

El espacio indiferenciable: la estética kantiana como crítica —y posible salida— al problema del espacio (in) sensible en la arquitectura

The Indifferentiable Space: Kantian Aesthetics as a Critique —and Possible Solution— to the Problem of (In)Sensible Space in Architecture

William Brinkman-Clark*

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, MÉXICO

OCID: 0000-0002-3163-6170



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

doi: 10.48102/rd.f.v58i161.441

Revista de Filosofía · año 58 · núm. 161 · julio-diciembre 2026 · ISSN: 0185-3481 (impreso) 2954-4602 (en línea) · pp. 12-53

Resumen

Este artículo interroga la posibilidad de un juicio estético del *espacio arquitectónico*, a partir de un riguroso examen de la *Crítica de la facultad de juzgar* y de la “Estética trascendental” de la *Crítica de la razón pura* de Kant. La tesis que organiza la investigación es que el espacio —concebido por la arquitectura como su “materia” privilegiada— no puede ser un objeto para los juicios de gusto, en sentido kantiano, sin una operación previa de abstracción formal. Esta hipótesis conduce a un problema: si el espacio arquitectónico se piensa como figura pura, un juicio de gusto sobre él sólo podría ser puro y libre, pero se perdería la dimensión técnica y teleológica que distingue a la arquitectura de otras artes. Si, en cambio, el juicio es adherente, la finalidad que acompaña a su concepto obligaría a incluir materia empírica y conformidad técnica en el juicio, negando la posibilidad de juzgar el “espacio arquitectónico” como tal. El texto busca mostrar que el pensamiento kantiano, leído desde la arquitectura, permite identificar un punto de tensión productivo en donde el espacio puede aspirar a ser juzgado estéticamente.

PALABRAS CLAVE: Kant, arquitectura, teoría de la arquitectura, espacio, estética, filosofía de la arquitectura.

Abstract

This article examines the possibility of an aesthetic judgment of architectural space through a rigorous engagement with Kant’s *Critique of the Power of Judgment* and the “Transcendental Aesthetic” of the *Critique of Pure Reason*. Its central thesis is that space—in the form it adopts when architecture treats it as its privileged medium—cannot, in the Kantian sense, serve as an object of judgments of taste without a prior operation of formal abstraction. This claim gives rise to a difficulty: if *architectural space* is conceived as pure form (as a formal figure), any judgment of taste about it would have to be pure and free, thereby excluding the technical and teleological dimension that distinguishes architecture from other arts. If, by contrast, the judgment is adherent, the concept of the object’s purpose

Recepción: 2-02-2026 / Aceptación: 04-04-2026

* Académico de tiempo completo en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su investigación gira en torno a la cosmética, los conceptos de belleza, autonomía y novedad en las prácticas arquitectónicas y las relaciones estético-políticas en la arquitectura y el espacio público. Autor de *Ciudad: tragedia* (UNAM, 2019), y *Antígona Plástica* (CIEG, 2023). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, ha escrito artículos de investigación para *Historia y Grafía*, *Theorein*, *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, y *Bitácora Arquitectura*, entre otros. Creador y anfitrión de *Banal*, un podcast que explora el valor de la cultura popular.

would require the inclusion of empirical matter and technical purposiveness, thus undermining the possibility of judging “architectural space” as such.

KEYWORDS: Kant, Architecture, Architectural Theory, Space, Aesthetics, Philosophy of Architecture.

Introducción

El principio fundamental que rige la práctica de la arquitectura contemporánea, y a todo el discurso que la rodea, es la afirmación de que nuestra relación estética con el espacio puede ser diseñada. Este principio, que a primera vista aparece inocuo y hoy se da por hecho en la Arquitectura,¹ debe ser sujeto a una crítica que todavía no se ha dado.

Este principio presupone dos cosas. Primero, que el espacio mismo es algo que puede comparecer ante nosotros como objeto sensible. La Arquitectura suele tratar el espacio como si fuese contenido sensible para el juicio estético, como si fuera algo que está ahí, apto para ser modelado y evaluado. Los elementos materiales que lo conforman y delimitan suelen relegarse a un segundo plano, pues se asume que el espacio puede valorarse independientemente de ellos. Como se verá más adelante, esta noción del espacio es una innovación reciente. Sus primeras elaboraciones datan de la segunda mitad del siglo XIX, y sus consecuencias no son sentidas hasta bien entrado el XX.

Segundo, presupone que la Arquitectura no sólo produce espacios, sino que también diseña y realiza la relación sensible e inteligible que se tiene con ellos. La diferencia es importante y cabe detenernos en ella por

¹ En adelante, por Arquitectura, con mayúscula, se entenderá el conjunto de prácticas, reglas y juicios –académicos, profesionales y teóricos– que, en su ejercicio y actualización recíproca, constituyen el marco de representación bajo el cual se determina lo que se tiene por arquitectura, especialmente en tanto distinto a lo que se tiene por ingeniería y arte (esto se discutirá más adelante).

un momento. Diseñar es una actividad proyectiva, consciente e intencional, guiada por un propósito y sujeta a marcos de validación (objetivos o intersubjetivos).² La Arquitectura, hoy, propone la posibilidad de diseñar un espacio de tal manera que nuestro diseño no sólo considere la satisfacción de una función o utilidad, sino que incluya también una proyección de la relación estética que ha de tenerse con él. Esta es, filosófica e históricamente, la esencia de la Arquitectura. Permite que se separe y distinga de la ingeniería y las artes plásticas (escultura)³ y, a la vez, que retenga una conexión y sea una continuación con aquello que, desde la Antigüedad, la define. La Arquitectura no solo se compromete en diseñar objetos (edificios), o espacios, que en su relación con los humanos satisfagan un propósito útil o funcional, sino que cumplan también, *necesariamente*, con un fin estético. Desde sus inicios teóricos, con Vitruvio, la Arquitectura se ha comprometido con este doble mandato, por decirlo de una manera, para distinguirse de otras disciplinas y oficios. Para que un obje-

² La mayoría de las perspectivas canónicas sobre el diseño lo conciben como una actividad proyectiva orientada a la transformación, siempre dentro de marcos simbólicos histórica y culturalmente específicos, que solo emerge y adquiere sentido a partir de la interacción entre personas y/o entre personas y su entorno. Véase por ejemplo: Herbert A. Simon, *The Sciences of the Artificial*; Vilém Flusser, *The Shape of Things: A Philosophy of Design*; Ezio Manzini, *Design, When Everybody Designs* y Christopher Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*.

³ Hay que recordar aquella famosa afirmación de Walter Gropius “*Architecture begins where engineering ends*” y añadir, claro, que también encuentra otro límite en su frontera con la Escultura. De ahí que, para los propósitos de este ensayo, la Ingeniería se considerará una disciplina orientada a la determinación conceptual, matemática y eficiente de los medios, mientras que la Escultura se dirige a la presentación libre y expresiva de la forma. Estas distinciones no pretenden ser normativas ni descriptivas, solo se busca que funcionen aquí como herramientas analíticas derivadas de las maneras en que históricamente se han querido trazar sus límites. La separación moderna entre ingeniería y arquitectura emerge cuando la producción de espacio se escinde en dos facultades: una orientada a la determinación conceptual y matemática de los medios (ingeniería), y otra orientada a la forma de presentación y a las reglas del juicio estético (arquitectura), separación que se cristaliza institucionalmente en el siglo XVIII. Walter Gropius, “Speech at the Harvard Department of Architecture,” en Paul Heyer, ed., *Architects on Architecture: New Directions in America* (Nueva York: Walker & Company, 1966), pp. 196–209.

to sea designado como producto de la Arquitectura debe de ser útil (*utilitas*) y bello (*venustas*); ni uno o lo otro, ni uno sobre lo otro, sino ambos. Simultáneamente. Este mandato debería estar, desde entonces, en la raíz de toda discusión crítica y filosófica que se tenga sobre la Arquitectura.⁴

Este mandato adquirió un matiz particular cuando la Arquitectura hizo del espacio su objeto privilegiado. Si a lo largo de gran parte de su historia, la Arquitectura afirmó la posibilidad de hacer edificios útiles y bellos a la vez, la viabilidad de esta instrucción doble fue puesta en entredicho por el giro moderno que renegó del ornamento y encumbró al espacio como objeto y medio primario de la Arquitectura. En el reinado actual del espacio, el mandato de utilidad no se ve afectado, dado que la relación de utilidad o funcionamiento entre espacio y agente es matematizable y, por lo tanto, proyectable y validable. Sin embargo, al tratarse del mandato sensible, la cosa se vuelve más difícil. Ignorando dicha dificultad (la cual exploraremos aquí), y desde una posición completamente acrítica, la práctica y el discurso contemporáneo de la Arquitectura afirma que es posible una técnica del diseño de espacios que, en sí, impaciten la sensibilidad humana; esto es, espacios cuya afección sensible sea proyectable, regular, enseñable y comunicable.

Que la Arquitectura ha evitado tratar con seriedad el problema fundamental que supone pensar nuestra relación estética con el espacio como objeto de diseño es evidente a partir de, por lo menos, dos de sus síntomas: primero, en la continua esterilidad de la discusión teórica alrededor de la Arquitectura, que parece llevar por lo menos un siglo estancada en la resolución de la pregunta “qué es la arquitectura” y, segundo, al decantarse siempre por alguna nueva interpretación de las dos únicas opciones que ofrece su marco acrítico: o es arte o es ciencia. En los peores casos,

⁴ Argumento que, entre otros, es defendido por Paul Guyer en “Kant and the Philosophy of Architecture.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69, no. 1 (2011): 7–19.

ni siquiera es capaz de resolver con determinación, y termina por ofrecer alguna hibridación aberrante y simplona de las dos. Una exploración del problema desde el sistema kantiano puede dar un poco de claridad a la cuestión y, quizá, ofrecer una salida que nos permita pensar en la posibilidad de diseñar la relación estética del espacio con un mínimo de objetividad.

Por último, tomemos unos momentos para establecer cuáles serán, en adelante, los criterios *mínimos* para hablar de la diseñabilidad de un espacio. Con miras a avanzar en el argumento, pido al lector considerar los dos siguientes *criterios mínimos de diseño*. El primero supone que para afirmar que un objeto (o, hipotéticamente, un espacio) fue diseñado, éste debe poder validarse como resultado de un proceso de producción o transformación, de preferencia llevado a cabo por un agente humano. Llamemos a este primer criterio el *criterio de producción*. El segundo criterio, en gran medida condicionado por el primero, considera que para aseverar que un objeto fue diseñado, éste debe poder validarse como un objeto producido o transformado *para algo*, un efecto o un estado final, intencional, que puede identificarse o atribuirse, por lo menos, intersubjetivamente. Llamemos a este segundo criterio el *criterio de intención intersubjetiva*.

El espacio arquitectónico: breve contexto histórico

En la segunda mitad del siglo XIX dio inicio lo que bien podría llamarse una *revolución copernicana* en la arquitectura, en la cual la *materia* dio paso al *espacio* como elemento primario y protagonista en la práctica, estudio y teorización de la disciplina. La conceptualización particular de “espacio” surgida de esta revolución es lo que, en adelante, llamaremos

espacio arquitectónico. El resultado de este movimiento fue sintetizado de manera elegante y sucinta en 1948 por el arquitecto y crítico italiano Bruno Zevi en su texto *Saper vedere l'architettura*, en donde se propuso romper con la tradición milenaria —que veía en los muros, fachadas y ornamentos la materia prima de la arquitectura— y entender, más bien, a la Arquitectura “como una gran escultura excavada, en el interior de la cual el hombre penetra y camina”, reconociendo al espacio como la esencia misma de toda arquitectura, pasada y por venir.⁵

Acérrimo antihistoricista, formado en las escuelas de pensamiento de Gropius y Wright, Zevi afirmó que el error fundamental, presente a lo largo del estudio y la práctica tradicional de la arquitectura, era entenderla como si fuera *sólo* un fenómeno plástico. Juzgar al objeto arquitectónico por su exterioridad y sus superficies —esto es, de la misma manera en que se acostumbraba juzgar a la pintura y la escultura— nos impide observar la característica esencial de la arquitectura: “el vacío mismo, el espacio encerrado que el hombre habita y vive”.⁶ Una fachada, por ejemplo, “sin importar qué tan bella pueda ser”, no es más que el contenedor de lo que verdaderamente importa en la arquitectura. Las categorías clásicas con las que se tradicionalmente se juzga —ritmo, escala, balance y proporción—, al referirse a elementos plásticos, no nos dicen nada de arquitectura. Sólo tendrían un sentido propiamente arquitectónico si se aplican al espacio.⁷

Zevi propuso que el *espacio arquitectónico* iba más allá del simple volumen creado por un encierro. La diferencia fundamental entre arquitectura y plástica, en un mundo postcubista, radicaba en que, en la pintura y la escultura, el desplazamiento espacio-temporal del artista respecto a su

⁵ Bruno Zevi, *Architecture as Space: How to Look at Architecture* (Nueva York: Da Capo Press, 1993), 19. Esta traducción, y todas las subsecuentes son propias.

⁶ Zevi, *Architecture as Space*, 19, 22-23.

⁷ Zevi, *Architecture as Space*, 24.

objeto quedaba plasmado *en* la superficie de la obra, como una “cualidad inherente en la representación”; mientras que en la arquitectura, el movimiento del espectador dentro del volumen espacial otorgaba al espacio “una realidad integrada”.⁸ Para Zevi, en la arquitectura —a diferencia de la pintura o la escultura— el artista no “crea” el elemento esencial de la obra; son las personas, al desplazarse dentro del volumen edificado, quienes “crean” ese *espacio arquitectónico*, concreto, que trasciende al mero volumen.⁹ La idea de que el espacio arquitectónico es un fenómeno creado por el sujeto que lo recorre y, a la vez, una realidad concreta que puede ser diseñada y percibida, se repite a lo largo del texto.¹⁰ Ese tipo de espacio, “creado por el hombre” es la esencia de la arquitectura y, según Zevi, no puede ser representado por ninguna forma, sólo puede ser comprendido y sentido mediante una “experiencia directa” que, a su vez, se da al estar dentro de él. El espacio arquitectónico, para Zevi, es uno que “todo el mundo ve y en el que todo mundo vive”; una “experiencia que debe ser evocada *no filosófica ni conceptualmente*, sino directa y concretamente”.¹¹

El mismo Zevi reconoció que la idea de espacio que presentaba no era un descubrimiento, sino una sumatoria de lo propuesto y avanzado por la corriente teórica y práctica que le antecedió y a la cual pertenecía. La idea de la arquitectura como creadora de espacios quizá fue formulada explíci-

⁸ La intención de la pintura cubista de representar la totalidad de un objeto se lograba al superponer, en una misma superficie, diferentes perspectivas del objeto, esto suponía que lo representado también era el desplazamiento espacial y temporal, necesario para obtener las distintas perspectivas. Zevi, *Architecture as Space*, 26-27.

⁹ Incluso Zevi afirma que “establecer el significado concreto, tridimensional y arquitectónico del espacio, distinguiéndolo de aquel espacio representable en una pintura, no significa identificar el espacio arquitectónico con el espacio físico. Un error de este género sería absurdo, ya que toda la experiencia arquitectónica abunda en espacios amplios e infinitos que dimensionalmente son pequeños, o en espacios mezquinos y estrechos que físicamente son colosales”. Zevi, *Architecture as Space*, 297-298.

¹⁰ Zevi, *Architecture as Space*, 27-28, 158-159, 220, 298.

tamente, por primera vez, en 1893 por August Schmarsow, influenciada por la teoría del *Einfühlung* de Robert Vischer y el formalismo estético de Heinrich Wölfflin. Por el lado teórico, la idea de Schmarsow se decantó a través del trabajo de Geoffrey Scott, Nikloaus Pevsner y Sigfried Giedion hasta llegar a Zevi.¹² Por el lado práctico, la obra y los escritos de varios arquitectos intentaron materializar —cada uno a su manera— la idea del espacio arquitectónico como objeto de la creación arquitectónica. Contemporáneo de Schmarsow, considerado por muchos como el padre de la arquitectura moderna, Adolf Loos decía que su arquitectura no se concebía “en planos, sino en *espacios*”. “Yo diseño espacios”,¹³ sentenciaba Loos, articulando así la noción que predominó a lo largo de la primera mitad del siglo xx. Unos cuantos años más tarde, al afirmar que “el espacio contenido se convierte en la realidad del edificio”,¹⁴ Frank Lloyd Wright se encarnaba como profeta del espacio arquitectónico; al igual que su contemporáneo, Mies van der Rohe, para quien la arquitectura era “la voluntad de una época concebida en términos espaciales”,¹⁵ y cuya “cualidad auténtica se alcanza por medio de las proporciones [...] entre cosas” y no por las proporciones de “las cosas en sí”.¹⁶

Esta concepción del espacio sobrevivió y fundó gran parte de la arquitectura contemporánea. Peter Zumthor y Patrick Genard, por ejem-

¹¹ Zevi, *Architecture as Space*, 28, el énfasis es añadido.

¹² Sobre la influencia indirecta de Schmarsow en Zevi, véase Johanna Gullberg “Voids and Bodies: August Schmarsow, Bruno Zevi and Space as a Historiographical Theme”, *Journal of Art Historiography* 14 (junio de 2016).

¹³ Cfr. Heinrich Kulka, *Adolf Loos: Das Werk des Architekten* (Viena: Anton Schroll, 1931). “Yo no diseño planos, fachadas, secciones. Diseño espacio”, Adolf Loos, citado en Kent Kleinman y Leslie Van Duzer, *Villa Müller: A Work of Adolf Loos* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1994), 38.

¹⁴ Frank Lloyd Wright, *An American Architecture* (Nueva York: Horizon Press, 1955), 217; y *Frank Lloyd Wright: a Testament* (Nueva York: Horizon Press, 1957), 201.

¹⁵ Ludwig Mies van der Rohe, en *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*, ed. Ulrich Conrads (Cambridge: MIT Press, 1970), 74.

¹⁶ Ludwig Mies van der Rohe, citado en Carsten Krohn, *Mies van der Rohe—The Built Work* (Basilea: Birkhäuser, 2014).

plo, hablan de la arquitectura como un *arte* del espacio, mientras que Kazuyo Sejima nota que parte de la profesión arquitectónica es “usar el espacio como un medio para expresar nuestros pensamientos”; Alejandro Aravena resalta en la arquitectura una “capacidad de transformar los espacios” y Juhani Pallasmaa ha llegado a hablar de la arquitectura como una domesticación del “espacio y el tiempo” que da a sus dimensiones físicas “medidas y significados humanos”,¹⁷ por mencionar algunos. Estas posturas son un reflejo del discurso arquitectónico hegemónico que continúa la tradición espacial decimonónica de la mano de grandes arquitectos y arquitectas. Si bien cada una tiene una aproximación personal y específica al concepto de espacio, lo que muestran en común es que dan vida a aquella máxima alguna vez lanzada por Rem Koolhaas: “los arquitectos nunca pudieron explicar el espacio”. El estado actual de la Arquitectura, concluye el arquitecto y teórico neerlandés, “es el castigo que debemos soportar por sus mistificaciones”.¹⁸ La apuesta de este breve ensayo es que en Kant podemos encontrar una clave que nos ayude a levantar este castigo.

¹⁷ Francesca Pierangeli, “Alejandro Aravena: Architecture as a Shortcut to Equity”, *Frontiere*, 10 de noviembre de 2024; Giuliano Patorelli, “Conversación con Juhani Pallasmaa. ‘La arquitectura de la melancolía’”, *ArchDaily* (México), 4 de junio de 2012; “Firm”, Patrick Genard & Asociados, Página web del estudio Patrick Genard, consultado en octubre de 2025; Kazuyo Sejima, citada en Jonathan Glancey, “A Taste of Things to Come”, *Taipei Times*, 1 de septiembre de 2010, 14; Peter Zumthor, *Thinking Architecture* (Basilea: Birkhäuser, 2010), 86.

¹⁸ Rem Koolhaas, “Junkspace”, en *October* 100 (primavera de 2002): 175.

El espacio en Kant

Kant es, quizá, el referente crítico más apropiado para analizar la manera en que la noción de espacio arquitectónico es puesta en práctica por la Arquitectura actual. El marco kantiano no sólo nos ofrece un referente sistemático que nos permite evidenciar las correspondencias y las contradicciones en la noción de espacio arquitectónico, también es el punto de partida, histórico y filosófico, que permite la transición teórica de la Arquitectura, de un arte cuyo objeto era, por tradición, la estructura y el ornamento de los edificios, a una disciplina que desechó y desestimó dicho objeto para enfocarse, principalmente, en el espacio. La filosofía kantiana fue condición de posibilidad necesaria para esta transición por varios factores. El primero a ser traído a cuenta, aunque peca de obviedad, es el concepto mismo de *espacio* de Kant. La afirmación kantiana de que el espacio es una forma pura de la intuición, y condición subjetiva necesaria para toda experiencia posible, constituyó un punto de inflexión en relación al pensamiento sobre el tema en la arquitectura; además de ser, por supuesto, uno de los pilares que permitió la construcción del sistema kantiano. Su concepción del espacio es resumida con elegancia en las primeras páginas de la *Crítica de la razón pura*: “El espacio no es más que *la forma de todos los fenómenos* de los sentidos externos, es decir, la *condición subjetiva de la sensibilidad*. Sólo bajo esta condición nos es posible la intuición externa”.¹⁹

Si bien el concepto kantiano de espacio juega un rol importante en diversas áreas del sistema kantiano, para nuestra pregunta sobre la supuesta diseñabilidad de un espacio nos quedaremos con aquellas que inciden en los *criterios de diseño* establecidos; por un lado, con la presunción contemporánea del espacio como un objeto que puede ser diseñado y, por el otro,

¹⁹ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, trad. Mario Caimi (Ciudad de México: UNAM/FCE, 2009) (en adelante KrV), A26/B42, el énfasis es añadido.

la aspiración a cierto grado de validez universal o intesubjetiva necesario para afirmar que un espacio dado ha sido, en efecto, objeto de diseño.

La *Crítica de la razón pura* afirma que el espacio es la forma pura de la intuición, mediante la cual podemos percibir y representar los objetos externos.²⁰ Postular el espacio como la forma pura, *a priori*, que condiciona la intuición de objetos externos, significa —necesariamente— que no es algo que, en sí, pueda ser transformado. Parecería que, con una rápida pincelada, Kant desechó toda posibilidad de considerar el espacio como objeto de diseño. Pero esto es difícil de asimilar porque va en contra de nuestra vivencia cotidiana. El espacio que vivimos está, de una forma u otra, en constante transformación; y nos sentimos, de diversas maneras, agentes en esa transformación. Kant no negó esta vivencia, e incluso aseguró que el espacio sí tiene realidad empírica: todo objeto de la experiencia externa debe *aparecernos* de acuerdo a relaciones espaciales. El espacio es algo real *para* la experiencia, pero no algo real *en* la experiencia, ni más allá de ella.²¹ Incluso, en una nota insertada por Kant en su copia de la primera crítica, resalta la siguiente conclusión: “El espacio y el tiempo, por supuesto, tienen realidad objetiva, pero no para lo que concierne a las cosas fuera de su relación a nuestra facultad de cognición, sino sólo en relación a ella, y por ello, a la forma de la sensibilidad, esto es, sólo como apariencia”.²²

El espacio tiene realidad objetiva sólo en lo que concierne a la manera en que las cosas externas se nos aparecen. Pero, ¿qué hay de los objetos externos en sí mismos, incluso del espacio mismo, si los abstraemos de las condiciones que nos permiten percibirlos? El “cómo sean las cosas en sí mismas” (*Dinge an sich*) es un ámbito que, para nosotros, es “totalmente

²⁰ Y añade: “El espacio no representa ninguna propiedad de las cosas, ni en sí mismas, ni en sus relaciones entre sí”. KrV, A26/B42.

²¹ “Afirmamos, pues, la *realidad empírica* del espacio en relación a toda experiencia externa posible, pero reconocemos también la idealidad trascendental del mismo, es decir, su no existencia”, KrV, A28/B44.

²² Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, ed.s y trads. Paul Guyer y Allen W. Wood (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 167. Traducción propia.

desconocido”. Nuestra manera de percibir es lo único con lo cual debemos consternarnos; si removiéramos la constitución subjetiva de nuestros sentidos, “todo el carácter de los objetos, todas sus relaciones espaciales y temporales, *incluso el espacio y el tiempo mismo, desaparecerían*. Como apariencia, *no pueden existir en sí mismos*, sino sólo en nosotros”.²³

En el sistema kantiano, la cuestión del espacio creado o transformado como objeto de juicio transitaría, primero, por la pregunta de si el espacio, desprovisto de sus limitantes, puede o no aparecernos; después, a cómo dicho espacio, ya como fenómeno, se diferenciaría en tanto diseñado; por último, cómo podríamos validar dicho diseño (*criterio de intención intersubjetiva*). Para considerar el primer punto, Kant ofreció dos posibilidades. La primera es *pensar* un espacio sin objeto alguno: “Jamás podemos representarnos la falta de espacio, aunque sí podemos muy bien pensar que no haya objetos en él. El espacio es, pues, considerado como condición de posibilidad de los fenómenos, no como una determinación dependiente de ellos, y es una representación *a priori* en la que se basan necesariamente las apariencias externas”.²⁴

En este caso, la posibilidad de pensar (*denken*) el espacio desprovisto de objetos —y de limitantes— sería una operación conceptual del entendimiento. A través del concepto de *espacio* podemos articular lo que ya nos ha sido dado como una intuición pura. En el caso del espacio pensado como vacío, sin objetos ni muros o elementos que lo delimiten, no es algo que puede *aparecernos* como tal. Sería una representación reflexiva y, en estricto sentido kantiano, lo pensaríamos como un *reflejo* de la intuición pura. Esto implica que, al pensar el espacio vacío, “sólo podemos representarnos un espacio único”; y cuando se trata de espacios, en plural, “no se entienden por tales sino partes del mismo espacio único”. Esta idea kantiana del espacio

²³ KrV, A42/B59. El énfasis es añadido.

²⁴ KrV, A24/B38, 39.

representado como uno, universal y omnicomprendivo se fundamenta en que nuestro concepto de espacio no añade ni modifica la intuición, sólo la refleja; y la intuición de un espacio sólo puede ser representada “como una magnitud *dada* infinita”.²⁵ En cuanto a la cuestión sobre el espacio arquitectónico, lo anterior significa que ni nuestra intuición pura, *a priori*, del espacio ni su representación conceptual podrían considerarse objetos de creación o transformación por el ser humano. No cumplirían siquiera con el criterio de producción, mucho menos el de intención intersubjetiva.²⁶

La segunda posibilidad ofrecida por Kant para pensar en la posibilidad del espacio arquitectónico se da a través de la representación que resultaría de un acto reflexivo sobre la forma de un espacio dado, abstraída de toda materia de la intuición empírica. En este caso, ya no estamos *pensando* un espacio “vacío” —ya no es un acto conceptual del entendimiento—, sino que reflexionamos sobre una intuición empírica. Esto conlleva suspender, o sustraer, lo aportado por la materia empírica para así enfocarse sólo en la forma aportada por la intuición. Kant apunta hacia esta posibilidad desde las primeras páginas de la “Estética trascendental”, donde nota que: “cuando yo abstraigo [*abstrahiere*] de la representación de un cuerpo lo que el entendimiento piensa de él —sustancia, fuerza, divisibilidad, etcétera— y

²⁵ KrV, A24-25/B39-40.

²⁶ En tanto intuición pura, el espacio es la forma necesaria para toda experiencia posible. En la medida en que precede la intuición de cualquier objeto externo y es su fundamento necesario, Kant deduce que debe ser una forma *a priori* y, por lo tanto, válida para toda experiencia posible. El espacio, como forma pura, es la condición subjetiva necesaria para la intuición de todo objeto externo, y tiene validez universal *a priori*, por lo que, a primera vista, estaría en posibilidad de cumplir tanto con el criterio de producción (es algo que se “produce”, de forma subjetiva, en la mente) como con el criterio de intención intersubjetiva (esa producción tiene validez universal). El problema surge cuando entendemos que, en tanto forma pura de la intuición, el espacio es uno, universal y omnicomprendivo. La intuición pura del espacio, esa que queda cuando abstraemos los objetos, no retiene la figura dada por los objetos, porque, como ya se mencionó, “no es una determinación dependiente de ellos [sino] una representación *a priori*”. Esa representación, dice Kant, sólo es una. Sólo puede representarse *un* espacio, omnicomprendivo. KrV, A23-A25/B38, B39.

al abstraer igualmente lo que en dicha representación pertenece a la sensación —impenetrabilidad, dureza, color— me queda todavía algo de esa intuición empírica, a saber: la extensión y la figura [*Gestalt*].²⁷

Si abstraemos el contenido de la apariencia (*Erscheinungen*) lo único que nos queda es la forma de la intuición empírica, considerada independientemente de su materia, *en* el espacio. Esta representación, cuyo contenido es puramente formal, es la base sobre la cual Kant afirmó que son posibles los juicios estéticos puros. Este contenido formal se entiende también como exclusivamente espacial: lo único que considero, o “veo”, en mi representación es la forma espacial de los objetos dados en la intuición empírica y las relaciones espaciales entre ellos.²⁸ Lo que nos interesa, sin embargo, sería la posibilidad de representarnos, formalmente, una *figura* espacial posible que pudiera considerarse con independencia de los objetos que, según la Arquitectura, la *delimitaron* intencionalmente.

Consideremos, entonces, el *negativo* recién descrito como la posibilidad de representarnos *una* figura de un espacio delineado en tanto volumen “vacío” delimitado (lo que la Arquitectura llama, simplemente, *espacio*). Este acto de abstracción nos permitiría, de forma hipotética, reflexionar sobre la *figura* formal de un espacio trazado únicamente a partir de las relaciones *entre* las formas de los objetos. Imaginemos, por ejemplo, la intuición empírica de una habitación completamente vacía, en la cual los muros, el techo y el piso tienen la misma superficie, con las mismas proporciones. Una vez realizada la abstracción de la materia, podemos representarnos la *forma* de lo que resta *entre* todos los elementos materiales, y obtener la *figura negativa* del “vacío” de un cubo. Una

²⁷ KrV, A20-21/B35. Como veremos más adelante, esta habilidad de abstraer del espacio toda materia contenida y que lo contiene resultará importante para entender la posibilidad de reflexionar sobre la figura de un espacio.

²⁸ Kant admite también la posibilidad de relaciones temporales que, por cuestiones de extensión, no podemos abordar en este texto.

figura empírica derivada de lo que la materia de encierro configura, pero abstraída por completo de ella.

¿Qué hacer con esta *figura negativa* que me queda? Primero, es una forma de la intuición empírica dos veces separada, por decirlo de alguna manera, y sustraída de su materia. Segundo, no refiere al objeto, sino únicamente a la forma de nuestra intuición. De la abstracción no obtengo la figura *del* objeto, sino la figura del modo formal en que la intuición sensible ordenó ese objeto en el espacio. Por lo tanto, de ella no puedo obtener ningún conocimiento del objeto, sino que sólo es materia de *reflexión* para el juicio estético. En resumen, esta figura *del* espacio, en tanto que es un negativo de la figura de los objetos *en el* espacio (*Gestalt*), sólo es objeto de juicio estético tras una suerte de doble operación: primero, un acto de abstracción, y después, una derivación del resultado de dicha abstracción. Si la abstracción produce una figura empírica formal, la figura espacial negativa es derivada de esa figura previa.²⁹

Esta propuesta de una “doble operación” tiene como fundamento lo que Guyer llama la “doctrina de abstracción” en Kant. Para Guyer, la abstracción kantiana parece ser un “poder de la mente mediante el cual puede liberarse de las restricciones tanto de la sensibilidad como de los conceptos, y así dejar el escenario listo para un juego libre entre la imaginación y el entendimiento”.³⁰ Guyer argumenta que Kant discute el poder de la abstracción a partir de las particularidades del estado que resulta de la reflexión estética, y no de los requerimientos que debe tener dicho poder para que el estado se dé. La tesis de Guyer, que seguimos aquí, es que se necesita un “poder amplio” de abstracción para que cualquier tipo de respuesta estética (*aesthetic response*) sea posible, ya que la cantidad de conceptos y finali-

²⁹ Guyer discute la diferencia entre la figura empírica formal y sus derivadas a lo largo de Paul Guyer, *Kant and the Claims of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1979), particularmente en la sección “Two Kinds of Reflective Judgement”, 110-119.

³⁰ Guyer, *Kant and the Claims*, 228.

dades que restringen nuestra imaginación, sumados al inconmensurable número de conceptos empíricos que pueden aplicar a cualquier objeto, la harían casi imposible. Guyer nota que esta teoría sobre el poder de la abstracción está ausente del trabajo de Kant, y debe suplementarse para dar sentido sobre qué puede ser objeto de un juicio estético puro y qué de un adherente,³¹ algo que abordaremos más adelante.

Pensemos por ahora que ya tenemos un tipo de representación desde la cual trabajar la posibilidad de juzgar un espacio arquitectónico. ¿Qué nos permite la reflexión sobre la *figura negativa del espacio*, que los otros tipos de representaciones trabajadas hasta ahora no? Nos permite distinguirla como una configuración particular, diferente de otras configuraciones formales, a su vez, derivadas de otras intuiciones empíricas, de las que se obtendrían figuras distintas. Esta posibilidad de diferenciación de la figura negativa del espacio hace de ella una representación en condición de satisfacer, aunque de manera débil, el criterio de producción.³² Es importante recalcar que esta diferenciación no es conceptual ni categorial, sino que surge por el modo singular en que cada figura formal es dada en la intuición empírica. Lo singular de la figura espacial no tiene nada que ver con sus medidas,³³ tampoco la relación de la figura con un

³¹ Guyer, *Kant and the Claims*, 252.

³² Cabría preguntarse si la diferenciación de un espacio “producido” por un agente humano conlleva, necesariamente, una determinación conceptual. Para efectos del argumento, consideremos la posibilidad de distinguir entre figuras diferentes suficiente para satisfacer de manera débil el criterio de producción, y dejemos para estudios posteriores la cuestión de la adherencia.

³³ El espacio puro no puede ser medible, lo medible sólo pertenece a objetos empíricos *en* el espacio. Si reflexiono sobre la figura negativa del espacio, abstraída de sus objetos, lo que obtengo es una figura “trazada”, por decirlo de alguna manera, por los objetos que he sustraído. Pero, dado que sólo puedo reflexionar sobre la forma de la intuición empírica, podría decirse que la figura negativa que obtengo no es *del* espacio, sino de los objetos y las relaciones entre objetos, sin dichos objetos. Una figura en el espacio. Guyer y Allison parecen estar de acuerdo en este punto. Guyer, *Kant and the Claims*, 102-108; Henry E. Allison, *Kant's Transcendental Idealism: An Interpretation and Defense*

uso o función conceptual específica, la singularidad tiene que ver con la delineación formal de las relaciones espaciales dadas en la intuición.

La figura negativa del espacio, entonces, nos permite especular sobre una configuración dada, y distinguirla de otras. Pero, ¿cómo puedo validar que esa distinción es tal porque fue resultado de un acto de diseño?, ¿cómo puedo asegurarme de que el proceso mediante el cual lo valide no es mero solipsismo? Hablemos, primero, de las limitantes que la figura negativa del espacio impone a nuestro eventual juicio y validación sobre su diseño. Al haber sustraído toda materia sensible, conceptos determinantes y fines prácticos, las figuras resultantes de la abstracción no pueden ser fundamento de conocimiento ni moralidad, como tampoco sus derivaciones. Esto implica que no puedo fundamentar mi juicio de la figura negativa sobre ningún criterio “científico”, como serían magnitudes extensivas —altura, profundidad, superficie, etcétera—, ni en determinaciones matemáticas exactas de dichas magnitudes —proporción, simetría, comparación cuantitativa, divisibilidad y serialidad de partes—.

Además, tampoco puedo fundamentarlo en ningún criterio práctico o conceptual. A nuestra figura negativa del espacio la hemos separado —por ahora— de cualquier concepto que nos permita determinar si es buena, o si cumple con algún fin. Este punto es de enorme importancia para entender por qué el sistema kantiano es una herramienta idónea para hacer una crítica de la noción que la Arquitectura tiene del espacio. El proceso moderno mediante el cual la Arquitectura depura, en primera instancia, a toda su materia de lo determinado como superfluo, para después ignorar incluso a esa materia en favor del espacio arquitectónico,

(New Haven: Yale University Press, 2004), 108-110. La relación de este tema con las consideraciones de la geometría es abordada por Kant en KrV, B40.

³⁴ Para este proceso, véase todo el trabajo del historiador Sigfried Giedion, en especial: *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1941).

es un proceso que históricamente busca dejar atrás el enorme entramado de conceptos que condicionaban la producción y el juicio de objetos arquitectónicos.³⁴ La razón detrás de esto es que el concepto de las cosas producidas por el humano incluye, necesariamente, el fin de la cosa, lo que “ella deba ser”.³⁵ De acuerdo a su concepto determinamos si una cosa funciona, o no, y de acuerdo a su concepto podemos representar una *conformidad a [su] fin*, y juzgar si la forma de la cosa se adecúa a él, o no. Si la cosa funciona, es *perfecta*;³⁶ si la forma de la cosa aparece como adecuada para su fin, es *bella* (adherente).

En principio, la figura negativa del espacio arquitectónico sería resultado de una abstracción, por lo que estaría sustraída de todo concepto. Sin embargo, es la figura de algo, de una configuración empírica previa que, para que cumpla con el criterio de producción, es necesariamente una producción humana. En casos así, Kant sugirió que sería imposible sustraer a esa primera figura, la resultante de la intuición empírica de una cosa arquitectónica, de su concepto. Kant aseveró que hay cosas cuyo juicio no puede sustraerse del concepto. Lo producido por el humano —con algunas excepciones— entra dentro de esta categoría, y muchos de los ejemplos a los que recurrió para explicarlo son cosas propiamente pertenecientes a la arquitectura, como una “iglesia, palacio, arsenal o quinta”. La belleza de estas cosas, puntualizó Kant, “supone un concepto del fin que determina lo que la cosa debe ser, y en consecuencia, un concepto de su perfección”.³⁷ En tanto que la figura negativa del espacio arquitectónico se deriva, justo, de la intuición empírica de un objeto arquitectónico, ésta seguiría la regla dictada por Kant: al juzgarla

³⁵ Immanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. Pablo Oyarzún (Caracas: Monte Ávila Editores, 1991), [Weischedel 172-175] (en adelante KU).

³⁶ [...] “la concordancia de lo múltiple en ella [la cosa] con este concepto (que da la regla del enlazamiento de esa multiplicidad) es la *perfección cualitativa* de la cosa”, KU, §15, 45-46.

³⁷ KU, §16, 50.

estéticamente, no podríamos separarla de su concepto. Aun cuando el objeto de nuestro juicio sea el espacio arquitectónico, es difícil pensar en la posibilidad de separar el espacio negativo de la intuición empírica de la cual se derivó y, por tanto, del concepto que le acompaña. Lo que tenemos es lo que Kant llamaría un juicio de gusto aplicado sobre una figura negativa de un espacio arquitectónico.

Esta inseparabilidad del objeto arquitectónico y su concepto pondría en entredicho, por ahora y desde el sistema kantiano, la aspiración moderna de hacer del espacio arquitectónico el objeto puro y la materia prima de la arquitectura. Sin embargo, poco después de afirmar que hay cosas que no podemos juzgar separadas de su concepto, es decir, sobre las cuales no podemos realizar juicios de gusto puros, Kant ofrece una alternativa: “Puro sería un juicio de gusto respecto de un objeto [dotado] de fin interno determinado solamente cuando el que juzga no tuviese concepto alguno de ese fin *o bien hiciese abstracción de él en su juicio*”.³⁸

Kant aseguró que, incluso en el caso de esas cosas que suponen, necesariamente, un concepto, nuestro *poder de abstracción* puede separarlo de su forma y juzgarlo libremente. Nota que si dos personas juzgan estéticamente la misma cosa, pero una hace un juicio de gusto puro y la otra, adherente, aun cuando ambos juicios sean rectos, el segundo puede ser “inculcado de tener mal gusto”. Tomemos el caso de una iglesia y pensemos que el juicio es sobre la figura negativa de su espacio arquitectónico. El que juzga estéticamente, “según lo que tiene en el pensamiento” (el concepto), juzgaría que la figura negativa del espacio es adecuada al fin sagrado de la iglesia, esto es, adecuada para rezar, rendir culto, congregar y, por tanto, juzga su belleza como una cualidad adherente de la figura negativa. El que —hipotéticamente— hace un juicio puro de la figura negativa, juzga abstrayendo el concepto de iglesia que se suponía inse-

³⁸ KU, §16, 52. El énfasis es añadido.

parable de la apariencia dada, y reflexiona con libertad sobre la figura, la juzga bella porque despierta en él o ella un juego libre y armónico entre el entendimiento y la imaginación.³⁹ Cuando estos dos juicios se oponen, se admite una *distinción* entre los jueces del gusto, traducida en que el primero sea de mal gusto y el segundo, de buen gusto.

Parece que la figura negativa del espacio arquitectónico nos permite hacer un juicio que sólo considera ese espacio, sin los elementos materiales que lo delinearon. En tanto esta figura es la derivación de una abstracción de una intuición empírica, podemos distinguir que la figura es el negativo de una configuración material producida por el ser humano. Estas características del espacio arquitectónico, entendido como figura negativa, nos permiten afirmar que la forma de la representación del objeto y, por extensión, cualquier juicio estético hecho a partir de ella, cumplirá con el criterio de producción. La siguiente distinción, según el sistema kantiano, sería de acuerdo a si mi juicio sobre la figura del espacio arquitectónico supone, o no, su concepto. Esto nos mueve al terreno de la diferencia de *cualidad* del juicio, y nos ayudará a determinar si puede cumplirse el criterio de intención intersubjetiva. Si logro depurarla del concepto, la figura negativa me permite comunicar reflexivamente el sentimiento que despierta en mí su libre contemplación. Si no lo puedo hacer, la figura negativa y su concepto me permiten comunicar el sentimiento que despierta en mí su contemplación mediada por el concepto de su fin. Si bien ambas reflexiones procuran el mismo placer, éste difiere en su *cualidad*, y marcarán distintos caminos para determinar su posible validez universal.

³⁹ KU, §16, 52.

La cualidad del espacio

En Kant, efectivamente, la comunicabilidad de un juicio estético depende, antes que nada, de la cualidad del placer implicado. Sólo un tipo de placer —libre de interés y de concepto— es comunicable de forma universal, por lo que la cualidad del placer que acompaña a nuestro juicio del espacio arquitectónico es fundamental en la posibilidad de que se cumpla el criterio de intención intersubjetiva.

En el caso del juicio estético, la cualidad no es entendida como categoría del conocimiento, sino como el primer momento del juicio estético, en donde se determina el modo del sentimiento de placer o displacer (*“Qualität der Lust und Unlust”*) con que tratamos. Lo que se afirma o se niega es un sentimiento subjetivo que no está referido al objeto, sino al sujeto mismo. En nuestro caso, pensar en la cualidad estética del espacio arquitectónico no significa atribuirle una propiedad al espacio, sino atender a la relación específica entre la figura con la que el sujeto lo representa y el sentimiento que puede acompañarle. Lo que distinguiría la cualidad estética del espacio arquitectónico es que el modo del placer que acompaña a mi juicio no deriva ni de la constitución particular del espacio, ni de la adecuación del espacio a su fin determinado por el concepto, sino de la relación reflexiva de las facultades del sujeto en torno a la figura mediante la cual se representó el espacio.

Habría, entonces, tres posibles modos del sentimiento de placer o displacer según su cualidad. El espacio arquitectónico podría generar placer (1) por agradable, (2) por bueno o (3) por bello. Como hemos visto y como desarrollaremos con cuidado más adelante, cuando un espacio place por bello se distinguen dos submodalidades: (a) cuando la belleza es pura y (b) cuando es adherente. Cada uno de estos modos del sentimiento según su cualidad condicionan la forma en que un juicio aspira a ser comunicable. Analicemos uno por uno, para determinar cuáles —si alguno— están en condiciones de cumplir con el criterio de intención intersubjetiva.

El espacio que agrada

Si asumimos que lo que nos place del espacio arquitectónico es su carácter sensorial —es decir, un placer nacido de la sensación corporal que un objeto provoca— entonces se trataría de un espacio que agrada. Este placer sería necesariamente subjetivo y empírico. En el caso de un espacio arquitectónico, esto supone que aunque podamos identificar, describir y cuantificar cuáles de sus características físicas causan placer en un cuerpo cualquiera, ese conocimiento no puede aspirar a ser universal, pues no revela, ni conduce a conocer, qué características específicas producen placer en todos los sujetos. Lo que me agrada a mí sólo puede ser comunicado como privado: nadie puede negar lo que siento, pero no puedo demandar que alguien más lo sienta igual.

En Kant, el espacio arquitectónico no podría placer sensorialmente. Como figura negativa, no puede afectar el agrado ligado a los sentidos, ya que éste depende de la materia de la sensación (color, textura, temperatura, sonido, etcétera). Incluso, si uno quiere ser más preciso, cuando en el habla coloquial de la arquitectura se refiere a las características del espacio en condición de causar placer corporal, no se refiere a determinaciones empíricas del espacio, sino aquello que “llena” el espacio, como la temperatura del aire, la tonalidad del sonido, la intensidad de la luz y su reflejo colorido. Es decir, lo que percibimos como agradable del espacio no es el espacio mismo, sino los fenómenos sensibles que, según Kant, representamos gracias a la intuición pura del espacio.

¿Puedo afirmar que un espacio arquitectónico me agrada por su diseño? Podría comunicar el sentimiento de placer que las condiciones materiales del espacio despertaron en mí, y esperar que los demás —en tanto que sean fisiológicamente mis semejantes— lo compartan, pero no puedo demandar su asentimiento. Si un espacio arquitectónico me agrada por su diseño, quizá supondría que es así porque fue diseñado para mí, pero no podría exigir que los demás sientan lo mismo ni juzguen igual. “Discutir acerca

de ello, con la intención de escarnecer como erróneo el juicio de otros”, escribió Kant, “sería una insensatez; en vista de lo agradable, vale pues, el principio: *cada cual con su gusto* (de los sentidos)”.⁴⁰

En lo que refiere al criterio de intención intersubjetiva, ¿puedo afirmar que un espacio arquitectónico que me agrada lo hace porque esa fue la intención de su productor, materializada de manera correcta en el producto? Sí, pero sólo de forma privada. Si creo, por ejemplo, que el color violeta me agrada y pido a quien diseña mi hogar que lo pinte de ese color, puedo suponer que lo que place a mis sentidos es gracias a este aspecto particular del diseño de mi hogar. Pero, como hemos establecido antes, este trabajo difícilmente puede ser pensado como particular a la arquitectura. Calcular y determinar, con exactitud, la tonalidad del color que más me agrada, o las cualidades atmosféricas que más placen a mis sentidos, parecería más la competencia de un científico que de un arquitecto. Si afirmo que me agrada un espacio por su diseño, aunque nunca he conocido al diseñador, y supongo que la razón de ese placer es que el diseño debe ser universalmente agradable, estoy más cerca del delirio estético que del error. ¿Puedo suponer que hay espacios que agradan universalmente por su diseño? Desde Kant, la respuesta es simple y llana: no.

El espacio que es bueno para algo

Si lo que asumimos nos place del espacio arquitectónico es su cualidad práctica —un placer proveniente de la adecuación de la forma bajo la cual me represento un espacio particular al concepto que determina su fin—, entonces hablaríamos de un espacio que place por bueno (para algo). Esta

⁴⁰ KU, §7, 19.

complacencia no se determina únicamente por mi representación empírica del espacio arquitectónico, sino también por mi representación de una conexión del sujeto con la existencia de éste.⁴¹ En dicho caso, determinar que es bueno significa que es “*bueno para algo* (útil)”, para esto, debo saber siempre qué clase de cosa es el objeto, es decir, debo tener un concepto del mismo”.⁴² Para juzgar si, por ejemplo, el espacio arquitectónico de una fábrica es bueno, debo tener el concepto de fábrica y comparar con éste tanto la representación empírica del espacio, como la relación de un sujeto con ella. Así, sabré si este espacio es *bueno para* lo que, según el concepto, debe ser una fábrica (para trabajar, para explotar, para producir). En este caso, lo que comparo con el concepto no es una abstracción de su espacio —ni su figura, positiva o negativa— sino su representación empírica completa, esto es, una representación del espacio que incluye toda la materia y todas las determinaciones de mi experiencia.

En lo que refiere al criterio de intención intersubjetiva, ¿puedo afirmar que un espacio arquitectónico que es bueno para algo lo es porque ésa fue la intención de su productor?, ¿es bueno porque dicha intención se materializó de manera correcta en el producto? En un primer momento, sí. En el caso del sentimiento de placer que acompaña a un juicio sobre lo útil de un espacio arquitectónico, éste sería racional y universal. Racional porque lo que procura el placer es una valoración de la razón, que juzga si la forma del espacio concuerda con la finalidad o utilidad determinada por su concepto. Universal porque supongo que todo juicio que vincule la misma representación empírica del espacio arquitectónico con el mismo concepto producirá la misma valoración racional. Por lo anterior, podría suponer que las determinaciones del concepto condujeron al diseño del espacio, que son las mismas contra las cuales las juzgo.

⁴¹ KU, §5, 14.

⁴² KU, §4, 10.

Pensemos en el pasillo de un edificio que conecta dos cuartos. Las determinaciones a partir de las cuales diseño y juzgo un “buen” pasillo tienen que ver con su concepto y su relación a un sujeto. El *para qué* del pasillo está determinado en el concepto *pasillo*: debe estar diseñado para que las personas transiten entre los dos cuartos. El tamaño estará determinado por la cantidad de personas que deben transitar en simultáneo ese pasillo, lo cual es matemáticamente calculable y justificable. Parece ser que en el caso del diseño de un espacio arquitectónico con miras a que sea bueno para algo se cumpliría el criterio de intención intersubjetiva. El problema aparece, de nuevo, cuando consideramos que este trabajo tampoco le compete, propiamente, al arquitecto. Como mencionamos al principio de este ensayo, el ámbito del diseño de acuerdo a función o utilidad es, en caso de que fuera el único fin del diseño, competencia propia de la ingeniería. El espacio que solamente place por bueno no es un espacio arquitectónico, sino meramente un *espacio funcional*. ¿El mandato doble de la arquitectura requiere que el espacio o el edificio diseñados sean útiles o funcionales? Sin duda, es un requerimiento necesario. Sin embargo, lo que distingue a la arquitectura es que cumplir con ello no es suficiente. Debe ser, además de funcional o útil, necesariamente bello. Si el sentimiento de placer que acompaña a un juicio estético sobre lo útil o lo funcional fuera suficiente para llamarlo bello, entonces la arquitectura, como disciplina, sería superflua, ya que con la mera ingeniería, llevada a cabo correctamente, se cumplirían los requerimientos de un espacio útil y bello. Esto no es el caso; por lo menos desde una perspectiva kantiana.

El espacio bello

Por último, queda asumir que lo que nos place de un espacio arquitectónico es su cualidad estética —un placer resultado del libre juego entre imaginación y entendimiento, que reflexiona sobre la forma con que nos

representamos un espacio—. En ese caso, estaríamos ante un espacio que place por bello. ¿Qué se juzga exactamente? Un juicio de gusto es un juicio sobre un objeto —en este caso, el espacio arquitectónico— basado en un placer que acompaña a su representación, sin que en ello intervenga ningún interés. Kant especificó una distinción respecto a los juicios sobre lo agradable o lo bueno: en éstos, no sólo place “el objeto, sino también su existencia”, mientras que el juicio de gusto es indiferente a la existencia de su objeto, ya que es “solamente contemplativo”. Por contemplativo, Kant se refiere a que es un juicio que, “siendo indiferente a la existencia de un objeto, mantiene unidos la índole [*Beschaffenheit*] de éste con el sentimiento de placer”.⁴³ Lo que denomina índole o carácter de un objeto equivale a su forma, tal y como se discutió anteriormente, pero que aquí, unida a la afirmación de que el juicio de gusto actúa con total indiferencia ante la existencia de un objeto, se vuelve parte de lo que para Kant conlleva una contemplación desinteresada.

Como resalta Guyer, un deleite indiferente a la existencia es aquel que puede sentirse ante la mera percepción o contemplación de un objeto. El placer que acompaña a la contemplación contrasta con aquellos que “sólo pueden ser sentidos sobre la base de juicios de causa y efecto de un objeto —juicios sobre su historia, intención, propósitos, efectos, capacidades y similares— o sobre la base de juicios prácticos sobre los usos a los cuales puede ser sometido, o los placeres que pueda ultimadamente proveer, no en sí mismo, sino como medio para una experiencia posterior”.⁴⁴

Esto significa que, en el juicio de gusto, sentir placer o displacer no requiere que nos adentremos en lo que Guyer llama el enlace causal (“*causal nexus*”) del objeto, sea este adentramiento cognitivo —mediante un juicio de su historia causal o su causa potencial— o práctico —por el uso, consumo, función o juicio sobre dichas relaciones—. La respuesta

⁴³ KU, §5, 14.

⁴⁴ Guyer, *Kant and the Claims*, 193.

está dirigida únicamente a la representación del objeto, y no a una conexión entre el sujeto y la existencia del objeto, como en el juicio sobre lo bueno y lo agradable.⁴⁵ Vuelve a ser importante el “poder de abstracción” tratado anteriormente, en tanto que *todo* juicio de gusto requiere algún grado de abstracción reflexiva. El poder de abstracción aparece en la tercera crítica como condición necesaria para que un juicio no tenga influencia alguna en lo que, en el contexto de los juicios estéticos, Kant llamó *atractivos y emociones*, esto es, que no esté influido por afectos externos que estimulen placenteramente a la sensación y las nociones que inclinen los sentimientos del sujeto.⁴⁶

En el juicio de gusto, la forma no sólo está abstraída de su concepto y de toda materia empírica, también se encuentra libre de todo *interés en la existencia* del objeto. Lo único que se juzga es la relación entre el sentimiento de placer y la índole del objeto que, cuando se trata de un producto de las artes plásticas, Kant lo llama su *diseño* (*zeichnung*).⁴⁷ Así, en “la pintura, la escultura, en todas las artes plásticas [y] en la *arquitectura*” el diseño es “lo esencial” de cada uno de sus objetos, lo que place por su forma.⁴⁸ Así, el *diseño* puede ser entendido como la *figura* (*Gestalt*) de los objetos del arte. Si, en línea con lo expuesto en la primera crítica, la *figura* es una disposición formal de la intuición sensible desprovista de atractivos, entonces, al hablar de diseño en las bellas artes queda implícito que el fundamento de toda creación de un cuadro o un edificio bello sería lo mismo que sustenta el juicio de gusto puro sobre él: la estructura

⁴⁵ Guyer, *Kant and the Claims*, 193.

⁴⁶ KU, §13, 38. Para los conceptos de *Reize y Rührungen*, véase la nota de Oyarzún en KU, 267.

⁴⁷ Pablo Oyarzún evita la traducción “natural” de este vocablo como “dibujo” y opta por “diseño” porque opina que Kant alude no sólo a la actividad de delinear y sombrear del dibujo, sino a “la concepción y consignación de la *forma* como imagen plástica”. Añade que esta acepción del término *diseño* ha estado acreditada desde el Renacimiento. KU, 267.

⁴⁸ KU, §14, 42.

formal que resta del objeto de la intuición después de que le hayamos arrancado (*abris*)⁴⁹ todo aquello que complaciera a la sensación.

Ante esto, el juicio de gusto parecería ser, por ahora, el índice más adecuado para afirmar la posibilidad de un espacio arquitectónico cuya representación, desligada de su función o utilidad, esté acompañada por un placer meramente estético, atribuible en su hacer y juzgar, exclusivamente, a la arquitectura. Pero antes de explorar más a fondo esta posibilidad, hay que recalcar que Kant admitió la posibilidad de realizar distintos tipos de juicio acerca del mismo objeto. Esto es de suma importancia, ya que aquí hemos enfatizado que, para ser considerado propio de la arquitectura, su objeto debe ser útil y bello. En el sistema kantiano esta posibilidad no depende tanto de las cualidades del objeto, sino de nuestra capacidad de formular juicios correctos sobre él. Incluso, en una nota escrita hacia la mitad de la década de 1770, Kant ilustró un caso que nos sirve para ejemplificar esto: “El gusto se muestra cuando uno no elige únicamente *a cuenta de la utilidad*. Por ello, un botón de porcelana es más bello que uno de plata”.⁵⁰ Puedo juzgar que ambos botones cumplen con su función, adicionalmente, juzgo que uno es más bello que el

⁴⁹ Al hablar del color como atractivo en el contexto del diseño, Kant señaló: “Los colores que iluminan el trazado [*abris*] pertenecen al atractivo; al objeto en sí mismo ciertamente lo pueden hacer vívido [...] más bien están, en su mayor parte, muy frecuentemente *limitados por lo que la forma bella exige*”. Traducir *abris* como trazado o bosquejo tiene sentido si se piensa en la manera en que un artista elabora un cuadro o un arquitecto un diseño, como un esquema al que sólo posteriormente, y como cualidad secundaria, se le añade color. Pero si lo pensamos a partir del acto de la abstracción, como un proceso de depurar o sustraer algo de lo dado, *abris* aparece más cercano a su origen etimológico en el verbo *ab-reißen*, “arrancar algo de un todo”, “separar un fragmento”, que a sus usos posteriores como croquis o bosquejo. KU, §14, 42.

⁵⁰ Kant, *Reflexionen* 868, Ak. 15, I, citado en: Guyer, *Kant and the Claims*, 196. La cita continúa: “La belleza del encaje consiste en el hecho de que no dura mucho. Los vestidos son entonces elegidos de colores delicados porque son perecederos. Las flores tienen su belleza en su calidad de perecibles (la Naturaleza ha dado menos belleza a todo aquello que es disfrutable porque nutre: vacas, abejas, cerdos, ovejas; a lo que se disfruta porque refresca, más: frutas; a lo que huele bien, más; y a lo que meramente place a los ojos, la mayor [belleza]”.

otro. Incluso, cabría pensar en una extensión de este ejemplo que, quizá, sea más cercana al tema que aquí tratamos. Pensemos en dos botones, uno de porcelana y el otro de plástico. Ambos cumplen con su función, pero el botón de plástico probablemente sea más económico y duradero. Ambos son productos de una buena ingeniería e, incluso, de acuerdo a criterios de eficiencia, quizá el de plástico sea mejor. Pero al juzgar si ambos botones, además de funcionales, son *también* bellos, sólo el de porcelana gozaría de nuestro *favor*.

Kant brindó un ejemplo arquitectónico que apunta hacia la posibilidad de varios tipos de juicios estéticos, todos correctos, de un mismo objeto. Ante la pregunta de si encontraba bello un palacio erigido ante él, admitió como correctos: un juicio sobre el agrado que causa, o no, su adornamiento; un juicio que afirme que se prefiere, por el agrado que se obtiene al comer, un restaurante y no un palacio; y un juicio que desaprobe el palacio al considerar el costo humano que conlleva su construcción para un fin superfluo. Todos ellos, afirmó Kant, se pueden “conceder y aprobar. Sólo que de eso no se trata”.⁵¹ Lo que quiero saber, al juzgar si el palacio es o no bello, “es si la *mera representación* del objeto es acompañada en mí por complacencia”.⁵² Este ejemplo dibuja, con precisión, cuál es el dominio del juicio de gusto: la mera representación. Ésta estará sujeta al proceso de abstracción que ya hemos revisado, para darnos el objeto propio del juicio de gusto: su forma.

Pensemos ahora, en lugar de un botón o un palacio, en la posibilidad de hacer del espacio arquitectónico el objeto de un juicio que determine si es, a la vez, útil y bello, si es un objeto propio de la Arquitectura. Primero haría un juicio práctico, no estético, para saber si el espacio es útil o si funciona. En la medida en que ambos juicios, el práctico instrumental y el práctico técnico, requieren conceptos —en sentido determinante—, permiten una forma de validez universal condicionada por el concepto

⁵¹ KU, §2, 6.

⁵² KU, §2, 6.

correspondiente. A partir de ello, estaría en condiciones para afirmar que el espacio cumple con la primera parte del mandato arquitectónico, y que en este juicio se cumplen nuestros dos criterios de diseño. Ahora, para saber si es, o no, *bello*, tendría que realizar un juicio adicional, independiente por completo del primero, que requeriría no sólo del proceso de abstracción ya realizado, sino de lo que, con miras a avanzar el argumento, nos tomamos la libertad de llamar una *intensificación de la abstracción*, mediante la cual la figura (forma) se considera indiferente a la existencia del objeto, es decir, a cualquier tipo de conexión posible entre el objeto y el sujeto. Ergo, la figura negativa ha sido desprovista de todo concepto y materia empírica, así como de cualquier enlace —pasado o futuro— que la cognición pueda establecer con el espacio arquitectónico. Sería, entonces, ante esta *figura* doblemente abstraída, que nuestra imaginación prolifera con el acompañamiento del entendimiento —pero sin imponer conceptos— en un libre juego que sólo puede conocerse, “a través de la sensación del efecto que consiste en el juego alivianado de ambas fuerzas del ánimo vivificadas por recíproca concordancia”.⁵³

El placer del gusto despierta cuando hay un juego libre de la imaginación y el entendimiento y, al tratarse de un objeto de arte, éste sólo será posible al reflexionar sobre su diseño. En el caso del espacio arquitectónico, su figura negativa, indiferente de la materia formal que lo encierra y todo lo que ella puede traer con sí, sería el único modo de representación que nos permitiría pensar en su potencia estética. Aunque singular, el juicio de gusto demanda adhesión universal por su libertad radical —sin interés alguno, indiferente a la existencia de su objeto y sin ninguna razón que fuerce la aprobación—, “pues aquello en lo cual se tiene una complacencia de la que se es consciente que carece de todo interés, no puede ser juzgado de otra manera que como si debiese contener un fundamento de

⁵³ KU, §9, 31.

complacencia para todos”.⁵⁴ Aun cuando el sentimiento de complacencia es enteramente subjetivo, no diría “El [espacio] que vemos es bello *para mí*”, sino que atribuyo a otros mi complacencia singular: afirmo que “la *cosa* es bella” y “exijo de ellos este acuerdo”. El juicio de gusto aspira a una validez universal por ser comunicable, sin concepto, sólo mediante la estructura común de nuestras facultades; a lo *bello* se le atribuye lo que Kant llamó una “*validez universal subjetiva* [o] validez universal estética”.⁵⁵

La pregunta que complica las cosas para nuestra exploración tiene que ver con lo que Guyer nombró *depuración mediante reflexión*, a la cual sujetaríamos la figura negativa del espacio, en camino a que pudiera ser objeto de un juicio de gusto puro. Una figura absolutamente desinteresada, indiferente por completo a la existencia de su objeto, no estaría en condiciones de satisfacer lo que hemos llamado el criterio de intención intersubjetiva, ya que, si quiero atribuirle al diseño singular de otra mente la más mínima posibilidad de que el espacio sea objeto de un juicio de gusto, mi juicio tendría que depender de su historia causal, no sólo de su *índole*, anulando así la pureza del juicio. El sistema kantiano ofrece una última opción a considerar para afirmar la posibilidad de juzgar la belleza de un espacio arquitectónico. El juicio de gusto adherente.

El espacio bello por adherencia

Regresemos a la afirmación kantiana de que hay objetos cuyo juicio estético presupone un concepto —entre ellos, un edificio—. Kant añadió que, en estos casos, se presupone un concepto “y, según él, la perfección del objeto”, esto es, la determinación de lo que la cosa *debe ser* según su

⁵⁴ KU, §6, 17.

⁵⁵ KU, §8, 23-24. El énfasis es añadido.

fin. En el juicio estético adherente el concepto *restringe* qué aspectos de la apariencia pueden considerarse relevantes: la apariencia del objeto —no su forma abstraída de la materia, sino su configuración empírica, tal como se da en la intuición— debe ser considerada en la medida en que, según su concepto, se supone que debería presentarse si cumpliera su propósito de manera adecuada.

Sin embargo, como sigue siendo un juicio estético y no uno práctico, la apariencia no se subsume determinantemente bajo el concepto. Esto da lugar a un juego entre imaginación y entendimiento que, incluso cuando no es libre, mantiene una concordancia entre “ambos estados del ánimo” en la cual ninguno domina por completo al otro. Dicha concordancia, señala Kant, representa una ganancia para la “*entera facultad* de la fuerza representacional”, y explica el placer que acompaña a este tipo de juicio.

Desde una lectura de la epistemología de lo estético, Fiona Hughes ofrece una perspectiva del juicio de belleza adherente particularmente apropiada para el tema aquí tratado. Cuando ejercitamos nuestro gusto, refiere Hughes, conforme a cómo *debería ser* una cosa, nuestro juicio no es *puro* sino una mezcla entre conceptos de la razón, el juego entre imaginación y entendimiento. Este juicio no debe ser entendido como *impuro* dentro de un modelo en donde las facultades compiten entre sí, sino como un juicio *mixto* que, al presentarse como ganancia para la “*entera facultad* de la fuerza representacional” apunta a un modelo en el que las facultades trabajan la una con la otra para expandir la mente. Esta cooperación, sugiere Hughes, ofrece recursos filosóficos para explicar aspectos de la cognición que no estaban contemplados en el marco original de Kant, algo que será importante para nuestras conclusiones sobre el espacio arquitectónico y si éste puede ser considerado estéticamente o no.⁵⁶

⁵⁶ Fiona Hughes, *Kant's Aesthetic Epistemology* (Edinburgo: University of Edinburgh Press, 2007), 49-85.

La idea —derivada de la noción kantiana del juicio de belleza adherente— de que nuestra relación con un espacio arquitectónico tenga una cualidad estética, por completo diferenciada de la que se le atribuye por su función o utilidad (el placer en lo bueno), pero sin estar desligada de ella, parece ideal para nuestra breve investigación. Pero, aun antes de pasar a considerar si se cumplirían los dos criterios de diseño, hay un problema. Como hemos avanzado, la única manera de juzgar al espacio con indiferencia a la existencia de la materia que lo encierra y conforma sería a través de un juicio sobre su figura; para ser más específicos, sobre su figura negativa. El juicio de belleza adherente, sin embargo, explícitamente manda considerar la intuición empírica de la cosa, con todos sus atributos materiales. Es aquí, a partir de todo lo trabajado, que podemos apuntar a la contradicción inherente a un concepto de espacio arquitectónico que, a su vez, sirve como fundamento para mucha de la Arquitectura moderna y contemporánea: pensar que podemos diseñar y juzgar estéticamente un “espacio” abstraído de la materia que lo hace sensible —como si su vacío fuera perceptible por sí mismo—, pues sin *aisthesis* no hay objeto para el gusto. Esto es, hasta cierto grado, evidente aun fuera del marco kantiano: nada puede ser bello si no se presenta a los sentidos; un vacío pensado no se le presenta a ninguno. Aquí la potencia del sistema kantiano interviene para intentar dar una salida a la Arquitectura. Si coincidimos con Guyer en considerar a la arquitectónica kantiana como *abierta*, en el sentido de que da lugar para desarrollar cuestiones de estética y moralidad que el mismo Kant no pudo haber previsto —una apertura, con matices, compartida por Hughes y otras pensadoras, como Arendt y Lyotard, por mencionar algunas—, entonces el marco kantiano nos da las herramientas para pensar con rigor el rumbo conceptual tomado por una arquitectura que hizo del espacio su objeto primario y relegó a la materia a un papel secundario.

El espacio *sectario* (a modo de conclusión)

Con algunas libertades, hemos detallado que el sistema kantiano nos permitiría pensar en la posibilidad de juzgar estéticamente el espacio arquitectónico si consideramos sólo su figura negativa. Afirmar la potencia estética del espacio arquitectónico dependería, entonces, de si lo pensamos como una *belleza libre*, o meramente adherente. El problema al que nos enfrentamos al hacerlo es que un juicio puro de su figura descartaría su *conformidad a fin técnica* y, con ello, el supuesto papel del arquitecto —distinto a un ingeniero o un escultor— en la conformación del espacio. En caso de imaginarlo como una *belleza adherente*, el requisito de considerar la totalidad de la intuición empírica haría de la materia parte central del juicio —lo cual se acerca más a lo que Kant y toda la tradición occidental habían considerado: ser el objeto de un juicio estético propio a la arquitectura—, negando así la posibilidad de juzgar eso que la Arquitectura llama espacio arquitectónico. Ni el juicio de gusto puro ni el condicionado nos permiten llegar a donde quisiéramos una vez establecida la forma de la figura negativa. Hace falta apelar a la naturaleza “abierta” de la arquitectónica kantiana recién mencionada.

Una lectura estricta de Kant impide considerar el espacio arquitectónico —entendido como volumen vacío, producido técnicamente— como objeto de un juicio de gusto puro. Sin embargo, si adoptamos la dimensión abierta y reflexiva de la tercera crítica, podemos explorar si la figura negativa del espacio, obtenida por abstracción de los objetos que lo delimitan, puede funcionar como un cuasiobjeto formal capaz de suscitar un juego reflexivo, semejante al del gusto libre. Por medio de una prolongación especulativa, pensaríamos en la posibilidad de una figura negativa cuyo fin técnico sea que su forma esté *liberada* de cualquier presupuesto *estético* que conlleve su concepto, así cumpliría nuestro segundo criterio de diseño. Es decir: en la medida en que hemos establecido que un objeto de la arquitectura requeriría de dos juicios distintos para afirmar que cumple tanto con el requisito de utilidad como el de belleza,

¿cabría pensar en la posibilidad de un espacio arquitectónico que, por un lado, satisface de manera práctica el requerimiento de ser útil y/o funcional y, por otro lado, es bello en la medida en que su conformidad a fin técnica es negativa? En tanto que sólo busca *evitar* que su *configuración* sea determinada por cómo su concepto dicta que debe ser.

Una primera objeción a esta especulación tendría que ver con una lectura común de Kant, en la cual se afirma que nada producido por el ser humano, con un fin, puede ser una belleza libre. Si bien no objetamos los fundamentos de esta lectura, Kant dejó entreabierta la posibilidad de objetos hechos por humanos que placen libremente y por sí mismos, como “los dibujos *à la grecque* [o] las follajerías de los papeles de tapizar”,⁵⁷ que no significan ni representan nada en sí mismos. Es difícil pensar que estos dibujos se hacen sin propósito; más bien cabría elucubrar que su propósito es, justo, complacer por la libertad con la que fueron diseñados. ¿No podríamos pensar en el diseño de un espacio arquitectónico que, al evitar o negar intencionalmente ser diseñado con las figuras que presuponemos que determinan su concepto, complace por su liberación? Que place, no por aparecer libre, como propuso Schiller, sino por conformarse libremente. Queda claro que el propósito de no adecuarse a la conformidad a fin que determina el concepto es, en sí, un fin; no podemos concebirlo como una conformidad a fin sin referencia a fin alguno, pero sí como una conformidad a fin negativa que, como los dibujos *à la grecque*, no signifique ni represente nada intencionalmente.

La segunda objeción, más relevante en mi opinión, en especial en lo referente al desarrollo histórico del concepto de espacio arquitectónico, tiene que ver con su comunicabilidad. La pregunta es: ¿qué pasa con la comunicabilidad del juicio estético propuesto cuando la figura negativa de un espacio arquitectónico es intencionalmente no conforme al

⁵⁷ KU, §16, 49.

concepto? En el entendido inicial de que esta intencionalidad negativa se acerque lo más posible a una *conformidad a fin sin fin*, lo que buscaría esta vía es, idealmente, un tipo de comunicabilidad más cercana a la universalidad del juicio de gusto puro, sabiendo, por supuesto, que es estructuralmente imposible. Lo primero a considerar sería que, en la medida en que la figura negativa busque evitar deliberadamente la forma que su concepto exige, ya no puede comunicarse como juicio de gusto condicionado (adherente), pero tampoco como juicio de gusto puro, ya que la negación del concepto no lo exime del juicio. La negación misma sólo se puede dar por referencia al concepto. Ahora, es justo esta negación del concepto lo que haría que el juicio fuera comunicable, en tanto que lo que comunico no es una forma realizada de acuerdo al concepto, sino una que lo trasgrede. Para ello, es necesario que compartamos el concepto. El juicio sería válido intersubjetivamente, por negación o inversión del fin, y cumpliría con el segundo criterio de diseño.⁵⁸

Asumamos, por ahora, la validez del juicio y su comunicabilidad, tal y como hemos trabajado hasta ahora. Si bien, seguir a Hughes nos permitiría pensar el espacio arquitectónico como objeto de un juicio estético mixto, hay una consecuencia directa de su comunicabilidad que, de alguna manera, tiene paralelismos con la forma en que el concepto del espacio se ha desarrollado históricamente en la arquitectura moderna y contemporánea. La validez del juicio estético sobre el espacio arquitectónico se sostendría en una comunicabilidad fundada en el *sensus communis*, en la capacidad compartida de reconocer la transgresión y reflexionar

⁵⁸ Nuestra especulación abre un caso por demás interesante: ¿qué pasa si la apariencia empírica de la conformación de elementos que encierran y adornan el espacio sí cumple con cómo el concepto establece que *debería* aparecer, pero la figura negativa obtenida por abstracción no corresponde a la forma que ese concepto prescribe? La conformidad a fin quedaría “quebrada” internamente, y el juicio estético tendría que reconocer la disonancia entre lo que el edificio *parece* ser y lo que la forma espacio realmente configura.

sobre ella. La complacencia que acompaña a este juicio también estaría ligada a mi derecho de exigir, en virtud de esta capacidad compartida, un reconocimiento de mi reflexión estética sobre la libertad formal hipotética resultante de la transgresión.

Pero, en este caso, ¿exactamente qué conlleva esa “capacidad compartida”? ¿Quién conforma la comunidad de quienes pueden juzgar el espacio arquitectónico? En principio, todo humano tendría la capacidad de hacer este tipo de juicios como parte de la “rudimentaria disposición” dada por la naturaleza. Para que esta facultad, a veces referida por Kant como habilidad o talento, no caiga en el error, primero tiene que ser afinada y, luego, mantenida para evitar el riesgo de recaer en la rudeza.⁵⁹ Para ejemplificar este proceso, Kant recurre a la figura de un joven poeta que deja que su juicio de gusto sea interferido por su deseo de agradar a la audiencia y a sus amigos. Sólo con el tiempo y la práctica podrá darse cuenta, por sí mismo, de su error, y rectificarlo. Igual sucede con la tentación de justificar la belleza de un poema haciendo uso de ideas de la razón; sólo un juicio ejercitado y afinado lo puede evitar.⁶⁰ Si llevamos lo anterior a nuestro estudio del espacio arquitectónico, la habilidad de “ver” un encerramiento como figura negativa, abstracta de toda materia, interés y moralidad, sería condición necesaria para hacer juicios estéticos sobre el espacio arquitectónico pero,

⁵⁹ KU, §33 y 34, 140-145.

⁶⁰ KU, §32, 135-138. La ampliación y rectificación también contemplan los modelos *ejemplares*, instancias empíricas que estimulan al gusto e instruyen a la reflexión. Un ejemplar manifiesta un modo reflexivo, según el cual pueden ser juzgados los objetos como bellos, que ya goza de comunicabilidad universal. La validez de este modelo descansa en lo que Kant llamó “un fundamento profundamente oculto pero común a todos los humanos”: una disposición de las facultades común a todos y la posibilidad de una armonía libre entre ellas al momento del juicio de gusto puro. En tanto que encarna una comunicabilidad universal del sentimiento de placer, que ya goza de la mayor unanimidad posible, de todas las épocas y pueblos, un ejemplar es el criterio empírico —débil— que nos permite vislumbrar ese fundamento oscuro.

aun más importante, será imperativo que los demás tengan también esa habilidad para exigir su asentimiento.

A quien exija reconocimiento debe, además de compartir el concepto que ha de ser transgredido, tener una capacidad de abstracción ampliada, afinada y mantenida mucho más allá de la forma “rudimentaria” en que aparece en todos los humanos. A las personas con mal gusto no podría reclamárseles asentimiento, mucho menos a las de gusto “bárbaro”.⁶¹ Esto significa que la mera posibilidad de juzgar el espacio arquitectónico estaría reservada para pocos, y el poder validarlo, para unos cuantos más. Y esto, a lo largo de los últimos doscientos cincuenta años, ha sido el caso. Uno pensaría que esta restricción hubiera creado una pequeña *élite* en la Arquitectura, capaz de hablar y juzgar el espacio arquitectónico con el rigor que el concepto mismo demanda. Este escenario, indeseable por sí mismo, pero preferible a su alternativa, no se dio. En su lugar, lo que tenemos es un grupo, igual de pequeño, que se erige como *élite*, hablando del espacio arquitectónico como alguna vez lo hizo Zevi, como una “experiencia que debe ser evocada *no filosófica ni conceptualmente*, sino directa y concretamente”.⁶² Lo que tenemos, es una secta.

⁶¹ KU, §13, 38.

⁶² Zevi, *Architecture as Space*, 28. El énfasis es añadido.

Referencias

- Alexander, Christopher. *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge: Harvard University Press, 1964.
- Allison, Henry E. *Kant's Transcendental Idealism: An Interpretation and Defense*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- Conrads, Ulrich. *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1970.
- Flusser, Vilém. *The Shape of Things: A Philosophy of Design*. Londres: Reaktion Books, 1999.
- Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1941.
- Glancey, Jonathan. "A Taste of Things to Come". *Taipei Times*, sección "Features" (1 de septiembre de 2010), 14.
- Gropius, Walter. "Speech at the Harvard Department of Architecture". En *Architects on Architecture: New Directions in America*, editado por Paul Heyer, 196-209. Nueva York: Walker & Company, 1966.
- Gullberg, Johanna. "Voids and Bodies: August Schmarsow, Bruno Zevi and Space as a Historiographical Theme". *Journal of Art Historiography* 14 (junio de 2016).
- Guyer, Paul. *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- . "Kant and the Philosophy of Architecture". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 69, núm. 1 (2011); 7-19.
- Hughes, Fiona. *Kant's Aesthetic Epistemology*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción por Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- . *Critique of Pure Reason*. Editado y traducido por Paul Guyer y Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- . *Crítica de la razón pura*. Traducción por Mario Caimi. Ciudad de México: UNAM, FCE, 2009.
- Kleinman Kent, y Leslie van Duzer. *Villa Müller: A Work of Adolf Loos*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1994.
- Koolhaas, Rem. “Junkspace”. *October* 100 (primavera de 2002): 175-190.
- Krohn, Carsten. *Mies van der Rohe—The Built Work*. Basilea: Birkhäuser, 2014.
- Kulka, Heinrich. *Adolf Loos: Das Werk des Architekten*. Viena: Anton Schroll, 1931.
- Manzini, Ezio. *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*. Cambridge: MIT Press, 2015.
- Pastorelli, Giuliano.. “Conversación con Juhani Pallasmaa- ‘La arquitectura de la melancolía’”. *ArchDaily* (México), 4 de junio de 2012. <https://www.archdaily.mx/mx/02-161417/conversacion-con-juhani-pallasmaa>.
- Patrick Genard & Asociados. “Firm”. Sitio web del estudio Patrick Genard. Consultado en octubre de 2025.
- Pierangeli, Francesca. “Alejandro Aravena: Architecture as a Shortcut to Equity”. *Frontiere*, 10 de noviembre de 2024.
- Simon, Herbert A. *The Sciences of the Artificial*. Cambridge: MIT Press, 1969.
- Wright, Frank Lloyd. *An American Architecture*. Nueva York: Horizon Press, 1955.
- . *Frank Lloyd Wright: A Testament*. Nueva York: Horizon Press, 1957.
- Zevi, Bruno. *Architecture as Space: How to Look at Architecture*. Nueva York: Da Capo Press, 1993.
- Zumthor, Peter. *Thinking Architecture*. Basilea: Birkhäuser, 2010.