *por imitación* las pasiones a las que conducen los signos naturales (bien sean vocales o verbales). En este sentido la preeminencia de lo visual frente a lo auditivo no es una afirmación general: lo es únicamente porque son más naturales y dependen menos de las convenciones sociales.

¹⁴ Al igual que en la arquitectura, puede detectarse este movimiento hacia la comprensibilidad del hecho artístico notablemente en la retórica. Bernard Lamy defendió los gestos como palabras comprensibles para los ojos en su tratado de retórica de 1675: el orador como actor que habla por los gestos. Es significativo en Ledoux, como se verá más adelante, la importancia que cobra el sentido de la vista.

¹⁵ Es esta fundamentalmente la tesis defendida en todas las obras publicadas de Rabreau, quien recupera de Horacio la analogía con la poesía en su *ut pictura poesis* y lo aplica a Ledoux -de forma un tanto pueril- como *ut architectura poesis*. Véase especialmente RABREAU, Daniel (2000), *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, París: Annales du Centre Ledoux, pp. 19-40.

¹⁶ “Nos édifices, surtout les édifices publics, devraient être en quelque façon des poèmes. Les images qu’ils offrent à nos sens devraient exciter en nous des sentiments analogues à l’usage auquel ces édifices sont consacrés”, en BOULLÉE, Etienne-Louis (1953), *Architecture. Essai sur l’art*, Helen Rosenau (ed.), Tiranti.

Ledoux se apoyaba en una tradición que se remontaba a la mitología antigua. Son numerosas las referencias que Ledoux hace de ello. Pero la reducción de sus proyectos a una suerte de lenguaje figurativo obviaría la riqueza de su aportación: desde el simbolismo abstracto de, por ejemplo, la vista cósmica del cementerio de Chaux o el *Abri du pauvre* y el lado más plástico y concreto de la *Maison des directeurs de la Loue*.

En el simbolismo del lenguaje arquitectónico, Ledoux encuentra la posibilidad de establecer un nuevo código universal que derive de la arquitectura en sí, sin someterse por tanto a autoridades ajenas a la misma. Sobre el *Atelier des cercles*, dice:

L'artiste imprime à ses ouvrages le sentiment qui le guide, en voyant la nature embellir ses grandes lignes; il sentira que l'expression dépend du sujet qu'il traite, qu'elle ne doit pas être équivoque. En effet, le goût est impartial s'il est épuré.¹⁷

B. EL ARQUITECTO COMO PROFETA

El lenguaje didáctico del siglo XVIII sustituye la oratoria clásica-barroca del siglo anterior. Opera así una suerte de “catarsis arquitectural” en la Ilustración sintetizada en el concepto de *civismo*: el embellecimiento urbano contribuye dado un cierto contexto político y económico a la identidad cultural del ciudadano¹⁸. El arte mecánico (la construcción) se distingue del arte liberal (la arquitectura) por el embellecimiento: “Chez les Grecs et chez les Romains, ces Arts [los liberales] tirèrent leur dénomination du premier et plus grand de tous les bien, la liberté. Ils furent appelés *libéraux*, parce qu’ils faisaient partie de l’éducation des seuls hommes libres [...]”¹⁹. De hecho, esta voluntad didáctica y comunicativa de los enciclopedistas en su aplicación a la arquitectura tiene una clara presencia en Ledoux.

Contra la pretendida neutralidad de la expresión arquitectónica tal y como la planteaba Kaufmann, con su lenguaje simbólico Ledoux esperaba transformar la sociedad. No en vano el título completo de su tratado alude a la arquitectura en su relación tanto al arte como a la costumbre y la legislación. Y, de hecho, cuando el 18 de mayo de 1804 Ledoux publica finalmente el primer volumen de su testamento artístico lo ilustra en el frontispicio con un gravado muy significativo²⁰. El creador se otorga a sí mismo el papel de profeta y guía, ocupando su busto una posición privilegiada en el gravado; bajo diferentes instrumentos de medida, puede identificarse la planta de la prisión de Aix, templo ledolciano del nuevo orden social. Y es que para Ledoux no cabía el dilema planteado por Kaufmann y enfatizado a lo largo del siglo XX: la búsqueda de una arquitectura autónoma, por medio de la emancipación de la tradición y de la representación, con el establecimiento de un nuevo lenguaje arquitectónico era forzosamente un proyecto social, con contenido social.

Arquitectura y compromiso social

Tal y como defendió Kaufmann, a diferencia de Boullée, quien fundamentalmente se ocupó de establecer principios abstractos en la arquitectura, Ledoux se implicó activamente en la aplicación de estos a toda su arquitectura. La insistencia de Ledoux respecto de la inseparabilidad de la práctica y la teoría así lo corrobora: “Le monde intellectuel commence où

18 Ver VOLTAIRE (1749), *Des embellissements de Paris*, París (ed. *Oeuvres complètes*, París, 1784, t. XXIV).

19 QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostôme (1788-1825), *Encyclopédie méthodique: Beaux-Arts*, París, Introducción, t. 1.

20 Véase la imagen reproducida en el encabezamiento del presente capítulo.

l'action s'active par une puissance irrésistible"²¹. Su teoría de la arquitectura estuvo así siempre orientada a dar respuesta a ejemplos concretos de problemas arquitectónicos y, simultáneamente, la arquitectura como práctica adquiere sentido en la medida en que se orienta hacia el perfeccionamiento de la teoría arquitectónica. Todo tema es importante en la medida en que se hace arquitectura: "Le but de cette discussion sur la demeure d'un commis a été de prouver qu'un édifice peu intéressant par lui-même peut accélérer le progrès de l'architecture"²². En todo ello resuena, por supuesto, el carácter ejemplarizante que pretendió dotar a su arquitectura: la única forma fecunda de enseñar es por medio de ejemplos prácticos más que por un discurso meramente teórico acompañado de "froids et assoupissants préceptes" y que se sustenta por la esperanza en la renovación de la sociedad y de la arquitectura: "Déjà l'aurore s'empare du monde, la lune cède la place à cet astre brillant qui la dévore, les arts se réveillent, un nouveau jour commence"²³.

Sobre los adelantos en materia de higiene, de salubridad y de eficiencia en proyectos paradigmáticos del compromiso social de Ledoux se ha tenido ocasión de hablar en el apartado tercero de la Parte III. Pero, sí cabe resaltar ahora la radicalidad con la que Ledoux aborda esta cuestión, llevándole incluso a la introducción de la idea del derecho a un habitar funcional que tanto dará que hablar en el s. XX:

On n'est pauvre de ce que l'on n'a pas, si on désire; on est riche de ce que l'on épargne, si on aime accumuler; on est riche de ce que la terre produit: la répartition des faveurs est commune à tous ceux qui l'habitent. La mauvaise application que l'on fait des trésors qu'elle renferme, le défaut de génie, peuvent seuls falsifier l'idée que l'on se fait de la pauvreté, ou éloigner les moyens de propager la richesse.²⁴

on verra qu'ici le pauvre a ses besoins satisfaits comme le riche; on verra qu'il n'est pauvre que du superflu; que l'homme, tel qu'il soit, n'occupe qu'un petit espace; il a beau être grand, il en remplit pas à la fois le vide immense de l'univers.²⁵

En su proyecto para el *Abri du pauvre*, Ledoux insiste en la necesidad de incorporar este discurso a una profesión que tanto colaboró en

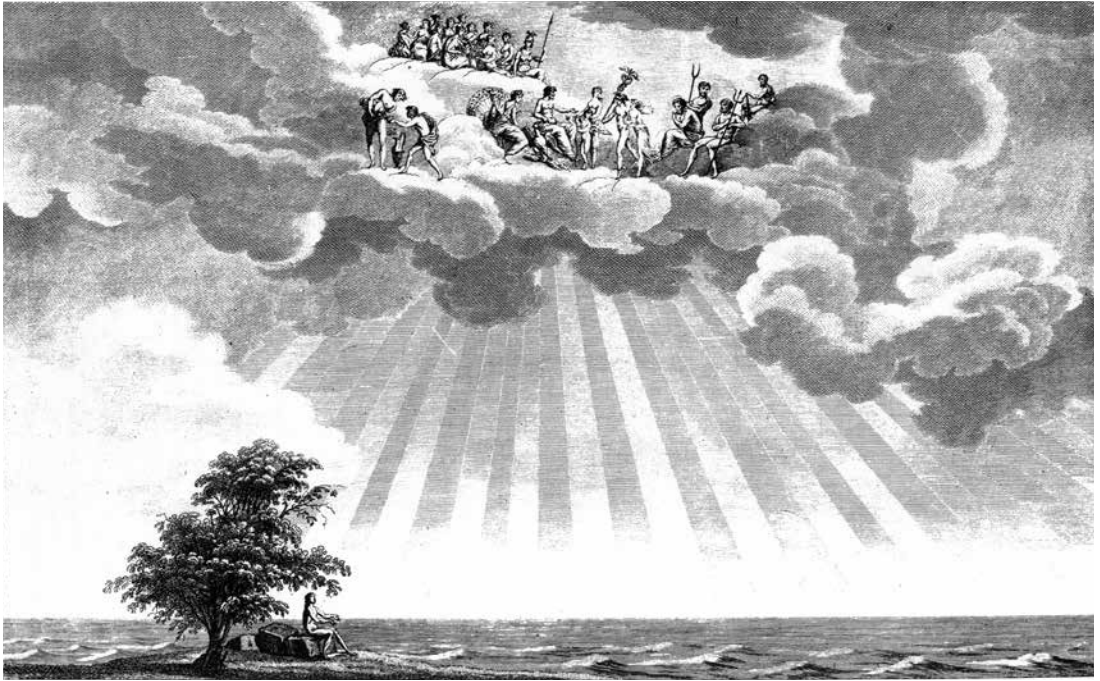
21 LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 77.

22 *Ibid.*, p. 80.

23 *Ibid.*, p. 86.

24 *Ibid.*, p. 104.

25 *Ibid.*, p. 106.



L'abri du pauvre, lámina 33 de LEDOUX (1804), *op. cit.*

el enriquecimiento de los ricos y en la explotación de los pobres, estableciendo así un nuevo tipo de compromiso para el arquitecto: “Si l’architecte adoucit le malheur, s’il embellit la caze du pauvre, s’il améliore le sort des petits, multiplie les jouissances des grands, si toutes les surfaces qu’il décore sont les miroirs fidèles qui représentent son âme, voyez ce que peut gagner l’humanité”²⁶.

El carácter intrínsecamente social que Kant desarrolló en su *Crítica del Juicio* y que localizó en la antinomia del gusto resuena con antelación en los escritos de los arquitectos ilustrados. Hasta tal punto que Blondel, en un opúsculo de 1774 titulado “L’homme du monde éclairé par les arts”, defiende que la cultura arquitectónica debería estar lo suficientemente extendida como para que los hombres tuvieran los medios de adquirir los conocimientos necesarios para mejorar lo público. De hecho, en su *Ecole des Arts*, abierta para los artesanos, Blondel quiso romper el aislamiento que favorecía la Academia. En general, desde el siglo XVI proliferan los tratados divulgadores de la arquitectura hasta entonces exclusiva²⁷. Más allá de la cuestión utilitaria -es decir, que la arquitectura sea necesaria para el “bien-être”-

²⁶ *Ibid.*, p. 139.

²⁷ Como por ejemplo el *Inventions* de Philibert Delorme o la *Architecture française* de Savot, introducida por Blondel, o las *Mémoires critiques* de Frémin.

para estos autores, en efecto, la arquitectura ha de proporcionar la posibilidad de una comunidad natural entre los hombres, más allá de sus distinciones profesionales o de clase.

En una línea que más tarde se hará patente en Schiller, en la Ilustración y más concretamente en la recepción de la filosofía ilustrada por parte de los arquitectos, se adquirió el firme convencimiento de que la educación estética podía colaborar en el progreso del hombre, podía conseguir propiamente hacerlo humano. A ello se refiere Ledoux cuando exhorta: “il n'existe pas un homme sur la terre qui ne soit susceptible d'être secouru par un Architecte... Rival du Dieu qui créa la masse ronde, il aura plus fait que lui, il l'aura dégrossie.”²⁸ o cuando Boullée eleva a la arquitectura más allá de la mera necesidad social: “Je ne comprends pas comment l'art qui remplit les besoins les plus importants de l'association des hommes n'est cultivé que par les personnes qui en font leur état; il entre dans notre éducation de nous instruire dans les arts du luxe, dans l'art du dessin, dans celui de la musique, etc.; on étend nos connaissances dans les langues, dans les sciences, etc., il n'est pas un particulier et, j'ose le dire, peu d'artistes qui s'occupent d'architecture. Cependant personne ne peut méconnaître son utilité”²⁹.

Moral y símbolo

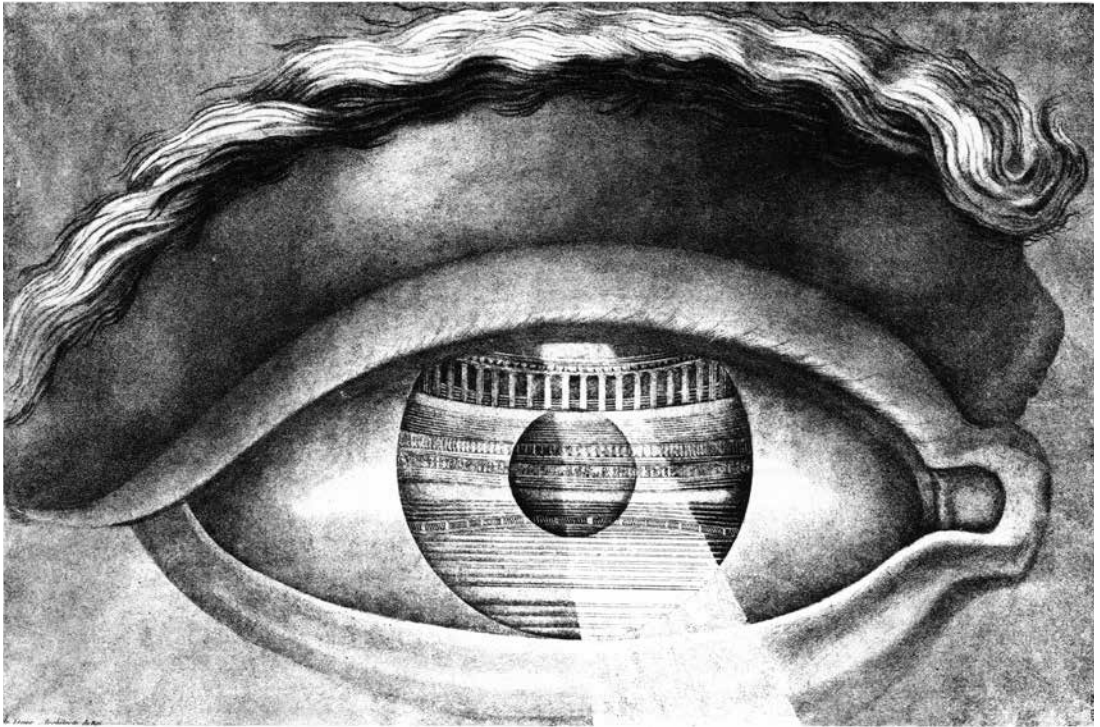
Ce qui contribue le plus à éloigner le progrès des arts, c'est le sentiment ordinaire que l'artiste attache à sa propriété. En secret, il caresse une première idée qui, souvent, n'est appuyée que sur les regrets trop sensibles d'un travail sans succès. Malheur à celui qui en pourrait se dépouiller des considérations qui paralysent ses moyens et les circonscrivent dans des habitudes communes.³⁰

En su conocido grabado *Coup d'oeil du théâtre de Besançon* puede verse reflejado el interior del teatro de Besançon en la pupila de un almenadrado ojo cincelado al modo clásico. Un rayo de luz atraviesa la escena desde la parte superior y desciende en diagonal. No se ve la fuente de luz que está, propiamente, “fuera de encuadre”. De hecho, siguiendo su curso, aquello que parecía estar dentro del cuadro delimitado por los párpados del ojo sobrepasa los límites y alcanza el borde del grabado. Este inesperado giro hace replantearse la inicial y más inmediata interpretación: el interior del teatro no se

28 LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 121.

29 Citado en MONTCLOS, Pérouse (1994), *Etienne-Louis Boullée*, Flammarion, p. 38.

30 LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 77.



Coup d'oeil du théâtre de Besançon, lámina 113 de LEDOUX (1804), op. cit.

encuentra frente al gran ojo escrutador, es decir, del lado del espectador, sino dentro del ojo mismo. El rayo de luz partiría del interior del ojo (bien podría salir de un óculo del teatro si existiese uno) e iluminaría el mundo exterior. Sobre esta lámina, Ledoux escribe:

On inscrit dans un carré, dans un ovale, dans un cercle le portrait de la femme que l'on aime. On ne s'éloigne pas du principe en adoptant les formes que la nature commande. Le premier cadre fut sans doute celui que vous voyez; il reçoit les divines influences qui embrassent nos sens, et répercute les mondes qui nous environnent. C'est lui qui compose tous les êtres, embellit notre existence, la soutient et exerce son empire sur tout ce qui existe; sans ce rayon vivifiant tout serait dans l'obscurité pénible et languissante.³¹

Este grabado ha sido interpretado de formas diferentes, si no contrapuestas. Ciertos autores han querido ver en él el ojo del arquitecto mismo, en la línea de la tradición humanista del “jugement de l'oeil”. Otros como el ojo de la Razón (el ojo supervisor), como el ojo masónico (el ojo que todo lo ve), como símbolo de la sociedad de la vigilancia... En un primer mo-

³¹ *Ibid.*, p. 217.

mento, es importante señalar que Ledoux llama al ojo el “premier cadre”, es decir, el “primer marco visual” y, de hecho, la lámina tiene por título “golpe de vista del teatro de Besançon”. Efectivamente, esta importancia acordada a la vista, sentido de la conquista por excelencia, bien puede dar cuenta de ciertas estrategias proyectivas en Ledoux. Todo debe ser evidente, todo debe poder capturarse de un golpe de vista, apropiarse sin margen de error³². Tómese, por ejemplo, sus comentarios referidos a la perspectiva de Chaux (lámina 15):

La nature ayant donné aux yeux un crédit plus étendu qu’aux oreilles, il nous a paru inutile d’entrer dans une discussion qui retracerait imparfaitement ce que l’on a dit du plan général de la ville, de ses environs, de ses dépendances, des établissements prévus. Une perspective rassemble dans son cadre tous les points que l’oeil peut parcourir; mais autant la nature est vaste, autant son imitation embrasse un cercle étroit. Si elle a donné à un de nos organes une portion d’étendue qui se fortifie par l’exercice, si elle l’a prolongée par le secours des oculaires qui franchissent les plus grandes distances, il n’en est pas de même de la liberté de concevoir; elle ne peut être bornée à la vue des terres qui se confondent avec l’horizon: ces champs qui nous paroissent immenses sont trop resserrés pour elle.³³

En el segundo proyecto para las Salinas de Chaux, Ledoux establece una planta circular con claras connotaciones sociales como alternativa al esquema compacto de su primera versión. En el centro se instituye el poder, la casa del director, que desde su atalaya privilegiada dispone bajo su atenta mirada de toda la comunidad:

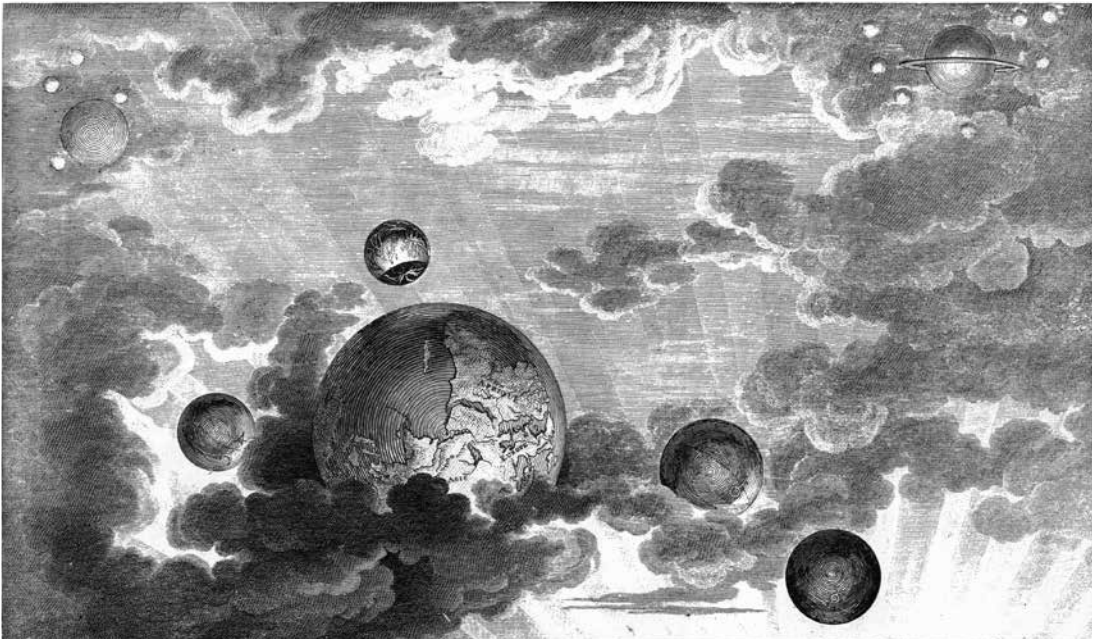
Un des grands mobiles qui lient les gouvernements aux résultats intéressés de tous les instants, c’est la disposition général d’un plan qui rassemble à un centre éclairé toutes les parties qui le composent. L’oeil surveille facilement la ligne la plus courte; le travail la parcourt d’un pas rapide; le fardeau du trajet s’allège par l’espoir d’un prompt retour. Tout obéit à cette combinaison qui perfectionne la loi du mouvement.³⁴

Si bien esto es cierto, se ha abusado mucho de los discursos foucaultianos, devaluando la diversidad de significados que entraña el concep-

32 Para Ledoux, sus proyectos “parlent aux yeux”, en sintonía con la exigencia de comunicación previamente analizada. Véase LEDOUX (1804), *op. cit.*, pp. 52 y 115, por ejemplo.

33 *Ibid.*, p. 76.

34 *Ibid.*, p. 77.



Elevation de Cimetière de la Ville de Chaux, lámina 100 de LEDOUX (1804), *op. cit.* El arquitecto como centro de su creación, como el Dios creador secularizado, centro del universo.

to de “poder”³⁵. Que Las Salinas de Chaux sean un mecanismo disciplinario perfecto como señala Foucault que “permitía de un solo vistazo verlo todo constantemente. Un punto central sería al mismo tiempo fuente de luz que ilumina todas las cosas y lugar de convergencia para todo lo debería saberse: ojo perfecto al que nada escapa y centro había el cual se vuelven todas las miradas”³⁶, más allá de que incurre en errores interpretativos³⁷, supone una simplificación de las motivaciones últimas de Ledoux. Efectivamente, tal y como se ha tenido ocasión de argumentar en el apartado tercero, para Ledoux la forma circular de su proyecto de Ciudad Ideal, teniendo como centro la parcialmente ejecutada Salinas, remitía a un orden simbólico que aúna la utopía social con la analogía natural.

Contrariamente a lo que han querido señalar ciertos autores³⁸, no se trata de un sentido de la vista limitado a su potencial físico, que es visto

35 Véase RUBIO GARRIDO, Alberto (2011), “Poder y sujeto en Foucault y Habermas”, en *Apeiron. Revista filosófica de creación*, Valencia, pp. 29-34.

36 FOUCAULT, Michel (2008), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid: Siglo XXI, pp. 178-179.

37 En realidad, los trabajadores deberían estar ocultos a la vista del director por árboles a lo largo del paseo que rodea su residencia y en sus viviendas-talleres se establece una nueva centralidad interior, ajena a la vista del poder fáctico de las Salinas.

38 Véase OZOUF (1966), *op. cit.*, pp. 1276-1284.

como una reducción condenable por Ledoux: “Malheur à celui qui ne verroit matériellement que ce qu’on lui fait voir”³⁹. La predilección de Ledoux por los espacios abiertos, la ausencia de barreras, el horizonte lejano, “ilimitado”, “indefinido” como muchas veces enfatiza Ledoux en su texto, no se limita a la experiencia inmediata de lo visto. Por una parte, apela a una connotación moral (el espacio es tanto una cura física como moral, en sintonía con la influencia de la tradición fisionomista) y, por otra, a la vertiente práctica de la utopía y el ensueño. La vista es, en Ledoux, también imaginación. Y no se trata, como muchos críticos han pretendido señalar, de alucinaciones de una mente embotada por el éxito, el rencor o la megalomanía, sino la superación de una muy delgada línea que separa la percepción de la imaginación: la libertad de concebir (nótese cómo en francés se establece un claro vínculo con la vista: “de concevoir”⁴⁰). Así, en Chaux, los accidentes topográficos no son límite para este ojo-imaginación, ideal del espacio abierto, accesible, sin límites para su apropiación simbólica⁴¹: “ne peut être bornée à la vue des terres qui se confondent avec l’horizon: ces champs qui nous paroissent immenses sont trop resserrés pour elle.”⁴² El arquitecto prolonga los límites de la percepción por medio de su imaginación.

39 LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 76.

40 Según el Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, literalmente “se représenter par la pensée”.

41 Síntoma de la proximidad de la vista y de la imaginación es su descripción de la localización de Chaux, donde la línea del diámetro grande atraviesa la Loue y los límites de la vista al norte de la ciudad en el bosque de Chaux, el Doubs e incluso el canal de Ginebra y los campos helvéticos, llegando hasta Siberia: “la ligne intéressante du grand diamètre traverse la Loue, des plaines immenses, la ville, la forêt, le Doubs, le canal de Genève, les pâturages helvétiques; à gauche, la Meuze, la Mozelle, le Rhin, le port d’Anvers, les mers du Nord apportent jusques dans les déserts de la Sybérie, les fruits précoces et tant désirés de notre commerce et de nos arts”, en LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 73.

42 *Ibid.*, p. 76.

C. LA AUTONOMÍA DE LA ARQUITECTURA EN LEDOUX

sus productos deben ser [...] modelos, es decir ejemplares, por lo tanto no nacidos ellos mismos de la imitación, debiendo, sin embargo, servir a la de otros, es decir, de medida o regla de juicio.⁴³

En las obras y autores de mediados del siglo XVIII francés se hace sentir la influencia de las teorías sensistas inglesas, como las de Shaftesbury, Locke o Hume. Los enciclopedistas entienden así el juicio del gusto como un juicio natural (una suerte de sentido interno común a todos los hombres) que responde a las impresiones específicas de belleza del mundo proporcionando placer. Este giro hacia la recepción del hecho artístico lleva a centrar desde entonces los análisis de la teoría arquitectónica en los problemas de la naturaleza del gusto, de la percepción de la belleza... Aquello rechazado como falible en la estética clásica, queda así reintroducido en nombre de la armonía natural del mundo y la hace compatible con la racionalidad. Es este el caso de teóricos que incluso pretendieron mantener los principios fundamentales de la arquitectura, es decir, la estética de la proporción y de la imitación, dejando espacio para las intuiciones del gusto: Père André, Briseux⁴⁴ o Batteux.

Tal y como fue objeto de análisis en la teoría estética de Kant, el movimiento de autonomía en la arquitectura se traduce en un movimiento hacia la búsqueda de los principios de la arquitectura, que en la mayoría de los casos se ha traducido en una búsqueda por los orígenes de la arquitectura (ver las teorías de la cabaña, de la tela, las discusiones historicistas sobre el gótico o el clasicismo...). En Ledoux lo interesante es que la máxima ilustrada de la autonomía se traduce en la exigencia de la expresión en códigos arquitectóni-

43 KANT, Immanuel (2007), *Crítica del Juicio*, Madrid: Tecnos, §46.

44 Un llamativo precedente puede localizarse en Briseux y su *Le Traité du Beau essentiel* de 1742, donde se establece una armonía entre el hombre y la naturaleza: “La nature, cette mère universelle, agissant toujours avec la même sagesse et d’une manière uniforme, l’on a doigt de conclure, que le plaisir de l’ouïe et de la vue consiste dans la perception de rapports harmoniques comme étant analogues à notre constitution et que ce principe a lieu non seulement dans la musique, mais encore dans toutes les productions des arts: une même cause ne pouvant avoir deux effects différents... il en résulte que la cause de l’agréable est la même pour tous les sens”. Como en Kant, el placer que acompaña y caracteriza la percepción de lo bello encuentra su fuente en la similitud entre nuestra organización y la naturaleza. Y, así, en Ledoux: “si les proportions dans la musique font plus d’impressions sur notre âme qu’elles n’en font dans les autres objets de nos sens, c’est que la musique lui est plus sympathique, étant pour ainsi dire vivante. Cette sympathie est si marquée que nous sommes plus touchés d’une voix humaine que du son des instrument”, en LEDOUX (1804), *op. cit.*, p. 45. El modelo teleológico de la naturaleza se traslada por analogía al objeto artístico.

cos con la intervención de la componente utópica social.

Sensible a la volubilidad instaurada en el gusto a lo largo de la historia, en Ledoux se da el decidido empeño de establecer leyes inmutables, como bien diagnosticó Kaufmann, pero con el objetivo de alcanzar de la forma más eficaz los objetivos que atribuía a la nueva arquitectura: “Le goût est invariable, il est indépendant de la mode”⁴⁵. En efecto, y en esto coincidía con Boullée y otros arquitectos de la órbita ilustrada, Ledoux rechazó activamente el relativismo del gusto instaurado por Perrault:

le véritable goût est de n’avoir pas de manières ; il n’est pas, comme on le croit, attaché aux ailes fugitives de l’arbitraire, ni fondé sur des conventions fantastiques; c’est le produit d’un discernement exquis que la nature a placé dans le cerveau qu’elle a favorisé.⁴⁶

Contrario, pues, a la aceptación de las costumbres como un legado inmutable, y en la línea con el compromiso propio de la arquitectura hacia la sociedad, Ledoux intenta instaurar un nuevo orden de legitimación de una arquitectura ya desprovista del sustento del imperativo de autoridad de la tradición. Crítico frente a los fundamentalismos clasicistas y, en general, a toda arquitectura basada en la mera erudición -que raramente dan lugar a arquitecturas innovadoras a la altura del reto histórico, se apresta a afirmar en más de una ocasión-, Ledoux defendió una arquitectura de nueva creación sin por ello caer en la devaluación del significado arquitectónico. Era un firme defensor de la existencia de “formes originales”, simples y basadas en la naturaleza:

Voulez-vous avoir des idées justes? pensez par vous même. Voulez-vous être grand dans tous les genres? affranchissez vous des entraves qui gênent l’expression du sentiment dans les arts. Brisez les chaînes qui les asservissent; percez le nuage qui couvre les vérités premières, pour remonter au principe.⁴⁷

Más allá del mero utilitarismo y de una concepción de la arquitectura como construcción (es decir, como resultado de la respuesta teleológica a las necesidades sociales), la arquitectura para Ledoux aspiraba a cubrir el vacío de significado de la existencia moderna. De ahí que por medio de sus

45 *Ibid.*, p. 20.

46 *Ibid.*, p. 10.

47 *Ibid.*, p. 132.

proyectos expresase enfáticamente el descubrimiento de una nueva cotidianidad:

Si les artistes vouloient suivre le système symbolique qui caractérise chaque production, ils acquéreroient autant de gloire que les poètes... et il n’y auroit pas une pierre qui, dans leurs ouvrages ne parlât aux yeux de passants. On pourroit dire de l’Architecture de que Boileau dit de la poésie: chez elle tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage.⁴⁸

El arquitecto como creador toma su inspiración de la naturaleza, detentora de los principios únicos. De hecho, Ledoux lamenta que la arquitectura no haya seguido el camino de las otras ciencias, las cuales pusieron en práctica los principios naturales: la arquitectura, desafortunadamente, “s’ éloigne du sentier que lui indique la nature”. El arquitecto debe encontrar en la naturaleza la fuente de su inspiración, “le grand livre de la nature”, y a través de ella proponer respuestas arquitectónicas a los retos de su sociedad sustentándose en la idea de un mundo unitario ligado a la producción artística: “gouverné par une intelligence immuable qui l’éternise et accroît les forces de l’architecte”⁴⁹.

Todas las formas derivan de la naturaleza. Las formas elementales, accesibles a lo sensible se inspiran de la pureza de los fenómenos naturales: las “lettres de l’alphabet architectural” más que a un código formal, como quiso ver Kaufmann, se refieren a la imagen del mundo “où l’homme vit et lutte”⁵⁰. Así, los elementos geométricos adquieren un valor social en la medida en que son universalmente comunicables y elevan la composición arquitectónica a una formalización de valores morales. Una arquitectura simple y geométrica no solo aspira al ideal de belleza sino que cumple con un compromiso moral. El uso mismo de los sólidos geométricos estaba motivado por una intención simbólica. Los cuerpos geométricos se consideraban mediadores entre lo real y lo nuevo, lo creado, entre el hombre y la naturaleza. Pero no se trataba de un sistema meramente compositivo: las figuras geométricas se

48 *Ibid.*, p. 115.

49 *Ibid.*, p. 180. Muchos autores han señalado en este y otros pasajes en los que Ledoux hace recurrentemente mención al Gran Demiurgo la pertenencia de Ledoux a la masonería como origen mítico de sus creencias. Lo cierto es que, como se tuvo ocasión de ver, la búsqueda de la autonomía en el arte en tanto que segunda naturaleza es indisociable de la traslación laica del Dios creador. El dios de Ledoux es efectivamente el dios de Newton y de Voltaire, se trata del Gran Arquitecto. Véase PÉREZ-GÓMEZ (1987), *op. cit.*, pp. 155-159.

50 *Ibid.*, p. 179.

utilizaban porque se entendían como elementos identificables en la naturaleza, como elementos constitutivos de lo real.

Ledoux esperó descubrir, especialmente por medio de sus proyectos especulativos, la base de la belleza arquitectónica. Estos principios no podían provenir más que de la naturaleza, cuya “*harmonie prépondérante est la seule chose absolue et constante*”⁵¹ y que, en la línea kantiana, supondrá la piedra angular que articule lo real con lo nuevo sin por ello renunciar a la autonomía recién instaurada. Y ello, sin perder de vista el riesgo que entrañaba: “*La nature et l’art ont entre eux des rapports si exacts qu’ils trompent les hommes les plus instruits*”⁵². No se trata de una estética de la mimesis, sino en el sentido más kantiano tomar como modelo a la autonomía de la naturaleza, por su carácter absoluto y atemporal. De hecho íntimo vínculo con la crisis de la tradición, pero en un sentido de nuevo altamente social: fin del principio de autoridad pero sin renuncia al carácter histórico (en el sentido de contenido significativo) del lenguaje arquitectónico.

Más allá de la estética arquitectónica clasicista, a finales del siglo XVIII se instituye una nueva idea de gusto en tanto que estructura independiente de la diversidad de los gustos individuales o de la pluralidad de las manifestaciones históricas del gusto. La superación de la estética normativa se da a través de la asunción de la autonomía de la disciplina en tanto que secularización de la creación divina. Así, como ha sido objeto de desarrollo en el capítulo “Autonomía trascendental”, la creación queda sujeta a una relación por analogía con la naturaleza y da pie a las teorías del genio. La normatividad en la arquitectura no ha de buscarse ya en lo ajena a ella misma, sino en el desarrollo de las ideas que le son propias, por emulación lo que el espíritu moderno identifica en la naturaleza, es decir, aquello que se da la medida a sí mismo.

En la línea de las reflexiones precedentes, es sintomático del espíritu de la época el hecho de que la puesta en práctica de las teorías estéticas kantianas en la arquitectura pueda detectarse con anterioridad a su formulación en ciertos representantes de la arquitectura ilustrada. Como Hegel en años posteriores sentenció en su famosa alegoría del búho de Minerva, con frecuencia -y este es el caso- la filosofía ha seguido los progresos tanto científicos como culturales antes que producirlos⁵³. El hecho nada despreciable de

51 *Ibid.*, pp. 117 y 123.

52 *Ibid.*, p. 123.

53 Ver el final del prefacio de HEGEL, Georg W. F. (1821), *Grundlinien der Philosophie des Rechts*,

que el ocaso de los autores protagonistas⁵⁴ que se han tratado en los capítulos precedentes coincida con la publicación de una de sus obras fundamentales⁵⁵, cierra -aunque solo se apunte ahora de forma especulativa- el círculo de la autonomía en la arquitectura. Aquel que con mayor decisión intentó minar la doctrina kantiana de la autonomía fue el que inauguró una recuperación de la arquitectura como centralidad cultural en la civilización occidental.

Berlín. “Para decir aún una palabra sobre el *enseñar* cómo debe ser el mundo, la filosofía llega demasiado tarde para ello. En cuanto *pensamiento* del mundo ella sólo aparece en el tiempo después de que la realidad ha perfeccionado y terminado su proceso de formación. Esto, que el concepto enseña, lo muestra asimismo necesariamente la historia: sólo en la madurez de la realidad aparece lo ideal frente a lo real y aquél se concibe al mismo tiempo en su sustancia edificándolo en la configuración de reino intelectual. Cuando la filosofía pinta su gris sobre el gris entonces ha envejecido una configuración de la vida y no se deja rejuvenecer con gris sobre gris, sino sólo conocer. Sólo cuando irrumpe el ocaso inicia su vuelo el búho de Minerva” en Hegel, Georg W. F. (2000), *Rasgos fundamentales de la filosofía del derecho; o compendio de derecho natural y ciencia del estado*, Eduardo Vásquez (trad.), Madrid: Biblioteca nueva, p. 77.

54 Kant muere en 1804 en Prusia (Königsberg), Schiller en 1805 en el ducado de Weimar-Eisenach (Weimer) y Ledoux en 1806 en Francia (París).

55 En 1807 Hegel publica *Phänomenologie des Geistes*.

CONCLUSIÓN-CONCLUSION

AUTONOMÍA Y MODERNIDAD EN LA ARQUITECTURA

Desde el comienzo de este trabajo se asumió la imposibilidad de la aspiración a la autonomía plena en la arquitectura, afecta como está de ciertas limitaciones internas que la constituyen como arte particular. Y, no obstante, de la mano fundamentalmente de Emil Kaufmann se fue desgranando una corriente de práctica y teoría arquitectónica que ha atravesado el siglo XX y que tenía como eje vertebrador un decidido empeño por incorporar criterios de autonomía en la arquitectura. Bien desde un punto de vista formal, bien desde un punto de vista social, la autonomía en la arquitectura fue reclamada como *petitio principii* de propuestas llamativamente dispares que, en última instancia, se enredaron en una aparente paradoja de difícil solución: o bien se suscribía la tesis formalista según la cual el compromiso con lo social se establece “despolitizando” la arquitectura (Johnson o Rossi); o bien se recuperaba la naturaleza social de la arquitectura, corriendo el riesgo constatado en las vanguardias de confundirse con lo que se espera poder cambiar (Hays o Eisenman). Si por una parte la racionalización propia de lo moderno posibilitaba la figuración de una alternativa social, por otra su tendencia hacia la abstracción amenazaba con alejar a la arquitectura de la sociedad. Las razones y límites de esta atribuida condición aporética de la autonomía en la arquitectura han sido expuestas a lo largo de las tres partes que constituyen el desarrollo de este trabajo. Conviene ahora recuperar, a modo de recapitulación, los hilos argumentales que las atraviesan y las articulan.

AMBIGÜEDAD DE LA AUTONOMÍA

La expresión como vínculo indisoluble con la sociedad

Siguiendo la estela de Kaufmann, en el intento de iluminar estas diatribas ha sido necesario el regreso a sus raíces conceptuales procedentes del ámbito estético en general. Así, se vio en la Parte I cómo en una primera interpretación, en un sentido trascendental, la autonomía en el arte forma parte de un proyecto más amplio de autonomía del hombre respecto de las determinaciones naturales y sociales. Quedó visto cómo en Kant la autonomía implica la espontaneidad de las facultades a partir de una exigencia formal y debe ser capaz de establecer las leyes que rigen la legitimación de su viabilidad, alcance y límites. Por lo tanto, este primer tipo de autonomía está fundamentalmente vinculada a la autonomía del Juicio como una facultad del alma distinta de la razón y del entendimiento, y se desarrolla a sí misma en el ámbito artístico como una estética de la recepción y de la producción. El orden kantiano está determinado en primer lugar por el sujeto que trasciende

y que, en la experiencia de la realidad, permite la trascendencia del objeto en la medida en que se concibe como una representación. La obra de arte se considera no ya como una cosa en sí, sino como una representación en relación con el sujeto (en su doble papel como creador y espectador).

Interpretada en Kaufmann en su *Von Ledoux bis Le Corbusier* como independencia de cualquier restricción sociocultural y manifestada en una pura abstracción de los mecanismos creativos en la arquitectura, esta versión trascendental de la autonomía en la arquitectura pudo ser acusada de proporcionar una vía hacia el aislamiento de la arquitectura respecto de la sociedad. Lejos de esto, como pudo argumentarse, la colisión de la arquitectura con la máxima de autonomía impone desde dentro un correctivo contra este riesgo. Más propia de la crítica contra el *l'art pour l'art* que contra su sentido fundacional de “heautonomía” en el arte, la condición de desprendimiento de lo social por mor de la autonomía que Adorno crudamente denunció, no alcanzó en rigor a la arquitectura. De hecho, esta resistencia de la arquitectura contra el “ensimismamiento” del arte fue explícitamente recogida en la *Crítica del Juicio*.

En primer lugar, no es cierto que con Kant se dé propiamente una teoría del arte como ajeno a lo social. Antes bien, para Kant, el contenido subyacente de la experiencia artística es la relación entre las ideas fundamentales de la metafísica y la moralidad: la idea fundante de que la voluntad puede ser libremente determinada por el principio de moralidad. De ahí que un componente en la experiencia artística sea el fundamento metafísico de la moralidad. Pero, por añadidura, en el caso concreto de la arquitectura -véase Parte II-, tal y como formuló después de su “Análisis de lo bello”, el cumplimiento por parte de un edificio de su función es una condición previa a todo juicio de gusto y de ahí que no haya forma de juicio de la arquitectura en la que no intervenga también la razón en la medida en que evalúa su adecuación a un fin, estableciéndose una interna e insalvable limitación de su autonomía. Así, la expresión de “ideas estéticas”, en tanto que representaciones de la imaginación que dan pie al libre juego de las facultades, se ve restringida a ideas moralmente significativas como en todo arte, en última instancia, pero con la particularidad en la arquitectura de tener que ser compatible con su orientación a un fin objetivo. En este sentido, se puede hablar de la “revolución kantiana” en la estética de la arquitectura: la combinación entre belleza y utilidad quedará mediada desde entonces por la expresión de ideas morales, llevando la estética de la arquitectura más allá de las teorías clasicistas. Y bien queda dicho que la revolución se establece con Kant en el ámbito de la

estética, puesto que sus teorías se establecen a posteriori en plena sintonía con los intentos ilustrados en el interior de la disciplina arquitectónica.

Ha sido objeto de estudio en la Parte III la incorporación en la teoría y práctica de la arquitectura de movimientos de autodeterminación que claramente anuncian con cierta antelación la conceptualización kantiana de la exigencia de autonomía en el arte. Se confirma en ellos el proceso de desmitificación ilustrado a través del cual pudo establecerse un ideal deliberativo que abría la posibilidad de establecer una cierta “distancia” entre lo real y aquello a lo que se aspiraba fundar. La inversión del principio de *imitatio*, la irrupción del gusto, la quiebra del principio de autoridad, son todas consecuencias de un movimiento que se desarrolla en paralelo con la consolidación del discurso ilustrado y afecta de forma indeleble a la concepción misma de la arquitectura. Su versión más incisiva en lo que aquí convoca fue aquella que supo entender la difícil conjunción de la experiencia y la razón como un giro de la estética del objeto a la estética de la relación entre las obras y el espectador.

Según este cambio de rumbo, la obra de arte ya no media entre unas verdades inmutables y atemporales, proporcionando placer en la medida en que da acceso a ellas, sino que se vuelve propiamente un catalizador de emociones en el espectador. De la perfección de la imitación de lo antiguo, se pasa a la perfección del efecto causado, imponiéndose por lo tanto de ahí en adelante un nuevo criterio de “comprensibilidad” en la arquitectura que da, en definitiva, la medida de su inseparable vínculo con lo social. Si Boffrand y Blondel “el joven” constituyeron la avanzadilla de este fenómeno, en Ledoux quiso mostrarse un caso paradigmático y especialmente aclarativo por la crudeza de las tensiones que en él se manifiestan.

El imperio del símbolo

Regresando al inicio de la discusión desarrollada en la Parte I, esta motivación comunicativa conceptualizada en la teoría del gusto de Kant fue recuperada en un segundo sentido de autonomía, aquel formulado por Schiller, que indirectamente aclara la deriva que en su recepción en la arquitectura el concepto de autonomía pudo suponer. Esta segunda conceptualización nace contra la percepción de la fragmentación del hombre a raíz de la modernidad, es decir, contra precisamente el movimiento de delimitación de las esferas que, pese a los matices antes reseñados, supuso el proyecto kantiano. Aun cuando este movimiento haya de entenderse como inmanente a la modernidad, se encuentra entre sus objetivos nucleares la necesidad de

recuperar la totalidad perdida en el proceso de modernización de la conciencia y la sociedad. Y, precisamente por su modernidad, la autonomía en el arte cobra de nuevo un papel protagonista: constituiría el requisito necesario para poder establecer una nueva utopía ajena a la sociedad doliente que recoja esta necesaria re-unificación. Este presupuesto, propio del pensamiento revolucionario, centra todos sus esfuerzos en la transformación de las condiciones materiales de la sociedad, inaugurando el dispositivo estético crítico fundamentado en una relación negativa entre el arte y la sociedad. Por esta vía, el arte se dota de capacidad de diagnóstico a la vez que propositiva.

De igual manera, la actitud crítica que caracteriza a toda la cultura de la Ilustración se traslada asimismo a la arquitectura por medio del compromiso con lo social, cuestión tratada en la Parte III. En Francia, autores como Laugier, Boffrand o Blondel “el joven” hacen de la crítica acción y adoptan una decidida actitud a intervenir en las prácticas artísticas con el fin de promocionar ciertas orientaciones sociales: condena de la decoración por razones éticas, reivindicación de la vivienda con pretensiones igualitarias,... Esta renovación se hará efectiva, tal y como queda patente en Schiller, en paralelo al papel simbólico del arte por medio de la identificación de lo bello y lo verdadero. Así, gran parte de los esfuerzos revolucionarios se centraron en la elaboración de un lenguaje que pudiese trasladar el mensaje emancipador basado en la autodeterminación. El vínculo de las proporciones y las sensaciones o la teoría del *caractère* responden a la necesidad de establecer una identidad entre los objetos creados y la creación como acción autónoma. En el caso de Ledoux, se establece una expresión simbólica en el mismo proceso de construcción de la forma, con la particularidad a diferencia de otros contemporáneos suyos -crucial en esta discusión- de orientarse hacia una constitución utópica de un nuevo orden social. El símbolo adquiere, pues, un papel dependiente de la orientación a fines de la arquitectura, más allá del repertorio decorativo o formal que pudo tener; es decir, de la función implícita de lo simbólico que puede verse en periodos anteriores se pasa a la explícita mediada por la voluntad (de ahí la analogía con la autonomía). Esto tiene al menos dos consecuencias de gran calado.

En primer lugar, la pretensión de establecer por medio de la figuración una utopía hunde al proceso en una profunda paradoja. Por una parte, si se recurre a la utopía es por la íntima convicción de la insuficiencia de los medios contingentes para la realización de un futuro concebido idealmente. Pero, por otra, como en la arquitectura de Ledoux, al querer presentar materialmente ese futuro inalcanzable en ese momento histórico se identifica

el mundo ideal con la totalidad de lo real, adquiriendo por tanto un carácter absoluto que en última instancia anula toda alternativa. Estas pretensiones universalistas de la arquitectura de Ledoux son evidentes en los proyectos traídos a colación en la Parte III, donde ese futuro prometido se presenta como mito, esto es, como lo simultáneamente a alcanzar y lo que es inalcanzable. En el proceso según el cual la humanidad por medio de la arquitectura podía depararse un futuro mejor concurre, por lo tanto, la esperanza de una tierra prometida con la sospecha de su inalcanzabilidad.

En segundo lugar, precisamente como legitimación de este valor universal de la arquitectura, la naturaleza adquiere un carácter redentor, no tanto ya en un sentido rousseauiano (según el cual la inmersión en el ciclo natural inmunizaría a la humanidad contra su corrupción interna), sino en uno kantiano de autonomía. La vuelta, por tanto, a un mecanismo de mimesis respecto de los procesos naturales choca con el intento de ruptura con la tradición, esperando así refundar una nueva en la que la contingencia es concebida una vez más como inmutable y permanente.

De resultados de este proceso, el símbolo en la arquitectura se presenta con un carácter marcadamente cerrado, en donde el significante (la figuración) se identifica con lo significado (la utopía), confirmando el mecanismo ilustrado según el cual desde lo universal abstracto se puede descender a lo particular. El intento de reconciliación con la sociedad y la naturaleza así abordado no oculta a la postre su reverso de mitificación tanto de lo social como de lo natural, llevándolo en última instancia de nuevo al terreno de lo sometido por el hombre y de lo instrumentalizable, como puede constatarse en los postulados de Dubut o Durand que tanto cautivaron a Kaufmann. Del ingenuo proyecto emancipador de su impulso inicial se pasó así a mera ideología sobre la que apoyar un nuevo proyecto que nada tiene ya de renovador.

Enigma y compromiso social

En la era clásica, la teoría arquitectónica constituía en sí misma aun una vía de acceso al saber y la determinación de los postulados éticos referidos a la creación. Las innumerables referencias a Vitruvio, sus traducciones comentadas y sus interpretaciones constituyen un corpus teórico elevado a un rango científico que juega un incuestionable papel de codificador. Ha sido objeto de estudio a lo largo principalmente de la Parte III la manera en la que la estética de la mimesis, propia de una experiencia perceptiva aun no afectada por el problema moderno de la significación, va cediendo terreno a una estética centrada en la cuestión del lenguaje arquitectónico. Así, una

estética reconocible, característica de un momento histórico aun sujeto a una metafísica realista, fue sustituida por una estética del sentido y, de ahí, que la modernidad trajese consigo la problematización del acto creativo.

La insaciabilidad conceptual establecida en Kant como analogía entre la belleza y la moralidad, símbolo de la imposibilidad de hacerse cargo intuitivamente de la libertad, se radicaliza en Schiller al elevar la belleza a “símbolo de la moralidad”. La indefinición kantiana sobre el contenido de la expresión en el arte queda así superada al dotarla de un carácter propositivo como respuesta al impulso negativo. Pero lo cierto es que, regresando al caso concreto de la arquitectura, los necesarios correctivos que Schiller establece para no vulnerar con esta orientación “funcional” del arte el principio heredado de Kant de autonomía -esto es, la “indiferencia” y la “inmunidad”- no pueden estar presentes en una práctica inseparable de su orientación social. Sin estos, la arquitectura adquiere en su posicionamiento mesiánico tintes hegemónicos, algo evidenciado en la arquitectura de Ledoux. Lo que en Kant se mostró como un correctivo interno de la tendencia hacia el aislamiento del arte autónomo, en Schiller se reviste de la amenaza de lo absoluto mitificante, con el agravante en la arquitectura de, habida cuenta su heteronomía, empujar hacia la proximidad (e incluso identidad) entre la moral y la estética, la expresión y la utopía. De ahí que la crítica de Adorno a Schiller, quizá precipitada en el plano exclusivamente estético, se vuelva pertinente en extremo en el caso concreto de la arquitectura.

A la luz de lo visto hasta ahora, la irrupción de la autonomía cuenta entre sus consecuencias la problematización del sentido en el arte y lleva, en última instancia, a su relación con la libertad como creación. Con el carácter negativo de la autonomía incorporado por Schiller, según la cual alejándose de lo real apela a una alternativa y supera el aspecto mimético de la creación, la relación del arte con la exterioridad deja de poder plantearse en su inmediatez. En efecto, y recuperando la argumentación del final de la Parte I, el mecanismo simbólico pretende solventar la antinomia kantiana de la universalidad referida al arte concediéndole protagonismo a la obra de arte frente al juicio estético. No es, pues, de extrañar que Adorno vea con buenos ojos este giro hacia el objeto que será consumado años después en la estética hegeliana. Pero, en cambio, tal y como se desarrolló en la Parte II, el impulso de Schiller hacia el desbordamiento del arte más allá de su ámbito estético es en su opinión a todas luces inaceptable. La localización de un ámbito de libertad en el arte, legitimando así su existencia por medio del compromiso -véase el caso analizado de Ledoux en la Parte III-, finge una totalidad que no

alcanza desde su racionalidad particular.

Para Adorno, toda referencia a la exterioridad del arte ha de articularse desde su inmanencia como obra y de ahí que insista en la necesidad de la autonomía “como reclusión de lo estético al ámbito de lo estético” como un requisito para poder tener viabilidad la negatividad del arte: contra las estéticas soberanistas, más allá de la estética la negatividad es impotente frente a las condiciones sociales. La obra de arte debe ser autónoma, puesto que cumple una función de crítica social de la que depende el sentido último del arte y de la filosofía, y es autónoma por ser crítica, puesto que se construye en una oposición a la realidad. La autonomía del arte debe dar cuenta del estatus de la estética reivindicando sus reglas propias sin comprometer la vocación de transgredir sus propios límites, restringiendo en esa medida su soberanía. Ya no solo el arte debe cumplir con el requisito de autonomía, sino que la obra misma ejemplificará en su caso concreto el discurso general, sin ser ni lo uno reducible a lo otro, ni lo uno reducible al todo.

Derivada de esta antinomia de lo autónomo en el arte con función crítica, una de las primeras renunciadas a las que debe hacer frente el arte -y la arquitectura en tanto que arte particular- es la comunicación en su sentido heterónomo. La supuesta función social en tanto que comunicabilidad, es decir, la tesis según la cual el arte se hace social proporcionando un contenido accesible, fue duramente criticada por Adorno por el riesgo manifiesto de devenir ideología. El arte no puede imponer su soberanía en la sociedad si no es a cambio de perder su autonomía en el proceso. Ha de presentarse como crítica a la sociedad en la medida en que evidencia sus contradicciones. Su mera existencia constituye una crítica a la sociedad desde su inmanencia estética por mostrarse contrario a los códigos imperantes, entre ellos el de la instrumentalización. El arte ha de ser en sí mismo y no deberse a otra cosa para ser autónomo y, a la vez, ha de ser autónomo para preservar un reducto de lo social en él. Cualquier intento de hacer accesible al público el arte, es decir, cualquier intento de hacer el arte comprensible para la sociedad, engaña al hombre en aquello que parece ofrecerle porque, en resumidas cuentas, la falta de libertad es irrepresentable y pretender lo contrario supondría caer en la ingenuidad de no ver lo que se oculta.

En definitiva, autonomía y emancipación han de considerarse con Adorno como dos polos dialécticos que se corrigen mutuamente. Y en este sentido, Adorno reivindica la independencia de lo real puesta en juego con Kant al localizar el arte en un lugar pre-racional, pero al tiempo reivindica

el contenido de verdad de la obra de arte, externalizando respecto a Kant la autonomía en la obra: da lugar así a un espacio de negación en la medida en que la obra puede presentarse como un otro de sí y proporciona en este sentido la alternativa. El objetivo de este movimiento consiste en evitar que la autonomía pueda hacerse cómplice de la racionalidad instrumental, como de hecho ocurre en el caso de Ledoux en el momento en que bajo las premisas del “bienestar” o el “progreso” establece una nueva utopía cristalizada en sus proyectos. Esta “verdad concreta” en el arte, tomada de la “conciencia de la necesidad” hegeliana da respuesta a la aparente paradoja a la que el arte moderno tuvo que hacer frente.

Huelga decir que en Adorno se parte de la históricamente constatada imposibilidad de la autonomía artística y de ahí que repliegue la exigencia de autonomía hacia la obra de arte misma. Comprometido con la recepción interna de la obra y con la libertad del creador, propone trasladar a las estructuras sustentadoras de la obra la tensión entre la autonomía y la heteronomía, donde se hacen patentes las dependencias respecto del material, los contenido, las técnicas y la sociedad. El problema reside en este sentido en la localización de un ámbito de libertad que atienda simultáneamente a la renuncia por parte del arte de todo compromiso con lo exterior y a su integración con lo real. En un sentido adorniano, la ausencia de funcionalidad en el arte, enajenándolo y llevándolo hacia sí mismo, le dota de una coherencia propia que, en su autonomía, se muestra a lo real como lo no instrumentalizable. El arte ha de aspirar a la reestructuración de la vida sin por ello pretender imponer estructura ninguna. Interviene a modo de espejo de lo social, proyectando en quien lo niega lo negado, devolviendo a su origen las contradicciones internas no reconocidas.

EPÍLOGO

Es evidente que para Adorno la posibilidad de un arte que cumpliera con estas máximas no llegó hasta las vanguardias artísticas de la mano de un Beckett o un Schönberg. De hecho, hay entender su insistencia en la defensa radical de la autonomía del arte como un revulsivo contra los movimientos totalizadores bien sea del lado de los fascismos o bien de la industria cultural que imperaron a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Persistir en la separación de las esferas e impedir su absolutización forma parte del proyecto adorniano de resistencia contra la regresión bajo la premisa de la asunción de la necesidad de la modernidad en su impulso emancipador, sin por

ello obviar el peligro de su radical aislamiento.

Interpretadas así, las vanguardias manifiestan en su lucha interna la constatación de la tensión entre lo real y la pérdida de identidad del ser humano. Desde el seno mismo de la modernidad, las vanguardias, en su profundización en la autocrítica de la modernidad, proporcionan la medida de la insuficiencia de su proyecto interno de emancipación. Este impulso liberador, aun en clave negativa, es quizás la aportación más indeleble de las vanguardias, hasta tal punto que ni los amaneramientos de los años sesenta, ni los intentos de superación de la posmodernidad han conseguido desbancarlo. Las sucesivas crisis de lo moderno no hacen sino confirmar la actualidad de lo moderno. Incluso hoy -y probablemente más que nunca- su reconocimiento de la irreconciliabilidad con lo existente sigue vivo en la medida en que el proyecto de modernidad no ha sido revertido.

La dinámica de fragmentación, que bien supo ver Kaufmann ya en la obra de Ledoux, derivada de la desarticulación de los postulados clasicistas, traslada la recepción deductiva del arte pre-revolucionario a la paradoja inductiva de la irreconciliabilidad con lo existente. Ciertamente, en Kaufmann -llevando más allá de sí mismo a Ledoux- se da el intento de proporcionar una nueva centralidad en la existencia, pero como pudo ponerse de manifiesto en la Parte III, esta centralidad rebota contra Kaufmann al presentarse irremisiblemente como vacía de contenido. Antes bien, a diferencia de las *carceri* de Piranesi, donde la crítica de la centralidad se da por sustitución del orden regular por otro irregular, en Ledoux, habida cuenta de su empeño por dotar de centralidad y en su búsqueda por el contenido de la misma, daría con una crítica interna más allá de la operativa puesta en práctica por Piranesi.

Esta profunda ambigüedad de lo moderno, según la cual lo que se abre es simultáneamente negado, lleva a un perpetuo intento de establecer algún fundamento sólido a pesar de la íntima consciencia de su inutilidad. Es este el caso de las vanguardias y fue, asimismo, el núcleo del trabajo de Ledoux. Con la disolución de las categorías clásicas, la arquitectura tuvo que afrontar desprovista de anclajes sólidos la novedosa dialéctica entre lo racional y lo sensitivo, lo ideal y lo real. Y es precisamente en la medida en que la arquitectura, por su heteronomía interna, no puede renunciar a lo social, en la que tiene capacidad propositiva para el resto de artes: en el movimiento hacia el ensimismamiento del arte que trae consigo la modernidad se vuelve paradójicamente lo otro de sí, esto es, lo social. Internalizando en la arquitectura la antinomia de la autonomía adorniana, la imposibilidad de la auto-

nomía en la arquitectura hace de su proyecto por la autonomía un paradigma de modernidad que, por ende, adquiere un valor ejemplarizante para el resto de artes.

El radical giro que supusieron las vanguardias y, en especial, la problematización de la autonomía del arte que en su seno desarrollaron, pronto reveló el reverso del compromiso que de forma paradigmática ha podido ponerse de manifiesto en la obra de Ledoux. Hoy, su carácter reivindicativo es percibido en clave heterónoma: su integración en los cánones del sistema robustecieron su inmunidad y ampliaron su dominio. Este desgarramiento interno de la modernidad es el potencial que Adorno recupera e incorpora al arte por medio de su negatividad. Todo intento de positividad, bien sea desde el compromiso con lo social, desde la defensa del ideal de progreso,... está llamado a potenciar precisamente la falsa expectativa de su realización. La reconciliación ya no es posible si no es desde la experiencia de la imposibilidad de formular el camino a seguir. Adorno canaliza las aspiraciones ilustradas hacia la confrontación con el mundo y, en ese sentido, el arte se vuelve indispensable.

Precisamente por pertenecer a este movimiento sustancialmente moderno, la autonomía detenta en sí misma la paradoja propia de lo moderno: con la fundación de conceptos, posibilidades, promesas, llega la amenaza de su pérdida. Junto con la idea de una arquitectura autónoma no solo irrumpe la posibilidad de una lucha por la emancipación y la libertad, sino también la posibilidad de su total disolución por no encontrar ya cómo hacerse social de forma inmediata. Enajenada de su función social primigenia, dotada de una función crítica frente a lo social, en tanto que autónoma, la arquitectura se alimenta de una idea de humanidad libre, al tiempo que, por su propia autonomía, le ha de negar el acceso a la sociedad a ese reducto de humanidad. O como diría Adorno, en tanto que autónoma, la arquitectura ha de negar a la sociedad por el bien de una promesa de sociedad diferente a la actual. Pero, en tanto que arte intrínsecamente heterónimo, ha de servir a la sociedad y confundirse con ella para evitar su aislamiento e insustancialidad.

Y en este sentido, la obra de Claude-Nicolas Ledoux puede entenderse como un adelanto de las antinomias de la autonomía a las que tendría que hacer frente la arquitectura en las vanguardias: la paradoja según la cual haciéndose social la arquitectura, no desprendiéndose de lo real, impone un orden hegemónico que le lleva en última instancia a renunciar a su compromiso con lo social. Y curiosamente, aunque solo sea ahora de forma intuitiva, puede decirse que la situación en la que se encontró la arquitectura

del XIX respecto del impulso de los revolucionarios encuentra su paralelo en la situación en la que la arquitectura ha quedado instalada desde las vanguardias. Hasta que no recupere su compromiso con lo social con una nueva problematización de la autonomía de la arquitectura atendiendo a los cambios de paradigma de la actualidad (como podrían ser la consolidación de la globalización: ya no hay nada fuera de lo moderno; la caída del ideal keinesiano; el problema de la representatividad política...) no volverá a encontrar su lugar. Algo que, de alguna manera, se percibe ya en una arquitectura que se ve empujada a hacer frente a la ausencia de todos los presupuestos que hasta entonces la han constituido: el trabajo sin promotor, sin presupuesto y sin programa definido, incluso arquitectura sin construcción.

La capacidad que tenga la arquitectura de afrontar los nuevos retos del presente involucra el gran dilema de si la arquitectura puede realmente seguir siendo considerada un arte moderno -luego, autónomo- o si por el contrario, ha de asumir su naturaleza pre-moderna y puede abrazar sin conflictos los paradigmas reconciliadores esencialistas o, incluso, explícitamente reaccionarios, como quedó ilustrado en la diatriba entre Kaufmann y Sedlmayr. Desde la modernidad ilustrada, la arquitectura ha vivido simultáneamente su época de mayor protagonismo en la sociedad y la íntima convicción de no poder cambiar nada. La modernidad legó a la arquitectura una indefinición que aún hoy sigue irresuelta. Una indefinición que probablemente contenga algún valor moderno en la medida en que quede indefinida y que llama a regresar a este tipo de preguntas radicales si no se quiere vagar en la indigencia conceptual. Eso, o asumir que la arquitectura es esencialmente un arte pre-moderno.

AUTONOMY AND MODERNITY IN ARCHITECTURE

Since the beginning of this work we assumed the impossibility of aspiration for full autonomy in architecture: as an art of its own, architecture is subject to certain internal constraints which are irrevocable. And yet, following Emil Kaufmann's contribution, the twentieth century witnessed a stream in architectural theory and practice which had as its cornerstone a determined effort to incorporate criteria of autonomy in architecture. Since Kaufmann, autonomy in architecture was claimed as *petitio principii* for strikingly disparate proposals, which ultimately had to face an apparent paradox: either to subscribe to the formalist thesis according to which social commitment is established by "depoliticizing" architecture (Johnson or Rossi), or else to restore the social nature of architecture, with the risk -manifested during the Avant-garde- of identifying the alternative with what is expected to be changed (Hays or Eisenman). If, on the one hand, modern rationalisation enabled the configuration of a social alternative, on the other, its tendency towards abstraction threatened to alienate architecture from the society. The reasons and limits of this attributed aporetic condition of autonomy in architecture have been elucidated in the three sections that comprise the present work. By way of synopsis, we should now revisit the main arguments or 'threads' that constitute and articulate these sections.

THE AMBIGUITY OF AUTONOMY IN ARCHITECTURE

Expression as an indissoluble bond with society

Following Kaufmann, and in an attempt to illuminate these diatribes, we returned to its conceptual roots within aesthetics. Thus, in Section I, we first saw how, in a transcendental sense, autonomy in art belongs to a broader project of human's autonomy from both natural and social determinations. As seen, in Kant, autonomy implies the spontaneity of its powers given some formal exigencies, and has to establish the laws governing the legitimation of their feasibility, scope and limits. Therefore, this first type of autonomy is fundamentally linked to the autonomy of Judgment as a faculty of the soul distinct from reason and understanding. In the artistic field, autonomy materialises as an aesthetics of reception and production, with no clear regulatory impact in both artistic and vital practice. This Kantian transcendental order is primarily determined by the subject who transcends; and who, in turn, in his experience of reality, allows the object to transcend insofar as it is conceived as a representation. The work of art should not be considered as an entity in itself but as a representation connected with the individual

subject (in his dual role as a creator and spectator).

In *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Kaufmann interpreted the autonomy as the independence of any sociocultural constraint, manifested on a pure abstraction of creative mechanisms in architecture. In that sense, this interpretation of the transcendental version of autonomy in architecture might have been accused of paving the way for the isolation of architecture from society. Far from this, as it was argued, the clash of architecture with the principle of autonomy triggered an inner corrective mechanism. More typical of the criticism of the *l'art pour l'art* than of its foundational sense of “heautonomy” in art, the status of social detachment for the sake of autonomy that Adorno denounced did not actually reach architecture. In fact, this resistance of architecture to the “self-absorption” of art was explicitly referred to in Kant’s *Critique of Judgment*.

First, it is not true that Kant proposes a theory of art as disengaged from the social. More precisely, for Kant, the underlying content of the artistic experience is the relationship between the fundamental ideas of metaphysics and morality: the foundational notion that the will can be freely determined by the principle of morality. Hence, the metaphysical foundation of morality is a component of the artistic experience. In addition, as he formulated after his *Analytic of the Beautiful*, in the case of architecture -see Section II- a building’s fulfilment of its purpose is a prior condition to any subjective aesthetic judgment. Consequently, it is impossible to judge architecture without the intervention of reason to evaluate its suitability for purpose, which reveals an inherent and inevitable restriction of its autonomy. Hence, the expression of “aesthetic ideas” -as representations of the imagination that give cause for the free interplay of the powers of the soul- should be restricted to morally significant ideas as in any form of art. However, in architecture, these “aesthetic ideas” must be compatible with the orientation of architecture towards an objective end. Since the “Kantian revolution” in the aesthetics of architecture, the combination of beauty and purpose remains influenced by the expression of moral ideas, taking the aesthetics of architecture beyond the classicist theories. Moreover, this tendency in the field of aesthetics is later confirmed by further attempts in architecture during the Enlightenment period.

In fact, in Section III, we examined how the incorporation of self-determination movements into the theory and practice of architecture announced the exigency of autonomy in art some time before Kant’s concep-

tualization. They confirmed the process of demystification during the Enlightenment through which a deliberative ideal could be determined, and which helped to create certain “distance” between reality and what they aspired to create. The reversal of the principle of *imitatio*, the emergence of taste and the breach of the principle of authority are all consequences of a movement that runs parallel to the consolidation of the enlightened discourse and that indelibly affects the conception of architecture. In its most incisive version, the delicate combination of experience and reason was conceived as a shift from the aesthetics of the object to the aesthetics of the relationship between the works of art and their spectators.

According to this change of direction, the work of art no longer arbitrates between immutable and timeless truths, giving pleasure so much as it leads to them. Instead, the work of art becomes a catalyst of emotions for the spectator. From the perfection of imitation of the ancient, the perfection of the caused effect imposed thereafter a new criterion of “comprehensibility” in architecture which is ultimately the measure of its inseparable bond with society. If Boffrand and Blondel “The Young” epitomized the vanguard of this phenomenon, Ledoux constitutes a paradigmatic and especially elucidative case for the crudeness of the tensions present in his work.

Empire of the symbol

Retracing the steps of the discussion developed in Part I, this communicative motivation -conceptualized by Kant in his theory of Judgment- was recovered in a second sense of autonomy, the one formulated by Schiller, which indirectly explains the drifting of the concept of autonomy in its reception in architecture. This second conceptualization counteracts the perception of humans’ fragmentation which follows modernity. While this movement has to be understood as inherent to modernity, the need to regain the totality lost in the process of modernization of consciousness and society is among its basic objectives. Autonomy in art would be the precondition to establish a new utopia alien to the ailing society. This premise -distinctive of the revolutionary ideas- focuses all its efforts on the transformation of the material conditions of society and inaugurates the critical aesthetic device based on a negative relationship between art and society. In this way, art is provided with both diagnostic and proactive capabilities.

Similarly, the critical attitude that characterizes the Enlightenment is likewise transferred to architecture through the commitment with social issues, as addressed in Section III. In France, such authors as Laugier,

Boffrand or Blondel “The Young” put criticism into action and adopted a firm attitude to intervene in artistic practices in order to promote certain social orientations: the disapproval of decoration for ethical reasons, or the demand for housing with egalitarian aspirations. As Schiller made evident, this renewal should go hand in hand with the symbolic role of art through the identification of beauty and truth. Thus, a great deal of the revolutionary efforts revolved around the elaboration of a discourse that could transmit the emancipatory message, based on self-determination. The link between proportions and feelings or the theory of *caractère* responds to the need to establish an identity between the created objects and creation as an autonomous action. Indeed, Ledoux establishes a symbolic expression inside the process of constitution of the form, with the particularity, unlike his contemporaries, that he moved towards a utopian creation of a new social order. The symbol in architecture thus acquires a role which depends on the functional orientation, beyond its former decorative or formal repertoire. In other words, the implicit function of symbolism in previous periods is replaced by an explicit one, governed by will (hence the analogy with autonomy). In this sense, we can draw at least two major implications.

First, the attempt to create a utopia through figuration plunges the process into a deep paradox. On the one hand, the intimate conviction of the inadequacy of resources for the fulfilment of an ideally conceived future stimulates the utopia. But on the other, as in Ledoux’s architecture, the wish to present materially such unattainable future at that very historical moment identifies the ideal world with reality, and thus acquires an absolute character that ultimately overrides any alternative. These aspirations of universalism in Ledoux’s architecture are evident in the projects explained in Section III. This promised future becomes a myth: it is simultaneously represented as attainable and the opposite. In the process whereby humanity could gain a better future through architecture concurred, therefore, the hope for a promised land and the surmise of its unattainability.

Second, precisely because of the legitimation of this universal value of architecture, nature acquires a redemptive character not in the Rousseauian -whereby the immersion in the natural cycle would immunize humans against their inner corruption- but in the Kantian sense of autonomy. Therefore, the return to a mechanism of mimesis with regard to the natural processes collides with the intent to break with tradition, hoping to recast a new one in which the contingency is again conceived as immutable and permanent.

As a result of this process, the symbol in architecture was presented in a markedly closed nature, where the signifier (figuration) is identified with the signified (utopia), confirming the Enlightenment mechanism of particularising abstract universals. Thus addressed, the attempt of reconciliation with society and nature reveals its ultimate reversal process of mythologization, bringing both society and nature back to the realm of what humanity can dominate and manipulate. This reactive movement can be seen in Durand's or Dubut's postulates, whose work once captivated Kaufmann. The naive emancipatory impulse became mere ideology on which to support a no longer renovating programme.

Enigma and social commitment

In the classical era, architectural theory still constituted in its own a path to knowledge and the determination of ethical principles related to the creation. The countless references to Vitruvius, his annotated translations and interpretations comprise a large theoretical corpus with a scientific status which played an unquestionable role of encoder. As seen in Section III, the aesthetics of mimesis -typical of a perceptive experience still unaffected by the modern problem of meaning- gave ground to an aesthetics centred on the issue of architectural discourse. Thus, a recognizable aesthetics, characteristic of a historical moment still subject to a realistic metaphysics, was replaced by an aesthetics of meaning. In that sense, modernity brought with it the problematization of creative act.

The analogy between beauty and morality in Kant brought a conceptual insatiability, symbol of the human inability to intuitively take care of freedom. Schiller radicalized this analogy by elevating the concept of beauty to a "symbol of morality". Kant's uncertainty about the content of the expression in art is thus surpassed by endowing it with a proactive basis in response to the negative drive.

But the truth is that, specifically in architecture, the two necessary correctives that Schiller puts forward to protect Kant's principle of autonomy from the 'functional' orientation of art -that is, 'indifference' and 'immunity'- may not be present in a practice that is inseparable from its social inclination. Without these, architecture acquires a hegemonic overtone in its messianic positioning, something evident in Ledoux's architecture. As an internal corrective to the isolating tendency of autonomous art, Kant showed what in Schiller summons the threat of the absolute mystifying absoluteness, aggravated by the heteronomous nature of architecture, which brings clo-

ser (and even equates) moral and aesthetics, expression and utopia. Hence, Adorno's critique of Schiller, perhaps precipitated in the exclusively aesthetic level, becomes extremely relevant in the case of architecture.

Up to now, the advent of autonomy causes the problematization of meaning in art and, ultimately, has an effect on its relationship with freedom and creation. With Schiller's negative character of autonomy, by means of which art appeals to an alternative if it moves away from reality and goes beyond the mimetic aspect of creation, the relationship between art and otherness leaves its immediacy. Indeed, invoking the arguments at the end of Section I, the symbolic mechanism aims to resolve the Kantian antinomy of universality of art granting prominence to the work of art over aesthetic judgment. Not surprisingly, Adorno endorsed this shift towards the object, which would be accomplished years later in Hegelian aesthetics. However, as expounded in Section II, Adorno rejects *tout court* Schiller's impulse towards the transcendence of art beyond its aesthetic realm. The identification of an area of freedom in art, thus legitimizing its existence through commitment -see the case of Ledoux analyzed in Section III-, counterfeits a totality unreachable from its singular rationality.

For Adorno, all references to the exteriority of art must be articulated from its immanence as an object. That is why he insists on the need for autonomy "as imprisonment of aesthetics to the realm of aesthetics". This is, in fact, a requirement to make negativity in art feasible. As opposed to sovereign aesthetics, he states that negativity beyond aesthetics is powerless against social conditions. The work of art must be autonomous, as it fulfils a function of social criticism, and it is autonomous for being critical, given that it is built on opposition to reality. The autonomy of art must account for the status of aesthetics demanding its own rules without compromising its mission of transgressing its own limits, which would constrain its sovereignty. It is not only art that must meet the requirement of autonomy, but the work of art itself should also be illustrative of the general discourse, none of them reducible to the other, none of them to the totality.

Derived from this antinomy of the autonomy in art with a critical purpose, one of the first renunciations that art must accept -and architecture as a form of art- is communication in its heteronomous sense. Adorno harshly criticized the alleged social role of art as communicability; namely, the thesis that art becomes social as it provides an accessible content. In this there is an evident risk, Adorno denounced, for communicative art to grow ideological.

Art cannot claim its sovereignty in society if it is not in exchange

for losing its autonomy in the process. Art must present itself as criticising society by evidencing its social contradictions. Its mere existence constitutes a critique of society from its aesthetic immanence for standing against the prevailing codes, instrumentalisation being one of them. Art should be art in itself and it should not depend on something else to be autonomous. In turn, art must be autonomous to preserve a remnant of the social in it. Any attempt to make art accessible, that is, to make it comprehensible for society deceives humans because, in essence, there is no way of representing lack of freedom. The opposite would involve the naivety of not seeing what is hidden.

In short, Adorno considered autonomy and emancipation as two dialectical poles which counteract each other. And in this sense, he claimed the independence of reality, which Kant had cast doubt on by placing art in a pre-rational place. But, at the same time, he vindicated the truthful content of the work of art, externalising autonomy in the object: the work of art opens then a space of denial as long as it can be presented as another self, providing the alternative in this regard. The aim of this movement is to prevent autonomy from becoming an accomplice of instrumental rationality, as indeed is the case in Ledoux insofar as he sets a new utopia crystallized in his projects under the premises of “welfare” or “progress”. This “concrete truth” in art, taken from the Hegelian “awareness of the need”, responds to the apparent paradox that modern art had to face.

Needless to say, Adorno assumes from the beginning the historically proven impossibility of artistic autonomy; and hence the requirement of autonomy falls in the work of art itself. Committed to the inner reception of the work and the freedom of the creator, he proposed to move the tension between autonomy and heteronomy to the supporting pillars of the work, where the dependencies on the material, the content, technique and society had to be shown. In this sense, the problem lies in the location of a space of freedom which simultaneously accounts for art’s renunciation of any external commitment and for its integration with reality. In an Adornian sense, the lack of functionality in art, alienated and insular, endows it with an internal consistency which, in its autonomy, manifests itself to reality as impossible to instrumentalize. Art has to pursue the restructuring of life without imposing any structures. It intervenes as a reflection of society, projecting what is denied in whom denies it, returning unacknowledged internal contradictions to their origin.

EPILOGUE

Clearly, for Adorno the possibility of such an art did not arrive until the Avant-garde with Beckett or Schoenberg. In fact, Adorno's insistence on the radical defence of the autonomy of art aspires to be an antidote against totalitarian movements whether from fascism or from the cultural industry that prevailed throughout the first half of the twentieth century. Persisting in the separation of spheres and avoiding absolutism is part of Adorno's resistance against regression. This was under the premise of taking the unavoidability of modernity in its emancipatory impulse without thereby obviating the danger of radical isolation.

Thus interpreted, the Avant-garde evinces in their inner struggles the tension between the real and the loss of human identity. From within modernity and in their deepening in the criticism of modernity, the Avant-gardes provide the scale of the insufficiency of their internal project of emancipation. This liberating surge, even in a negative sense, is perhaps the most indelible contribution of the Avant-gardes, to such an extent that not even the mannerisms of the sixties and the attempts to overcome postmodernism have managed to unseat it. The successive crises of modernity merely confirm the relevance of modernity. Even today -and probably more than ever- the recognition of irreconcilability with what currently exists prevails to the extent that the project of modernity has not been reversed.

The dynamics of fragmentation identified by Kaufmann in the work of Ledoux, derived from the deconstruction of classicist postulates, moves deductive receiving of pre-revolutionary art into the inductive paradox of irreconcilability with what currently exists. Certainly Kaufmann -taking Ledoux beyond himself- attempted to provide a new centrality for existence, but as we could demonstrate in Section III, this centrality turned against Kaufmann, as presented irremediably devoid of content. Rather, unlike Piranesi's carceri, where criticism of centrality is given by replacing the regular order for an irregular one, Ledoux's internal critique goes beyond Piranesi's operational one, given his commitment to providing a centrality and to searching for its content.

This profound ambiguity of modernity, according to which whatever is created is simultaneously denied, leads to a perpetual attempt to establish a solid foundation despite the intimate awareness of its futility. This is the case of the Avant-garde and it was also at the heart of Ledoux's work. With the dissolution of the classical categories, architecture had to face the

new dialectics between rational and sensitive, ideal and real, without any solid anchors. And it is precisely to the extent that architecture cannot abandon its social compromise, given its internal heteronomy, that it turns out to be propositional for the rest of arts: in the movement toward the self-absorption of art that modernity brings with it, architecture paradoxically becomes a different -social- self. Internalizing the antinomy of Adorno's autonomy in architecture, the impossibility of autonomy in architecture transforms its project of autonomy into a paradigm of modernity, which thus becomes exemplary for other arts.

The radical shift represented by the Avant-gardes and, in particular, its problematization of the autonomy of art, soon revealed the reverse of the commitment which could be paradigmatically illustrated in Ledoux's work. Today, its vindictive nature is perceived in an heteronomous sense: its integration into the canons of dominant logic invigorated its immunity and expanded its domain. Adorno retrieves this internal tearing of modernity and incorporates it into art through its negativity. Any attempt of positivity, either from social commitment or the defence of the ideal of progress would precisely encourage the false expectation of its realization. Reconciliation is only possible by experiencing the impossibility of envisaging the way forward. Adorno channelled the aspirations of the Enlightenment towards confrontation with the world, and in that sense, art becomes indispensable.

It is precisely because autonomy belongs to this modern movement that it holds the very paradox of modernity: the foundation of concepts, possibilities, promises, etc. encompasses the threat of their loss. Along with the idea of an autonomous architecture, the possibility of a struggle for emancipation and freedom vanishes, as so does the possibility of its total dissolution, as architecture may not find the way to become immediately social. Alienated from its original social function and provided with a critical role against society due to its autonomy, a sense of free humanity feeds architecture, while, by its own autonomy, it has to deny society the access to that refuge of humanity. Or, as Adorno would say, as an autonomous art, architecture has to deny society for the sake of a promise of a different society. But, as an intrinsically heteronomous art, it must serve society and save it from its isolation and insubstantiality.

In this sense, Claude-Nicolas Ledoux's work may be seen as a presage of the antinomies of autonomy which architecture would face during the Avant-garde: the paradox that -on its social *milieu*- architecture imposes a

hegemonic order which ultimately leads it to abandon its social commitment. Although only intuitively, we can say that the situation of architecture during the nineteenth century with regard to the revolutionary period finds its parallel in its present situation since the Avant-gardes. To find again its role in society, architecture should regain its social commitment with a new problematization of its autonomy in response to the actual changing paradigms (as could be the consolidation of globalization: there is nothing outside modernity, the collapse of the Keynesian ideal, the problem of political representation, etc.). In a way, this can be already perceived in an architecture which is forced to cope with the absence of all assumptions that have constituted it hitherto: work without promoter, without budget and without a defined program or, even, an architecture without construction.

The capacity of architecture to meet the new challenges involves the dilemma of whether architecture can actually still be considered a modern art -that is an autonomous art- or whether, on the contrary, we should assume its pre-modern nature and embrace unproblematically the reconciling essentialist paradigms or even the explicitly reactionary ones, as we illustrated with the diatribe between Kaufmann and Sedlmayr. Since Enlightenment, architecture has simultaneously experienced its period of greatest prominence in society and the intimate conviction that it can no longer change anything. Modernity bequeathed to architecture an uncertainty which is still unresolved. This uncertainty is likely to contain some modern values as long as it remains indefinite and calls us back to this kind of radical questions. We either assume that, or accept that architecture is essentially a pre-modern art.

BIBLIOGRAFÍA

En esta bibliografía no se pretende recoger de forma exhaustiva la ingente bibliografía secundaria que trata sobre un tema tan transversal como la “autonomía”, atendiendo a autores sometidos a una intensa labor de investigación como son Kant, Schiller o Adorno y a áreas de conocimiento tan amplias como la estética, la arquitectura o las bellas artes.

Adicionalmente, se ha optado por no recoger aquí todos los textos que han sido citados a lo largo del trabajo. Antes bien, se ha preferido referir aquellos más relevantes para el desarrollo. Allá donde corresponda, el lector interesado en más detalles de un tema específico podrá encontrar la bibliografía pertinente.

NORMAS DE ABREVIACIÓN:

ed.	edición
trad.	traducción
pr.	prólogo
es. pr.	estudio preliminar
n.	notas
intr.	introducción
dir.	dirección

I. OBRAS DE REFERENCIA

El concepto de autonomía en el arte y la arquitectura

- VV. AA. (1972), *Autonomie der Kunst*, Michael Müller (ed.), Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- VV. AA. (1984), *Autonomous Architecture. Harvard Architectural Review*, vol. 3, Cambridge: MIT Press.
- VV.AA. (1987), *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la escuela de Budapest*, Ágnes Heller y Ferenc Fehér (eds.), Barcelona: Península.
- VV. AA. (1995), *Autonomie der Kunst. Zur Aktualität von Kants Ästhetik*, Berlín: Akademie Verlag.
- VV. AA. (1997), *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*, Robert E. Somol (ed.), Nueva York: The Monacelli Press.
- VV. AA. (1998), *Architecture Theory Since 1968*, Michael Hays (ed.), Cambridge: MIT Press.
- VV. AA. (2002), *Mining Autonomy. Perspecta: The Yale Architectural Journal*, vol. 33, Michael Osman, Adam Ruedig, Matthew Seidel y Lisa Tilney (ed.), Cambridge: The MIT Press.
- AURELI, Pier Vittorio (2008), *The project of autonomy: politics and architecture within and against capitalism*, New York: Princeton Architectural Press.
- BÜRGER, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Jorge Gardía (trad.), Helio Piñón (pr.), Barcelona: Península.
- CLARAMONTE, Jordi (2010), *La república de los fines: contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*, Murcia: Cendeac.
- FEIL, Ernst (1987), *Antithetik neuzeitlicher Vernunft: "Autonomie-Heteronomie" und "rational-irrational"*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- FREDEL, Jürgen (1994), "Autonomie der Kunst" en *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, vol. 1, Hamburgo: Argument-Verlag, pp. 774-779.
- GAIGER, Jason (2009), "Dismantling the frame: site-specific art and aesthetic autonomy" en *British Journal of Aesthetics* 49, enero 2009, pp. 43-58.
- GERMER, Stefannn (1988), *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes*, Hildesheim: Olms.
- KAMINER, Tahl (2011), *Architecture, Crisis and Resuscitation: The Reproduction of Post-Fordism in Late-Twentieth-Century Architecture*, Nueva York: Routledge.
- KREIS, Friedrich (1922), *Die Autonomie des Ästhetischen in der neueren Philosophie*, Tubinga: Mohr,
- LOESBERG, Jonathan (2005), *A Return to Aesthetics: Autonomy, Indifference, and Post-modernism*, Stanford.

MENKE, Christoph (1997), *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid: Visor.

ÖGÜT, Rana Nergis (1999), *The autonomy of Art and Aestheticism in Architecture*, Ankara: METU Faculty of Architecture Press.

RAMPÉREZ, Fernando (2004), *La quiebra de la representación: el arte de vanguardias y la estética moderna*, Madrid: Dykinson.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier (1978), *El arte ensimismado*, primera edición de 1963, Barcelona: Península.

Theodor W. Adorno

Obra Completa, Rolf Tiedemann (ed.), Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultze (colaboradores), Madrid: Akal.

_ (2004), *Teoría Estética*, Vol. 7, Jorge Navarro Pérez (trad.).

_ (2006), *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, vol. 4, Joaquín Chamorro Mielke (trad.).

_ (2008a), *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, vol. 6, Alfredo Brotons Muñoz (trad.).

_ (2008b), *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*, vol. 10/1, Jorge Navarro Pérez (trad.).

_ (2008c), *Escritos musicales IV. Moments musicaux. Impromptus*, vol. 17, Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brontons Muñoz (trad.).

_ (2009), *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, vol. 14, Gabriel Menéndez Torrellas (trad.).

Otras colecciones:

ADORNO, Theodor W. (1991), *Actualidad de la filosofía*, Antonio Aguilera (intr.) y José Luis Arantegui Tamayo (trad.), Barcelona: Paidós.

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (2006), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Juan José Sánchez (intr. y trad.), Madrid: Trotta.

Immanuel Kant

KANT, Immanuel (1990), *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Madrid: Espasa Calpe.

_ (2004), *Qué es la Ilustración?*, Roberto R. Aramayo (ed.), Madrid: Alianza.

_ (2006), *Crítica de la razón práctica*, Manuel García Morente (trad.), Salamanca: Sígueme.

_ (2007), *Crítica del Juicio*, Manuel García Morente (trad.), Madrid: Tecnos.

_ (2009), *Crítica de la razón pura*, Manuel García Morente (trad.), Madrid: Tecnos.

Claude-Nicolas Ledoux

LEDOUX, Claude-Nicolas (1803), *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation. Prospectus*, París: C. F. Patris, Imprimeur de l'Académie de Législation.

_ (1804), *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, vol. 1, París, calle Neuve d'Orléans: imprenta de H.-L. Perroneau.

_ (1847), *Architecture de C.-N. Ledoux. Collection qui rassemble tous les genres de bâtiments employés dans l'ordre social*, dos volúmenes póstumos, Daniel Ramée et Lenoir (ed.), París.

Friedrich Schiller

SCHILLER, Friedrich (1990), *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*, Jaime Feijóo y Jorge Seca (trad.), Madrid: Anthropos.

_ (1991), *Escritos sobre estética*, Juan Manuel Navarro Cordón (ed. y es. pr.), María José Callejo Herranz y Jesús González Fisac (trad.), Madrid: Tecnos.

Vitruvio

VITRUVIO (2000), *Los diez libros de Arquitectura*, Jose Luis Oliver Domingo (trad.), Madrid: Alianza. Traducción del original latino con una explícita vocación divulgativa que lleva a incorporar al lenguaje ciertamente abrupto de Vitruvio giros explicativos con el fin de actualizarlo al castellano del siglo XX pero que en ocasiones genera falsas certezas interpretativas. Además de la interesante introducción de Delfín Rodríguez sobre las ilustraciones que han acompañado al Vitruvio a lo largo de sus sucesivas ediciones y a tenor de esta, a lo largo de la traducción se incorporan ilustraciones, mayormente grabados, de la más diversa procedencia. La ausencia de aparato crítico vinculado a estas genera empero una confusión contraproducente.

_ (1997), *De Architectura*, Antonio Corso y Elisa Romano (trad. y anot.), Pierre Gros (ed.), Turín: Giulio Einaudi. Edición bilingüe en dos volúmenes de gran valor no sólo por su escrupulosa traducción sino por todo el aparato crítico que la acompaña. Incorpora asimismo varios ensayos entre los que cabe destacar "Vitruvio e il suo tempo" de Pierre Gros. Una amplísima bibliografía recoge las publicaciones ya clásicas junto con las más recientes en todos los idiomas.

_ (1980), *Los diez libros de arquitectura*, Agustín Blánquez (trad.), Madrid: Iberia. Traducción de referencia desde su primera edición de 1970.

II. FILOSOFÍA Y ESTÉTICA

Consulta general

VV. AA. (2007), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Joachim Ritter (ed.), Basilea: Schmabe.

FERRATER MORA, José (1964), *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Contexto filosófico

VV.AA. (2011), *Schopenhauer en la historia de las ideas*, Faustino Oncina (ed.), Madrid: Plaza y Valdés. De especial interés para el objeto de este trabajo fueron los artículos LÓPEZ DE SANTA MARÍA, Pilar “El kantismo de Schopenhauer: ¿herencia o lastre?”, pp. 85-104 y CARRANO, Antonio “La asimetría de la estética de Schopenhauer”, pp. 193-220.

CALINESCU, Matei (2003), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid: Tecnos. A través de estos cinco conceptos centrales en la estética moderna, el autor plantea una genealogía de lo moderno donde destaca por encima de todo su carácter ambiguo e inestable.

CASSIRER, Ernst (1997), *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica: México.

MARCUSE, Herbert (2010), *Eros y civilización*, Barcelona: Planeta. Reivindicación del pensamiento de Schiller en su vertiente estético-política.

MARRADES MILLET, Julián (1996), “Teleología y astucia de la razón en Hegel”, en *Diálogos* 67, pp. 123-154.

_ (2002), “Hölderlin, Hegel y el destino de la época”, en VV. AA. (2002), *Hölderlin. Poesía y pensamiento*, Julián Marrades y Manuel E. Vázquez (ed.), Valencia: Pretextos, pp. 129-148.

PHILONENKO, Alexis (1989), *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*, Barcelona, Anthropos. Especialmente los capítulos referidos a la estética, tercera parte, “Metafísica de lo bello” pp. 163-229.

SAFRANSKI, Rüdiger (1998), *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Madrid: Alianza. Biografía de fácil acceso que se insiste en el contexto sociocultural e histórico donde se desenvuelve vida y obra de Schopenhauer. Su superficialidad, no obstante, puede por momentos llevar a confusión.

SPIERLING, Volker (2010), *Arthur Schopenhauer*, Barcelona: Herder.

SUBIRATS, Eduardo (1991), *Metamorfosis de la cultura moderna*, Barcelona: Anthropos.

Historia de la estética

- VV.AA. (1983), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.), Seattle: Bay Press.
- VV. AA. (1987), *Art Social und Art Industriel: Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauss y Françoise Gaillard (ed.), Múnich: W. Fink Verlag.
- VV.AA. (1987), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, Werner Busch (ed.), Múnich: Piper.
- VV. AA. (2004), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal (ed.), Madrid: Machado Libros.
- VV. AA. (2006), *La posmodernidad*, Hal Forster (ed.), Barcelona: Kairós.
- BOWIE, Andrew (1999), *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*, Madrid: Visor.
- BÜRGER, Peter (1996), *Crítica de la estética idealista*, Madrid: Visor.
- BÜRGER, Peter (1998), *Crítica de la estética idealista*, Madrid: Antonio Machado.
- FRANZINI, Elio (2000), *La estética del siglo XVII*, Madrid: Visor.
- HAUSER, Arnold (1993), *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona: Labor.
- JAMESON, Frederic (1996), *Teoría de la posmodernidad*, Madrid: Trotta.
- JARQUE, Vicente (2010), *Historia, progreso y arte contemporáneo*, Valencia: Alfons El Magnànim.
- JAUSS, Hans Robert (2004), *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid: Machado Libros.
- KOSELLECK, Reinhart (2007), *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*, R. de la Vega y J. Pérez de Tudela (trad.), Trotta: Madrid.
- LUHMANN, Niklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp: Fráncfort..
- MARCHÁN FIZ, Simón (2000), *La estética en la cultura moderna*, Madrid: Alianza.
- MARRADES MILLET, Julián (2005), “Expresividad musical y lenguaje”, en *Episteme*, vol. 25, nº1, pp. 29-51.
- PAETZOLD, Heinz (1983), *Ästhetik des deutschen Idealismus: zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*, Wiesbaden: Steiner.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (2000), *Historia de la estética*, 2 vols., Madrid: Akal.
- _ (2002), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid: Tecnos.
- VILAR, Gerard (2010), *Desartización : paradojas del arte sin fin*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Obras de estética

- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1975), *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, José Antonio Míguez (trad.), Buenos Aires: Aguilar.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1961), *Aesthetica*, Olms: Hildesheim.
- GADAMER, Hans-Georg (2007), *Verdad y método*, Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (trad.), Salamanca: Sígueme.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1989), *Estética*, Raúl Gabás (trad.), Barcelona: Península.
- _ (2009), *Fenomenología del Espíritu*, Manuel Jiménez Redondo (ed., trad., intr. y n.), Valencia: Pre-Textos.
- SHAFTERSBURY, Anthony Ashley Cooper (2010), *Soliloquy, or Advice to an Author*, Gale ECCO.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1999), *Filosofía del arte*, Virginia López-Domínguez (es. pr., trad. y n.), Madrid: Tecnos.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2005), *El mundo como voluntad y representación*, Rafael-José Díaz Fernández y M^a Montserrat Armas Concepción (trad.), Madrid: Akal.
- SULZER, Johann Georg (1773), *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste*, 2 vols., Leipzig.

Sobre Theodor W. Adorno

Para una amplia bibliografía secundaria sobre Adorno tanto en castellano como en alemán, se recomienda la consulta de GÓMEZ, Vicente (1998) *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, pp. 222-229. Para una bibliografía en castellano actualizada MAISO, Jordi (2009), "Theodor W. Adorno en castellano. Una bibliografía comentada" en *Constelaciones - Revista de teoría crítica*. Número 1 (noviembre 2009), pp. 51-71. Para una bibliografía plurilingüe (y menos exhaustiva en el caso castellano) sobre la estética de Adorno, se recomienda LANG, P. Chr. (1980), «Kommentierte Auswahlbibliographie 1969-1979» en *Materialien zur Ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, B. Lindner y M. Lüdke (ed.), Fráncfort: Suhrkamp, pp. 509-556. Adicionalmente se puede completar con GÓMEZ, Vicente (1998), *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 222-229.

- VV. AA. (2006), *Revista de educación estética, núm. 2: Monográfico Theodor W. Adorno*, Pablo Castellanos (ed.), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- VV. AA. (2007), *El pensamiento de Th. W. Adorno. Balance y perspectivas*, Mateu Cabot (ed.), Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- VV. AA. (2007), *Negatividad y revolución. Theodor W. Adorno y la política*, John

- Holloway, Fernando Matamoros y Sergio Tischler (ed.), Buenos Aires: Herramienta.
- AGUILERA, Antonio (2002), "Atravesando la soberanía y el compromiso en arte" en *La Ortiga. Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*, nº 33, Santander: Editorial Límite.
- BAUM, Klaus (1988), *Die Transzendierung des Mythos: zur Philosophie und Aesthetik Schellings und Adornos*, Würzburg: Koenigshausen & Neumann.
- BRUNKHORST, Hauke (1990), *Th. W. Adorno. Dialektik der Moderne*, Múnich: Piper.
- BUCK-MORSS, Susan (1981), *Los orígenes de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, traducción de Nora Rabotnikof, Madrid: Siglo XXI.
- CABOT, Mateu (1997), *El penós camí de la raó. Theodor W. Adorno i la crítica de la Modernitat*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- CLAUSSEN, Detlev (2006), *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios*, Vicente Gómez (trad.), Valencia: Publicacions Universitat de València.
- FERNÁNDEZ ORRICO, Jesús (2004), *Th. W. Adorno: mimesis y racionalidad. Materiales para una estética negativa*, Valencia: Alfonso el Magnánimo.
- GÓMEZ, Vicente (1998), *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- JAY, Martin (1988), *Adorno*, Manuel Pascual Morales (trad.), Madrid: Siglo XXI.
- JIMÉNEZ, Marc (1977), *Theodor W. Adorno: arte, ideología, teoría del arte*, Buenos Aires: Sur.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, Pablo (2000), *Espacios de negación. El legado crítico de Adorno y Horheimer*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- LUNN, Eugène (1986), *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, Eduardo L. Suárez (trad.), México: Fondo de Cultura Económica.
- MANDADO GUTIÉRREZ, Ramón (1995), *Theodor W. Adorno (1903-1969)*, Madrid: Ediciones del Orto.
- MENKE, Christoph (1998), *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina (trad.), Madrid: Visor.
- MÜLLER-DOOHM, Stefan (2003), *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno, una biografía intelectual*, Roberto H. Bernét y Raúl Gabás (trad.), Barcelona: Herder.
- PANEA, José Manuel (1996), *Querer la utopía. Razón y autoconservación en la Escuela de Frankfurt*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- RIUS, Mercè (1984), *Adorno. Del sufrimiento a la verdad*, Barcelona: Ediciones Laia.
- ROMERO, José Manuel (2005), *Hacia una hermenéutica negativa. W. Benjamin, Th. W. Adorno y F. Jameson*, Madrid: Síntesis.

- TAFALLA, Marta (2003), *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*, Barcelona: Herder.
- TICHY, Matthias (1977), *Th. W. Adorno. Das Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem in seiner Philosophie*, Bonn: Bouvier.
- WELLMER, Albrecht (1993), *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, José Luis Arántegui (trad.), Madrid: Visor.
- _ (1996), *Finales de partida. La modernidad irreconciliable*, Manuel Jiménez Redondo (trad.), Madrid: Cátedra.
- WELLMER, Albrecht y GÓMEZ, Vicente (1994), *Teoría crítica y estética: Dos interpretaciones de Th. W. Adorno: Albrecht Wellmer y Vicente Gómez*, Manuel Jiménez Redondo (trad.), Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de Valencia.
- ZAMORA, Jose Antonio (2004), *Th. W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, Madrid: Trotta.

Sobre Kant:

- VV. AA. (1990), *Estudios sobre la Crítica del Juicio*, Madrid: Visor.
- BIEMEL, Walter (1959), *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, Colonia: Kölner Universität.
- CASSIRER, Ernst (1948), *Kant, vida y doctrina*, México: Fondo de Cultura Económica.
- GAOS, José (1962), *Las 'Críticas' de Kant*, Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- GARCÍA MORENTE, Manuel (1975), *La filosofía de Kant*, Madrid: Espasa-Calpe.
- GUYER, Paul (1979), *Kant and the Claims of Taste*, MA y Londres: Cambridge.
- _ (1987), *Kant and the Claims of Knowledge*, Cambridge: Cambridge University Press.
- _ (2011), "Kant and the Philosophy of Architecture" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue: The Aesthetics of Architecture: Philosophical Investigations into the Art of Building, pp. 7-19.
- ZAMMITO, John H. (1992), *The Genesis of Kant's Critique of Judgment*, Chicago y Londres: Chicago University Press.

Sobre Schiller:

- VV.AA. (2006), *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, Faustino Oncina y Manuel Ramos (ed.), Valencia: Universitat de València.
- BAUMGARTNER, Hans Michael y KORTEN, Harald (1996), *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*, Múnich: Beck.
- CASSIRER, Ernst (1975), *Idee und Gestalt: Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*, Darmsta-

dt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Clásico estudio sobre Schiller donde se insiste en la influencia de Kant y basa la originalidad de Schiller en el concepto de belleza y la libertad del juego.

HENRICH, Dieter (1957), “Der Begriff des Schönen in Schillers Ästhetik”, en *Zeitschrift für philosophische Forschung II*, pp. 527-548.

JAUSS, Hans Robert (1976), *La literatura como provocación*, Barcelona: Península. Contiene un capítulo sobre la respuesta de Schiller a la “Querelle des Anciens et des Modernes”.

MILLER, Ronald Duncan (1970), *Schiller and the Ideal of Freedom. A Study of Schiller's Philosophical Works UIT Chapters on Kant*, Oxford: Clarendon Press. Estudio centrado en la relación existente entre la teoría de la libertad (política e individual) de Schiller y la de Kant, de la que proviene. Especial atención merece el cuarto capítulo, “Kant's Conception of Aesthetic Freedom”, pp. 68-88.

PAREYSON, Luigi (1983), *Etica ed estetica in Schiller*, Milán: Mursia.

SAFRANSKI, Rüdiger (2006), *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Barcelona: Tusquets.

TILLIETTE, Xavier (1970), *Schelling, une philosophie en devenir*, París: Librairie Philosophique J. Vrin.

WETZ, Franz Josef (1996), *Friedrich W.J. Schelling zur Einführung*, Hamburgo: Junius.

III. TEORÍA Y ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA

Historia de la teoría y estética de la arquitectura

- VV. AA. (1987), *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Akal: Madrid.
- VV. AA. (1999), *A Critic Writes Selected Essays by Reyner Banham*, Mary Banham, Paul Barker, Sutherland Lyall y Cedric Price (ed.), Los Angeles: University of California Press.
- ARGAN, Giulio Carlo (1966), *Salvación y caída del arte moderno*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- BRANHAM, Alan (1979), *The Architecture of French Enlightenment*, Londres.
- BATTISTI, Emilio (1980), *Arquitectura, ideología y ciencia. Teoría y práctica en la disciplina del proyecto*, Madrid: Blume.
- BENÉVOLO, Leonardo (1994), *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili.
- CACCIARI, Massimo (1995), *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*, Yale University Press.
- CALATRAVA, Juan (1992), *La teoría del Arquitectura y de las Bellas Artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*, Diputación Provincial de Granada.
- _ (1999), *Arquitectura y cultura en el Siglo de las Luces*, Universidad de Granada.
- COLLINS, Peter (1998), *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona: Gustavo Gili.
- COLQUHOUN, Alan (1985), *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge: MIT Press.
- CRARY, J. (1993), *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge.
- DE ZURKO, Edward Robert (1970), *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- FICHET, Françoise (1979), *La théorie architecturale a l'age classique: Essai d'anthologie critique*, Bruselas: P. Mardaga.
- FOUCAULT, Michel (2008), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid: Siglo XXI.
- _ (2009), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid: Siglo XXI.
- GROPIUS, Walter (1935), *The New Architecture and the Bauhaus*, Londres.
- HABERMAS, Jürgen (1981), "Arquitectura moderna y posmoderna" en *Revista de Occidente* 42, Madrid, noviembre 1984, pp. 95-109.
- HAUTECOEUR, Louis (1943-1957), *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris: A. et J. Picard.
- _ (1953), *Révolution et Empire, 1792-1815*, Paris : A. et J. Picard.
- HAYS, K. Michael (1994), *Unprecedented Realism: The Architecture of Machado and*

- Silvetti*, Nueva York: Princeton Architectural Press.
- HERNANDEZ, Antonio (1972), *Grundzüge einer Ideengeschichte der französischen Architekturtheorie von 1560-1800*, Basilea: Buchruckerei National-Zeitung.
- HITCHCOCK, Henry-Russel y JOHNSON, Phillip (1932), *International Style: Architecture since 1922*, W.W. Norton & Co.
- _ (2008), *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid: Cátedra.
- JENCKS, Charles (1983), *Movimientos modernos en arquitectura*, Fernando González Fernández de Valderrama (trad.), Madrid: Hermann Blume.
- KRUFT, Hanno-Walter (1990), *Historia de la teoría de la arquitectura*, 2 vols., Madrid: Alianza.
- LEACH, Neil (1997) *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, London: Routledge.
- LEWIS, Hilary y O'CONNOR, John (1994), *Philip Johnson: the architect in his own words*, Nueva York: Rizzoli.
- PÉREZ GÓMEZ, Alberto (1987), *L'architecture et la crise de la science moderne*, Bruselas: P. Mardaga.
- PICON, Antoine (1988), *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Marsella: Parenthèses. En especial: "Chapitre X: Du „génie“ révolutionnaire au néo-classicisme".
- PORPHYRIOS, Demetri (1982), *Sources of Modern Eclecticism*. Londres: Academy Editions.
- MANSIERO, Roberto (2003), *Estética de la arquitectura*, Madrid: Machado Libros.
- PERISCO, Edoardo (1947), *Scritti, critici e polemici*, Milán: Rossa and Ballo.
- RYKWERT, Joseph (1980), *The First Moderns: The Architects of the Eighteenth Century*, Cambridge.
- _ (1996), *The Dancing Column*. Cambridge: MIT Press.
- SHAPIRO, Meyer (1936), "Review of *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, by Emil Kaufmann", en *Art Bulletin* 18, n°2, pp. 258-266.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de (2003a), *Inscripciones*, Barcelona: Gustavo Gili.
- _ (2003b), *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili.
- _ (2004), *Eclecticismo y vanguardia, y otros escritos*, Barcelona: Gustavo Gili.
- _ (2005), *Metrópolis*, X. Costa (ed.), Barcelona: Gustavo Gili.
- SUBIRATS, Eduardo (1986), *La flor y el cristal*, Barcelona: Anthropos.
- SZAMBIEN, W. (1986a), *Les projets de l'an II. Concours d'architecture de la période révolutionnaire*, París.
- _ (1986b), *Symétrie, goût, caractère*, París.

- TAFURI, Manfredo (1978), *Retórica y Experimentalismo*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- _ (2003), *Teorías e historia de la arquitectura*, Madrid: Celeste.
- TEDESCHI, Enrico (1962), *Teoría de la arquitectura*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- VIDLER, Anthony (2008), *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, Cambridge: The MIT Press.

Sobre Vitruvio

- CALATRAVA, Juan (2000), “Vitruvio y la teoría de la Arquitectura”, en VITRUVIO (1991), *Los diez libros de arquitectura*, Bilbao: Klasikoak, pp. 7-33.
- CERVERA VERA, Luis (1982), “Vitruvio, su época, formación cultural y personalidad”, en *Boletín de Bellas Artes*, nº 10, pp. 151-196.
- CERVERA VERA, Luis (1978), *El Códice de Vitruvio hasta sus primeras versiones impresas*, Madrid.
- GERMANN, George (1991), *Vitruve et le vitruvianisme: introduction à l’histoire de la théorie architecturale*, Laussane: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes.
- GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, José Luis (1993), *El Legado Oculto de Vitruvio*, Madrid: Alianza.
- GROS, Pierre (1975), “Structures et limites de la compilation vitruvienne dans les livres III et IV du *De architectura*”, en *Latomus*, nº34, pp. 986-1009.
- _ (1997), “Vitruvio e il suo tempo”, en VITRUVIO, *De architectura*, Antonio Corso (trad.), Turín: Giulio Einaudi, pp. IX-LXXVII.
- KNELL, Heiner (1985), *Vitruvs Architekturtheorie. Versuch einer Interpretation*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- RYKWERT, Joseph (1988), “On the oral transmission of the architectural theory”, en J. Guillaume (ed.), *Les Traités d’Architecture de la Renaissance*, París, pp. 31-48.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín (2000), “Diez libros de Arquitectura: Vitruvio y la piel del clasicismo”, en VITRUVIO (2000), *Los diez libros de Arquitectura*, Jose Luis Oliver Domingo (trad.), Madrid: Alianza, pp. 11-51.
- TABARRONI, G. (1971-72), “Vitruvio nella storia della scienza e della tecnica”, en *Atti della Accademia delle Scienze dell’ Istituto di Bologna. Classe di scienze morali. Memorie*, LXVI, pp. 1-37.

Teoría de la arquitectura del XVII y XVIII

- VV. AA. (1751-1772), *L’Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Denis Diderot y Jean D’Alembert (dir.), París.
- BLONDEL, Jacques-François (1771), *Cours d’architecture ou traité de la décoration*,

distribution et construction des bâtiments, París.

BOFFRAND, Germain (1745), *Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art*, París.

DIDEROT, Denis (1981), *Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*, Madrid: Aguilar.

_ (1993), *Oeuvres esthétiques*, París: classiques Garniers.

DURAND, Jean Nicolas Louis (1802), *Précis des leçons d'architecture*, París.

LE CAMUS DE MEZIERE, Nicolas (1780), *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, París.

LEGRAND, J.-C. y LANDON, C.-P. (1806-1809), *Description de Paris et de ses édifices*, París.

PERRAULT, Charles (1688-1697), *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Jean Baptiste Coignard.

PERRAULT, Claude (1683), *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, París.

_ (1684), *Les dix livres de l'Architecture de Vitruve corrigés et traduits nouvellement en François, avec des Notes & des Figures*, 2ª edición revisada y ampliada, París.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostôme (1788-1825), *Encyclopédie méthodique: Architecture*, París.

VIEL DE SAINT-MAUX, L.-J. (1787), *Lettres sur l'architecture*, París.

VOLTAIRE (1749), *Des embellissements de Paris*, París.

C. N. Ledoux y su tiempo

Para una bibliografía amplia de las fuentes secundarias ver RABREAU, Daniel (2000), *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806): l'Architecture et les Fastes du temps*, Burdeos, pp. 395-417.

VV. AA. (1989), *Les architectes de la liberté. 1789-1799*, Annie Jacques y Jean-Pierre Mouilleseaux (ed.), París: École nationale supérieure des Beaux-arts. En particular: PESCO, Daniela de (1989), "Entre projet et utopie: les écrits et la théorie architecturale (1789-1799)" y OECHSLIN, Werner (1989), "L'architecture révolutionnaire: idéal et mythe".

VV. AA. (1990), *Revolutionsarchitektur. Klassische Beiträge zu einer unklassischen Architektur*, Klaus Jan Philipp (ed.), Braunschweig-Wiesbaden: Friedr. Vieweg & Sohn.

VV. AA. (2008), "Autour de Ledoux: architecture, ville et utopie" (actas del congreso celebrado en las Salinas Reales de Arc-et-Senan los días 25-27 de

octobre de 2006), en *Les Cahiers de la MSHE Ledoux*, vol. 13, Gérard Chouquer et Jean-Claude Daumas (ed.), Presses Universitaires de Franche-Comté.

BELS, Marie (2004), *Sur les traces de Ledoux*, Éditions Parenthèses.

BRAHAM, Allan (1982), *L'architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux*, Berger-Levrault.

CELLÉRIER, Jacques (1806), *Notice rapide sur la vie et les ouvrages de Claude-Nicolas Ledoux. Membre de l'ancienne Académie Royale d'Architecture*, Imprimerie des Annales de l'Architecture et des Arts.

GALLET, Michel (1980), *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806)*, Paris.

_ (1978), "Ledoux à Paris", en *Les Cahiers de la Rotonde*, vol. 2, Paris, pp. 7-11.

_ (1979), "Claude-Nicolas Ledoux: Vie et œuvre", en *Les Cahiers de la Rotonde*, vol. 3, Paris, pp. 11-59.

_ (1979), "Ledoux à Paris et en Île-de-France: guide de l'exposition", en *Les Cahiers de la Rotonde*, vol. 3, Paris, pp. 61-131.

_ (1979), "Documents relatifs à Claude -Nicolas Ledoux", en *Les Cahiers de la Rotonde*, vol. 3, Paris, pp. 135-156.

_ (1979), "Sources manuscrites relatives à Nicolas Ledoux", en *Les Cahiers de la Rotonde*, vol. 3, Paris, pp.157-166.

_ (1979), "Bibliographie de Claude-Nicolas Ledoux", en *Les Cahiers de la Rotonde*, vol. 3, Paris, pp. 167-181.

_ (1991), *Architecture de Ledoux, inédits pour un tome III*, Paris.

_ (2005), *Claude-Nicolas Ledoux*, Paris: éd. du Patrimoine.

KAUFMANN, Emil (1974), *La arquitectura de la ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Barcelona: Gustavo Gili.

_ (1980), *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Barcelona: Gustavo Gili.

_ (1982), *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, Barcelona: Gustavo Gili.

LEVALLET-HAUG (1934), *Claude-Nicolas Ledoux, 1736-1806*, Paris y Strasbourg: École Régional d'architecture.

RAVAL, Marcel y MOREUX, J.-Ch. (1945), *Claude-Nicolas Ledoux, architecte du Roi*, Paris.

OZOUF, Mona (1966), "Architecture et urbanisme : l'image de la ville chez Claude-Nicolas Ledoux." en *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n°. 6, pp. 1273-1304.

RABREAU, Daniel (2000), *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806): l'Architecture et les Fastes du temps*, Burdeos.

- _ (2005), *Claude-Nicolas Ledoux*, París: éd. du Patrimoine.
- RITTAUD HUTINET, Jacques (2005), *Claude-Nicolas Ledoux : L'Œuvre et la vie*, Châtillon-sur-Chalaronne: Ed. La Taillanderie.
- STECKNER, Cornelius (1992), *Ledoux, Kassel und der Amerikanische Unabhängigkeitskrieg*, en *XXVIIe Congrès International d'Histoire de l'Art. L'Art et les Révolutions*, Estrasburgo, pp. 345-372.
- STOLOFF, Bernard (1979), *L'affaire Claude-Nicolas Ledoux, autopsie d'un mythe*, Bruselas: Pierre Mardaga.
- VIDLER, Anthony (1987), *Ledoux*, París: Fernand Hazan.
- _ (1990), *Claude-Nicolas Ledoux, Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge y Londres.
- _ (1994), *Ledoux*, Madrid: Hazan.
- _ (2006), *Claude-Nicolas Ledoux: Architect of the Revolution Between Vision and Utopia*, Birkhauser.

IV: OBRAS INÉDITAS

- CABOT RAMIS, Mateu (1990), *Th. W. Adorno y la modernidad: una interpretación de la dialéctica negativa de Adorno en la perspectiva de la crisis de la modernidad*. Tesis defendida en el Departamento de Filosofía de la Universitat de les Illes Balears.
- FERNÁNDEZ ORICO, Jesús (2000), *Adorno y la vanguardia artística. Negatividad en Th. W. Adorno (Materiales para una estética negativa)*, Román de la Calle (dir.). Tesis doctoral defendida y realizada en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Valencia.
- GÜRBÜZBALABAN, Melis (2004), *Autonomy: re-appreciation of architecture*, tesina no publicada presentada en The Graduate School of Natural and Applied Sciences of Middle East Technical University.
- SEYHUN, Canan (2004), *The role of the architect and autonomy of architecture: an inquiry into the position of the early modern architect and architecture: Le Corbusier and Maison Curutchet*, tesina no publicada presentada en The Graduate School of Natural and Applied Sciences of Middle East Technical University.
- VERGARA BALDERAS, Mario Eric (1995), *Idealismo y materialismo en teoría de la arquitectura: los puntos de vista de Adorno y Lukacs*, Ferran Lobo Serra (dir.). Tesis doctoral defendida y realizada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña.
- VILLORIA GARCÍA, Cesáreo (1993), *La dialéctica de la experiencia estética: para un análisis de las relaciones entre teoría estética, arte y verdad en la obra de Adorno*, Tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Oviedo.

CRÉDITOS FOTOGRAFÍCOS

PARTE I: LAS ANTINOMIAS DE LA AUTONOMÍA EN EL ARTE

1. ORME, Philibert de l' (1568), *Le premier tome de l'architecture*, 2ª edición, París, lámina 51, grabado sobre madera de. Una de las primeras alegorías del arquitecto en Francia. Se le muestra saliendo de una cueva (que remite a la oscura Edad Media) para recibir la palma de los nuevos tiempos.
2. FRIEDRICH, Caspar David (c. 1828-1835), *Ostermorgen* [Mañana de Pascua], óleo sobre lienzo, 43,7 x 34,4 cm, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, N° INV. 792 (1973.24).
3. DELACROIX, Eugène (1830), *Le 28 Juillet. La liberté guidant le peuple* [La libertad guiando al pueblo], óleo sobre lienzo, 260 x 325 cm, París: Musée du Louvre, Salon de 1831-R.F. 129.
4. BEUYS, Joseph (1974), *I Love America and America Loves Me* [Amo a América y América me ama], fotograma de la *performance* en el World Trade Center de Nueva York.

PARTE II: LA EXPRESIÓN EN LA ARQUITECTURA COMO EXIGENCIA ESTÉTICA

1. FRÉART DE CHAMBRAY, Roland (1650), *Invención del orden corintio*, grabado sobre cobre del mito de Calímaco inspirado en el relato de Vitruvio, publicado en FRÉART DE CHAMBRAY, Roland (1680), *Paralèle de l'architecture antique et de la moderne*, París: Charles Antoine Jombert.
2. LEDOUX, Claude Nicolas (c. 1800), *Coup d'oeil du théâtre de Besançon* [Golpe de vista al teatro de Besançon], grabado sobre cobre, publicado en *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la*

législation, 1804, tomo primero, París, calle Neuve d'Orléans: imprenta de H.-L- Perroneau, lámina 113.

3. MAGRITTE, René (1928), *Le faut miroir* [El espejo falso], óleo sobre lienzo, 54 x 80,9 cm, Nueva York: Museum of Modern Art, N: 133.1936.

PARTE III: AUTONOMÍA EXPRESIÓN EN LEDOUX

1. DROLLING, Martin (c. 1800), *Claude-Nicolas Ledoux*, óleo sobre lienzo, París: musée Carnavalet.
2. Portada de KAUFMANN, Emil (1933), *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architecktur*, Viena: Rolf Passer.
3. LE ROY, *Entablement toscan de Palladio*, grabado sobre cobre, publicado en BLONDEL, Jacques-François (1771-1777), *Cours d'architecture ou Traité de la Décoration, Distribution & Construction des Bâtiments*, París, tomo I, lámina X.
4. VARIN, C. N. (c. 1800), *Fontispice de l'édition de 1804*, grabado sobre cobre, publicado en LEDOUX, Claude Nicolas (1804), *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, tomo primero, París, calle Neuve d'Orléans: imprenta de H.-L- Perroneau, lámina 2.