

# El desafío de la expresión

## Una aproximación desde la polémica de la autonomía de la arquitectura

Alberto RUBIO GARRIDO

Universitat de València

En lo que sigue, quiero recuperar una cuestión que no por añeja que suene ha perdido actualidad. Se trata de una polémica que fue inaugurada en los años 30 del siglo pasado por el historiador vienés Emil Kaufmann. En pleno auge de los totalitarismos en una Europa desesperada y sin rumbo, Kaufmann pretendió recuperar la figura de Kant y su legado ético y estético para la disciplina arquitectónica. La cuestión no es baladí por dos razones fundamentales. En primer lugar, cabe tener en cuenta que la amplísima repercusión que tuvo la *Crítica del Juicio* en muy diversas disciplinas artísticas apenas si se hizo notar en la arquitectura, hasta el punto que puede considerarse su libro de 1933 *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur* como uno de los primeros intentos de adaptación de la estética kantiana a la arquitectura, aun con muchos matices.

En segundo lugar, es pertinente traer a colación esta cuestión dado que el mero hecho de hablar de la “autonomía de la arquitectura” suena casi fabuloso. En efecto, en un sentido amplio, se entiende por “autonomía” la no dependencia de algo o alguien a la hora de determinar sus propias leyes, bien sea ontológica, ética o estéticamente. Se trata del principio moderno fundamental según el cual se “tiene en sí mismo su fundamento y la razón propia de su legalidad”. De ahí que la mera idea de una “arquitectura autónoma” resulte en cierto sentido cacofónico. Y es que, en tanto que arte particular, la arquitectura arrastra una serie de determinaciones internas que parecen imponer limitaciones 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 arte público).<sup>1</sup> Y, pese a ello, fundamentalmente a partir de

<sup>1</sup> Estoy adaptando libremente lo que entiende Roger Scruton por “distinguishing features of architecture”:

Kaufmann se constituyó una corriente de práctica y teoría arquitectónica que ha atravesado el siglo XX y que tenía como eje vertebrador un decidido empeño por fundar algo así como una “arquitectura autónoma”. Las derivaciones de esta corriente son múltiples y contradictorias. Afectan a numerosas personalidades del siglo XX. Pero, sobre todo –y esta puede considerarse la motivación de partida de esta contribución–, llevaron a la arquitectura de finales del siglo XX a una paradoja de difícil solución que puede resumirse en: o bien se suscribía la tesis formalista según la cual el compromiso con lo social se establece “despolitizando” la arquitectura (Johnson o Rossi),<sup>2</sup> recuperando así una suerte de reinterpretación de las teorías esteticistas del XIX; 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).<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

Voy a dividir esta contribución en cuatro partes con el objetivo de, en última instancia, desmontar esta falsa paradoja. En primer lugar, intentaré clarificar en qué sentido puede interpretarse el legado de Kaufmann y su teoría de la arquitectura autónoma como un riesgo de aislamiento respecto de la sociedad. En segundo lugar, recuperaré el concepto kantiano de autonomía, es decir, aquel en el que Kaufmann pretendió sustentar su teoría del *Pavillonsystem* y que resonó a lo largo del siglo XX con mayor o menor rigor. En la tercera parte, y apoyándome en el giro que Schiller introdujo en esta concepción trascendental de la autonomía, daré cuenta de un riesgo efectivo y real de su aplicación en la arquitectura. Por último, adelantaré con la ayuda de la teoría estética de Adorno una posible salida. Me serviré a lo largo de toda mi intervención –siguiendo los pasos de Kaufmann– de la obra de Claude-Nicolas Ledoux para ilustrar las tesis principales de unos y otros.

literalmente su “utility or function”, su “highly localized quality”, su “character as a public object” y su “continuity with the decorative arts, and the corresponding multiplicity of its aims”. Véase Scruton, Roger, *Aesthetic of Architecture*, Methuen & Co., Londres, 1979, pp. 1-20.

<sup>2</sup> Para Rossi, la lucha por la autonomía en la arquitectura es una confrontación con las condiciones socioeconómicas sin sacrificar el camino interior de la arquitectura como disciplina, buscando un “refuge in semiotic analysis”. Véase Vidler, Anthony, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, The MIT Press, Cambridge, 2008, p. 56. Para Johnson, la autonomía en la arquitectura ha de entenderse como un proyecto de desarraigo y abstracción formal. Véase Somol, Robert E. (ed.), *Modernity and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*, The Monacelli Press, Nueva York, 1997, pp. 40-48.

<sup>3</sup> “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...”, Hays, K. Michael y Kogod, Lauren, “Twenty Projects at the Boundaries of the Architectural Discipline Examined in Relation to the Historical and Contemporary Debates over Autonomy”, en *Perspecta: The Yale Architectural Journal* 33, 2002, p. 55.

“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”, Eisenman, Peter, “Foreword: [Bracketing History]”, en Vidler, *op. cit.*, IX-X.

<sup>4</sup> Para profundizar en esta paradoja, véase mi contribución al congreso *Arquitectura v2020* publicado en Rubio Garrido, Alberto, “Modernidad y autonomía en la arquitectura: nuevos retos, viejas preguntas”, en *Arquitectura v2020*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2013.

## 1. La autonomía como riesgo de aislamiento

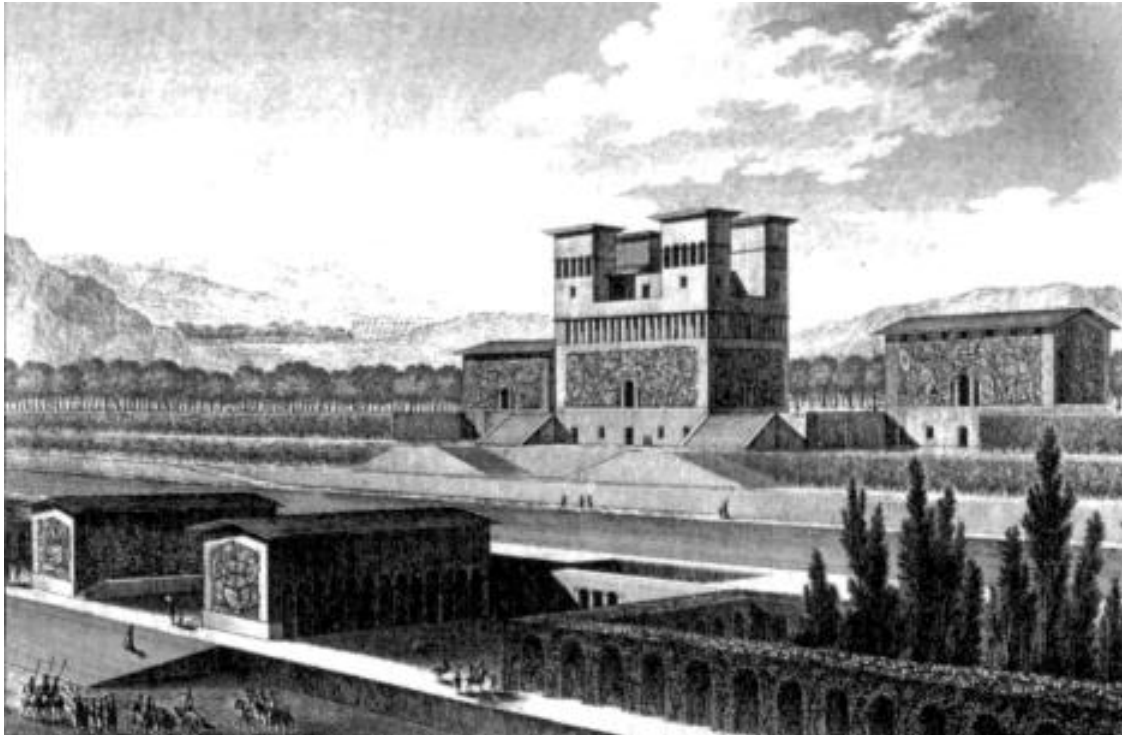
En un sentido trascendental, la autonomía en el arte forma parte de un proyecto más amplio de autonomía del hombre respecto de las determinaciones naturales y sociales. En Kant, la autonomía implica la espontaneidad de las facultades a partir de una exigencia formal y debe ser capaz de establecer las leyes que rigen la legitimación de su viabilidad, alcance y límites. Por lo tanto, este primer tipo de autonomía aplicada al arte está fundamentalmente vinculada a la autonomía del Juicio como una facultad del alma distinta de la razón y del entendimiento. 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 de creador y espectador).

Interpretada en Kaufmann –con mención explícita a Kant– 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, dando lugar en la teoría arquitectónica del siglo XX a una profunda confusión. Un caso paradigmático de ello es la insistencia de Kaufmann de aislar de todo condicionante social e histórico los proyectos de Ledoux, como por ejemplo en el proyecto *Retour de Chasse*:

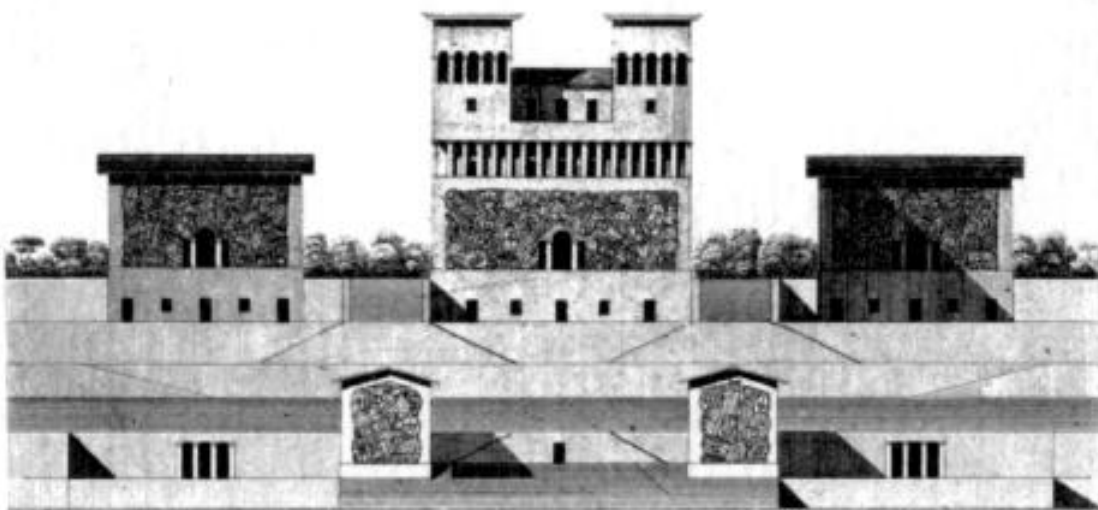
At first glance, the Hunting Lodge [...] seems to be Baroque in its general layout. But on closer view we note significant changes. The composition lacks in binding power. Although the building masses seem to be grouped in a manner very similar to Baroque disposition, and, although the main house rules over the outlying buildings, each block is independent from the other, and from its natural setting.<sup>5</sup>

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. 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 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.

<sup>5</sup> Kaufmann, Emil, “Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu”, en *Transactions of the American Philosophical Society* 42, nº. 3, 1952, p. 525.



*Vue perspective d'un retour de chasse, lámina 110 de Ledoux, Claude-Nicolas, L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation, Paris, 1804.*



*Elevation d'un retour de chasse, lámina 111 de Ledoux, *ibíd.**

Así, apoyándose en una muy personal interpretación de Kant, 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 moderna. En contra de la unidad barroca, la libre asociación de elementos independientes será la configuración que resurgirá a partir de Ledoux y fundamentalmente a partir de las vanguardias artísticas. Se trata de lo que llamó el *Pavillonsystem* o más tarde el *new individualism*: configuraciones revolucionarias reducidas a mecanismos de composición como son la repetición, la antítesis o la respuesta múltiple.<sup>6</sup> Mecanismos todos marcadamente abstractos y pretendidamente autónomos (en la medida en que según Kaufmann se desprendían de la tradición y de las exigencias sociales del momento). No sorprende, pues, la crítica posterior a sus teorías por su riesgo implícito de aislamiento.

## 2. La expresión como vínculo con la sociedad

No obstante, lejos de esto, la colisión de la arquitectura con la máxima de la autonomía impone desde dentro un correctivo contra este riesgo. De hecho, esta resistencia de la arquitectura contra el “ensimismamiento” del arte fue explícitamente recogida en la *Crítica del Juicio* de Kant.

En primer lugar, no es cierto que con Kant se dé propiamente una teoría del arte como ajeno a lo social. Antes bien, en su opinión, el contenido subyacente de la experiencia artística es la relación entre 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.<sup>7</sup> Pero, por añadidura, en el caso concreto de la arquitectura, tal y como lo formuló después de la “Analítica 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. La belleza, aduce Kant,

de un edificio (como iglesia, palacio, arsenal, quinta), 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. [...]

Podrían añadirse inmediatamente en la intuición de un edificio muchas cosas que nos pluguieran si no fuera porque debe ser una iglesia.<sup>8</sup>

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.<sup>9</sup> O, dicho en otros términos, la

<sup>6</sup> La evolución en la obra de Kaufmann de estos términos empleados está claramente expuesta en Mertins, Detlef, “System and Freedom. Sigfried Giedion, Emil Kaufmann, and the Constitution of Architectural Modernity”, en Somol, Robert E. (ed.), *op. cit.*, pp. 212-231. A pesar de esto, es posible identificar incluso en su obra más tardía la misma interpretación de la autonomía como una configuración formal.

<sup>7</sup> Véase Guyer, Paul, *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge University Press, 1997, cap. 3-6 y Guyer, Paul, “The Harmony of the Faculties Revisited”, en *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge University Press, 2005, cap. 3.

<sup>8</sup> Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*, Manuel García Morente (trad.), Tecnos, Madrid, 2007, p. 145.

<sup>9</sup> La forma y la función en una arquitectura lograda se intensifican la una a la otra, en lugar de ser meramente añadidas. Véase Guyer, Paul, “Free and Adherent Beauty: A Modest Proposal”, en *The British Journal of*

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. Este es el sentido de la “revolución kantiana” en la estética de la arquitectura. 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:

entiendo por idea estética la representación de la imaginación que provoca a pensar mucho, 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.<sup>10</sup>

Si Boffrand y Blondel “el joven” constituyeron la avanzadilla de este fenómeno, Ledoux constituye un caso paradigmático y especialmente aclarativo por la crudeza de las tensiones que en él se manifiestan. Regresando a Kaufmann, veamos cómo aborda la cuestión de la expresión en la arquitectura con otra obra de Ledoux: el *Pacifère*.

The massive walls of Pacifère and Panaréon do not even allow a guess at the disposition of the interior. The ideal of geometry has got the better of the Baroque principle of animation [...]. The exterior of the Baroque château clearly expresses the differentiation between the lordly grand salon, the private apartments, and the mezzanine. The blocks of the revolution are mute. As soon as the architects will renounce the petty devices of “Narrative” architecture, the purposes of their structures will no longer be reflected in the outside.<sup>11</sup>

Lo que contrasta llamativamente con lo que Ledoux escribió a propósito del *Pacifère*:

si les artistes vouloient suivre le système symbolique qui caractérise chaque production, ils acquéreroient autant de gloire que les poètes; ils éléveroient les idées de ceux qui les consultent, et il n'y auroit pas une pierre qui, dans leurs ouvrages, ne parlât aux yeux des passants.<sup>12</sup>

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*, 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 romántica, quienes gustaban de “exhibir sus sentimientos abiertamente y con frecuencia en exceso”. Luego, a tenor de la cita precedente, la expresión en la arquitectura está vinculada para Kaufmann con la narratividad pre-revolucionaria, 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 y su apariencia exterior constituye propiamente el valor comunicativo de esa arquitectura “mezquina”, en clara contraposición a la de la Revolución –cuyos edificios, defiende, “son mudos” –.

Al margen de que Kaufmann esté evidentemente equivocado al no querer atribuir un contenido expresivo a la arquitectura de Ledoux, la teoría de Kant sobre las “ideas estéticas” no parece bastar para dar cuenta de esta particular interpretación de la autonomía en Ledoux.

*Aesthetics* 42, 2002, pp. 357-366.

<sup>10</sup> Kant, *op. cit.*, p. 241.

<sup>11</sup> Kaufmann, *op. cit.*, p. 520.

<sup>12</sup> Y añade en nota al pie: “La forme d'un cube est le symbole de la Justice, on la représente assise sur une pierre carrée, prescrivant des peines pour le vice et des récompenses pour la vertu.” Ledoux, *op. cit.*, p. 115.

### 3. El imperio del símbolo

La 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, precisamente contra 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 consciencia 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

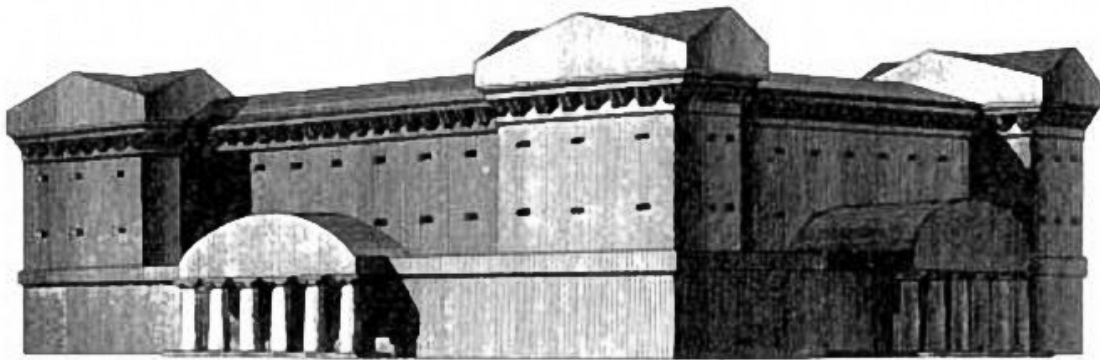
De igual manera, la actitud crítica que caracteriza a toda la cultura de la Ilustración se traslada a la arquitectura por medio del compromiso con lo social. En Francia, autores como Laugier, Boffrand o Blondel “el joven” hacen de la crítica acción e intervienen en las prácticas artísticas con el fin 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.<sup>15</sup> 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 –la teoría del *caractère*– responde 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 proceso mismo 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. Este es el caso, por ejemplo, del proyecto para la cárcel de Aix-en-Provence, el cual se muestra deliberadamente amenazante e implacable con arreglo a su función social.

<sup>13</sup> Schiller, Friedrich, *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*, Jaime Feijóo y Jorge Seca (trad.), Antropos, Madrid, 1990, cartas V-VI.

<sup>14</sup> Contra lo que afirma en *Kallias*, en *Cartas sobre la educación estética del hombre* Schiller niega que la naturaleza sea fuente de impulso artístico con el fin de vincular la autonomía del arte con una reconciliación utópica. Para establecer el “*ästhetischen Staat*”, Schiller emprende un proyecto de objetivación del concepto de belleza y encuentra su fundamento ontológico en la apariencia y el juego.

<sup>15</sup> Véase Pareyson, Luigi, *Ética ed estética in Schiller*, Mursia, Milán, 1983, pp. 60-70.

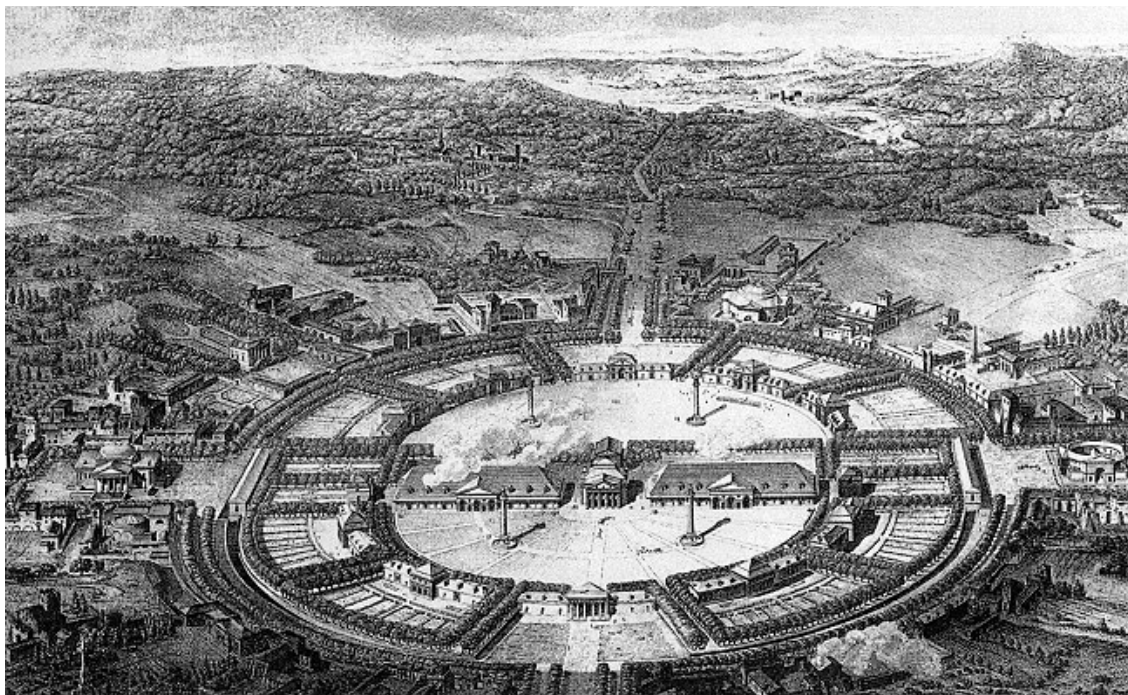


Fragmento de *Vues perspectives du Palais du Gouverneur et de la Prison*, lámina 189 de Ledoux, Claude-Nicolas, *Architecture de C.-N. Ledoux. Collection qui rassemble tous les genres de bâtiments employés dans l'ordre social*, ed. Daniel Ramée et Lenoir, París, 1847.

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 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 podría depararse un futuro mejor concurre, por lo tanto, la esperanza de una tierra prometida con la sospecha de su inalcanzabilidad.





*Vue perspective de la ville de Chaux, lámina 15 de Ledoux, op. cit., 1804.*

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.

#### **4. Enigma y compromiso social**

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 de autonomía heredado de Kant –esto es, la “indiferencia” y la “inmunidad”–<sup>16</sup> 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,<sup>17</sup> se vuelva pertinente en extremo en el caso concreto de la arquitectura.

Para Adorno, toda referencia a la exterioridad del arte –como puede ser, por ejemplo, su legitimación gracias al compromiso con la sociedad– 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: “El arte es la antítesis social de la sociedad”.<sup>18</sup>

Derivada de esta antinomia de lo autónomo en el arte con función crítica, una de las primeras renuncias a las que debe hacer frente el arte –y la arquitectura en tanto que arte particular– es la comunicación en su sentido heterónimo. La supuesta función social en tanto que comunicabilidad, es decir, la tesis según la cual el arte se hace social proporcionando un contenido accesible,<sup>19</sup> 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

<sup>16</sup> Véase Schiller, *op. cit.*, cartas 9 y 26.

<sup>17</sup> Véase, por ejemplo, su crítica a la tendencia esencialista de Schiller en Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Jorge Navarro Pérez (trad.), Akal, Madrid, 2004, p. 229.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>19</sup> Adorno toma en una cita en extremo conocida el ejemplo de los cuadros de Van Gogh como el declive de la identidad entre contenido narrativo y sentido en una obra de arte. Véase sobre todo “Carácter enigmático, contenido de verdad, metafísica” y “Coherencia y sentido”, en *ibid.*, pp. 161-219.

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.

### Conclusión

El problema reside, pues, 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 alguna. Interviene a modo de espejo de lo social, proyectando en quien lo niega lo negado, devolviendo a su origen las contradicciones internas no reconocidas. 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.

De resultados de ello, la obra de Claude-Nicolas Ledoux puede entenderse como un adelanto de las antinomias de la autonomía a las que tendrá 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 paralelismo 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 en el siglo pasado. 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.

### **Bibliografía de referencia**

- Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Jorge Navarro Pérez (trad.), Akal, Madrid, 2004.
- Guyer, Paul, “Kant and the Philosophy of Architecture,” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 79, 2011, pp. 7-19.
- , *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge University Press, 2005.
- , “Free and Adherent Beauty: A Modest Proposal,” en *The British Journal of Aesthetics* 42, 2002, pp. 357-366.
- Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*, Manuel García Morente (trad.), Tecnos, Madrid, 2007.
- Kaufmann, Emil, *Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Harvard University Press, 1955.
- , “Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu,” en *Transactions of the American Philosophical Society* 42-3, 1952.
- , *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Viena-Leipzig, 1933.
- Ledoux, Claude-Nicolas, *Architecture de C.-N. Ledoux. Collection qui rassemble tous les genres de bâtiments employés dans l'ordre social*, Daniel Ramée et Lenoir (ed.), París, 1847.
- . *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, París, 1804.
- Pareyson, Luigi, *Etica ed estetica in Schiller*, Mursia, Milan, 1983.
- Schiller, Friedrich, *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*, Jaime Feijóo y Jorge Seca (trad.), Antropos, Madrid, 1990.
- Scruton, Roger, *Aesthetic of Architecture*, Methuen & Co., Londres, 1979.

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

Vidler, Anthony, *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, The MIT Press, Cambridge, 2008.

