

imitación y experiencia
en el proyecto arquitectónico

IV Taller Internacional de Arquitectura



imitación y experiencia
en el proyecto arquitectónico

IV Taller Internacional de Arquitectura

Taller de Arquitectura

DIRECCIÓN

Santiago Quesada-García

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla

TALLERES

Gabriel Bascones de la Cruz

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla

Ricardo Carvalho & José Adrião

Facultad de Arquitectura de Lisboa

Antonio Jiménez Torrecillas

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada

Pierluigi Salvadeo

Politécnico de Milán

PROFESORES INVITADOS

Manuel Aires Mateus

Universidade Lusíada y Universidad Autónoma de Lisboa

Raffaello Cecchi y Vicenza Lima

Politécnico de Milán

Javier Gomá Lanzón

Doctor en Filosofía. Madrid.

Blanca Lleó Fernández

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

José María Lozano Velasco

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia

Antonio Ortiz

Cruz y Ortiz arquitectos. Sevilla.

Helio Piñón Pallarés

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona

Libro

COORDINACIÓN Y DIRECCIÓN Santiago

Quesada-García

Gabriel Bascones de la Cruz

EDICIÓN

Universidad Internacional de Andalucía

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Guillermo Sánchez Gallardo

IMPRESIÓN

J. De Haro Artes Graficas S.L.

ISBN

978-84-7993-047-9

Depósito Legal

© del libro: Santiago Quesada-García

© de los textos: sus autores

© de las ilustraciones: sus autores

Relación de alumnos participantes

—
ALBA DORADO, MARIA ARACELI
AMATE MORENAS, MARIA DE LA VILLA
AZEVEDO MENDES PEREIRA COSTA, FRANCISCO
BELTRAN VALCARCEL, FRANCISCO
CAMPOS MIRA, MANUEL
CARRASCO ARRUDA, GONÇALO
CARVAJO LUCENA, ROCIO
CASTELLANO BRAVO, BEATRIZ
CASTRO ALBA, JAVIER
CHIARADIA, ANNA
CRESPO MORENO, JOSE ANGEL
CRUZ CARDENAS, MIRIAM
CRUZ MORENO, RAFAEL
DAUN E LORENA DE MATTOSTAQUENHO, SEBASTIAO
GARCIA DE CASASOLA GOMEZ, MARTA
GARCIA RUIZ, MARIA TERESA
GARRIDO RUIZ, JUAN MANUEL
ILLAN MARTIN, JESUS MANUEL
LARRALDE DEL SOLAR, DANIEL
LEDO CARMONA, SOLEDAD
LEITE DE FARIA HORTA E COSTA, MARIA MADALENA
MAESTRE BORGE, MARIA DEL ROCIO
MAGALHAES CASTRO CALDAS, NUNO
MENDOZA DE CASTRO, LAURA
MILLAN MILLAN, PABLO MANUEL
MONTECATINE ALONSO, MAITE
MONTES JIMENEZ, FRANCISCO
MONTORO GARRIDO, FRANCISCO MIGUEL
MONTORO GARRIDO, SERGIO
MOREIRA LOPES LINO GASPAS, RODRIGO
NAVARRETE ELORDUY, MARIA DEL CARMEN
ORTEGA AMEZCUA, IRENE
PEREZ FLORIDO, FRANCISCO
PULIDO ROA, ANTONIO LUIS
QUINTERA LOPES, JOAO PEDRO
REY PEREZ, JULIA
RODRIGUES COSTA, ANDRE
RODRIGUEZ DOLBETH COSTA, NADIA VANESSA
RODRIGUEZ MONEDERO, MANUEL JAVIER
RODRIGUEZ SERRANO, MARIA DOLORES
RUBIA MORENAS, CARMEN
SANCHEZ RUS, MARIA BELEN
VILLAR PEREZ, LUIS MARÍA
ZECCA, GIANLUCA

Índice

Imitación y experiencia en el proyecto de arquitectura	9
Santiago Quesada-García	
Arquitectura de la Imitación	13
Javier Gomá Lanzón	
Propuestas para el Cerro del Alcázar de Baeza	17
Taller 1.	22
Gabriel Bascones de la Cruz	
<i>Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla</i>	
Taller 2.	28
Ricardo Carvalho & José Adrião	
<i>Facultad de Arquitectura de Lisboa</i>	
Taller 3.	34
Antonio Jiménez Torrecillas	
<i>Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada</i>	
Taller 4.	38
Pierluigi Salvadeo	
<i>Politécnico de Milán</i>	
Los tiempos de la arquitectura	47
Francisco Jarauta	
Sobre el proyecto de arquitectura y su aprendizaje	51
Helio Piñón	
Crónica del Taller	61
Bibliografía básica	67



Imitación y experiencia en el proyecto de arquitectura

Santiago Quesada

Mendes da Rocha, penúltimo premio Pritzker, afirma: *"...Son poquísimos recursos y no se necesitan más. Siete notas musicales para todas las sinfonías, veinticinco letras para todo lo que Shakespeare y García Lorca escribieron. El arquitecto tiene que conocer los recursos de construcción como un poeta trabaja con las palabras. Para la arquitectura de hoy no hacen falta infinitos recursos. Estamos tan lejos de la realización de los deseos humanos sobre el hábitat, la ciudad está tan lejos de cumplir los deseos, que lo bueno sería contar con pocos recursos y una gran visión sobre los deseos y los ideales humanos. Lo que falta es satisfacer el deseo aislado (...) Eso es arquitectura, ésa es la arquitectura que nos interesa. Por necesidades y deseos humanos. (...) lo que hay es un deseo y una experiencia en esa dirección"*.¹

El proyecto arquitectónico nace de la constatación que una determinada situación no es satisfactoria y necesita modificación. La acción de proyectar no puede encontrar ayuda sólo en la lógica racional, ya que debe satisfacer necesidades no sólo materiales sino también espirituales, de deseo, mutación, cambio... Necesidades que precisan de una interpretación. Cuando se proyecta, el pensamiento se activa para buscar referencias con el objetivo de encontrar modelos que permitan transponer determinadas propiedades de una realidad a otra. Se barajan múltiples ejemplos sometidos a diversas verificaciones, en un proceso de continua reinterpretación, hasta que en torno a uno de ellos se condensan un conjunto de factores, de analogías, de contraposiciones, que permiten seguir adelante con el proyecto. En esa

búsqueda se entra en el mundo de la intuición, la memoria, la analogía y en el terreno minado de la *imitación*... desde Platón siempre han existido diferentes grados de buena o la mala mimesis.

En la búsqueda de lo bello ha existido siempre un deseo de entender la relación con el medio en el que nos encontramos. Según Aristóteles, *el Arte imita a la Naturaleza*, como una manera de superar la relación de inferioridad, casi de supervivencia, que el hombre ha tenido hacia ella, perfeccionando un proceso natural imperfecto. El término *imitación* es una palabra con múltiples significados y dimensiones pero, sobre todo, nomina un concepto que ha tenido una importancia capital a lo largo de la historia de la cultura occidental hasta el siglo XVIII.

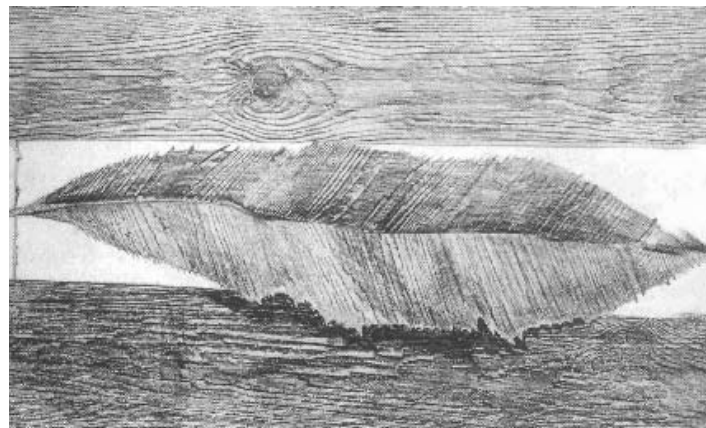
Con la Modernidad se asienta un fuerte prejuicio negativo sobre la imitación. La imitación resultará incompatible con la idea ilustrada de sujeto moderno, libre, autónomo, creador..., el genio capaz de transformar y dominar el mundo. Desde la Ilustración las capacidades, al parecer, no se aprenden, ni se ejercitan, ni dependen de las circunstancias o de la heteronomía del sujeto, sino que van inscritas en los genes. Se da por supuesto que la imitación es una cuestión premoderna propia de sujetos no emancipados, infantiles o irracionales. Generalmente, se identifica imitación con copia. Se presta atención a los dos extremos de la estructura de la imitación, es decir, al modelo o la copia. Nunca se reflexiona sobre la acción que los une.

¹ P. Mendes da Rocha, "Entrevista", en *Diario ABC*, Madrid 2006, págs. 50-51.

Cuando Oscar Wilde al final de su ensayo *La decadencia de la mentira*, parafraseando a Ovidio, proclama que “es la Naturaleza la que imita al Arte”;² se cierra un círculo. Concluye una etapa que, desde el postulado de Aristóteles, había durado casi veintitrés siglos e indicaba justo lo contrario: “*Ars imitatio Naturae*”. La sentencia del Wilde anuncia un nuevo tipo de imitación inversa que se desarrollará a lo largo del siglo pasado. Una mimesis no platónica que Derrida descubre en un escrito de Mallarmé titulado *Mímica*. En ese texto, un mimo tras actuar escribe el libreto de lo actuado, Mallarmé lo lee, reacciona y escribe el texto. Aparece una imitación inversa, ahora el modelo ya no es algo fijo, estático, inmutable sino un sujeto racional, consciente y libre.

Esta nueva clase imitación moderna es analizada por Javier Gomá en su libro *imitación y Experiencia*,³ donde propone una novedosa Teoría General de la Imitación. Según este filósofo, en el nuevo tipo de imitación el modelo es un sujeto moral que suscita la acción moral en otro sujeto, es decir, se establece entre dos sujetos libres. Esta libertad e intersubjetividad faltaba en las imitaciones premodernas de la Naturaleza, las Ideas y los Antiguos.

Un planteamiento que encierra posibilidades teóricas inexploradas, en particular en lo relativo a la enseñanza de proyectos arquitectónicos. La transmisión y comunicación de los procedimientos o mecanismos del proyecto arquitectónico, más allá de la propia experiencia autobiográfica, es muy difícil en la actualidad. En primer lugar, por la tremenda exaltación de la originalidad –una fuente de interés tan

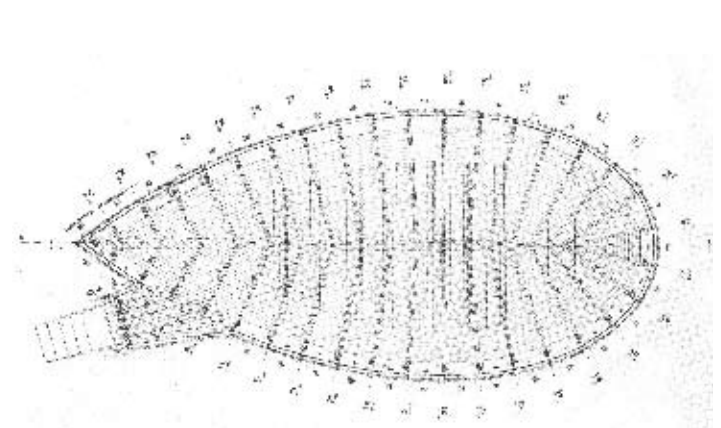


Les Moeurs des feuilles, frotage de *Histoire naturelle*. Max Ernst, 1925

palpable como fácil de obtener, según E. A. Poe– y la obsesión por la genialidad, ambas impuestas desde la Modernidad. Estas circunstancias han provocado que cada arquitecto-profesor se convierta en inventor de una técnica personal, a menudo en una neurótica carrera para superar lo convencional cuando esto ha llegado a ser un lugar común. Y en segundo lugar, por la inadecuación de los medios racionales para acercarse a los aspectos más sustanciales de la arquitectura: los sentidos, la emoción, el tiempo, el paisaje... La arquitectura sólo se comprende cuando se vive, se usa, se recorre, se toca, su huele.

Por ello, la enseñanza de proyectos se realiza apoyándose en conceptos como modelo, ejemplo, referencia, a partir de los cuales el estudiante tiene que realizar una acción (de proyectar) en la que, por medio de una inconsciente emulación, intenta aprehender los recursos proyectuales de los que carece. Una metodología que alcanza una perspectiva insospechada con la teoría de Javier Gomá, ya que ésta se centra en la racionalidad y libre elección de una acción, no tanto en los referentes o modelos elegidos, ni en el resultado de la acción o proyecto. Con esta teoría es posible asumir, sin ninguna mala conciencia, que no existe proceso de aprendizaje en arquitectura sin imitación.

La imitación arquitectónica no ha sido nunca una mimesis superficial de otras formas existentes, naturales o artificiales, sino una imitación que tiende a tomar de las cosas aquello que las trasciende, aquello que permite su posible utilización en función de las necesidades y deseos del hombre. La casa deriva de la experiencia del árbol, de la caverna,



Planta de estructura de la capilla en Sogn Benedetg, Sumvigt (Grisones), Peter Zumthor, 1988



Cube (Pavillon nocturne). Alberto Giacometti, 1934



Tiendas y oficina Prada en Tokio. Herzog & de Meuron, 2003

del nido de los pájaros, pero al mismo tiempo se refiere al arquetipo de la vida prenatal en lo íntimo del seno materno. El hombre primitivo al construirla no se proponía imitar determinadas formas, sino reproducir unas condiciones de vida imaginadas o directamente extraídas de su experiencia, insertando su propia acción constructiva dentro de la Naturaleza.

Según Helio Piñón, la acción de proyectar es una acción subjetiva que intenta darle a la obra arquitectónica una identidad como obra de arte por medio de una consistencia formal.⁴ Cuando se proyecta se buscan referentes que, por sus propiedades, puedan ayudar a resolver el problema que intenta resolver el proyecto. Estos modelos, con sus principios, provocan un deseo y proponen un procedimiento: la acción racional de intentar emularlos a través del reconocimiento, conocimiento y comprensión de esos modelos. Además, el arquitecto no percibe un sólo referente en una experiencia única, sino que a lo largo de su trabajo experimenta una pluralidad de referencias, selecciona entre ellas las que le valen de ejemplos y antejemplos, y acumula las más útiles en un almacén que utiliza en la acción de proyectar.

Este depósito de modelos experimentados por el arquitecto constituye un conocimiento que contribuye a tomar conciencia del concepto de *material* de proyecto sobre el que actúa el pensamiento arquitectónico, proporciona criterios para la elaboración de dichos materiales, enseña acerca de la naturaleza del proyecto y desarrolla el uso de la mirada y el juicio. Estas referencias o modelos ejemplares en la producción de un proyecto de arquitectura, permiten recuperar, de una forma consciente, racional y libre, la dimensión ordenadora que siempre ha tenido el proyecto arquitectónico, dentro del marco estético, histórico y cultural al que pertenece. La cuestión central, durante el proceso de proyecto, será pues cómo discernir las auténticas referencias entre la multitud de ejemplos que hay, la elección de los modelos, qué criterio seguir en su selección, cómo reconocerlos, cómo comprenderlos, cómo transponer sus propiedades a situaciones nuevas.

Cuando el arquitecto experimenta una determinada referencia advierte que ésta es sólo provisional, nunca satisface por completo sus expectativas. La experiencia del proyecto demuestra un error de juicio y con él, el reinicio de la búsqueda en otro modelo, en otro proyecto...

¹ P. Mendes da Rocha, "Entrevista", en *Diario ABC*, Madrid 2006, págs. 50-51.

² O. Wilde, *La decadencia de la mentira*, trad. esp. M. L. Balseiro, Siruela, Madrid 2003, págs. 63-65. (*The Decay of Lying*, London 1889)

³ J. Gomá, *Imitación y Experiencia*, Pre-Textos, Valencia 2003.

⁴ H. Piñón, *EL proyecto como (re)construcción*, Edicions UPC, Barcelona 2005.



Arquitectura de la Imitación¹

Javier Gomá

Tras la crisis de la arquitectura moderna, es bien sabido que a finales de los años setenta y comienzos de los ochenta del pasado siglo, inspirado por una mala interpretación de las teorías de Rossi y Venturi, tuvo lugar un cierto reverdecimiento de una arquitectura historicista que se inspiraba en los modelos griegos o neoclásicos. Este fenómeno volvió a poner en el debate de la arquitectura (olvidado posiblemente desde el siglo XVIII) el concepto de imitación y se reeditaron libros sobre el tema.

Mi impresión, sin embargo –expresada con las dudas propias de quien carece de un conocimiento experto en la materia–, es que no se suscitó un debate teórico y científico a la altura de la complejidad de los conceptos de modelo, imitación y ejemplo, cargados de una larga historia y de complejas significaciones. Pese a su revestimiento o autocalificación de postmoderna, se practicó ingenuamente una forma de imitación que en mi libro *Imitación y experiencia* adscribo a las etapas premodernas. En él argumento que la imitación premoderna, anterior al cambio de paradigma obrado en el siglo XVIII, asumió tres formas: imitación de los Antiguos, imitación de la Naturaleza, imitación de las Ideas platónicas. En las tres hay un esquema modelo-copia que se presume y que recorre de un extremo a otro toda la cultura desde los griegos a la Ilustración. Según ese esquema, existe una objetividad normativa y ejemplar que el hombre, en todos los órdenes de la vida, debe reiterar, tanto en la moral como en el Derecho, tanto en arte como en filosofía. Este esquema entró en crisis cuando el hombre, sujeto consciente y creador, se puso en el centro de la cultura como fuente exclusiva de orden y ley. Se había deslegitimado el principio fundamental de la imitación premoderna (la objetividad ejemplar), y sustituido por un sujeto que no imitaba porque se pretendía creador y original.

Es posible, en resumen, que aquellas tendencias favorables a la imitación arriba mencionadas se muestren como una anacrónica actualidad de formas de imitación superadas por la historia de la cultura y a las que no es convincente volver acriticamente.

¹ Mi ponencia se inició con unas consideraciones introductorias sobre la teoría de la imitación en el contexto de las modernas investigaciones científicas, morales y filosóficas. Expresé mi confianza en que los principios que propuse en mi libro *Imitación y experiencia* (Pre-Textos, 2003; Crítica, 2005), formulados allí con carácter general, pudieran ser fecundos en otras disciplinas más aplicadas. Yo mismo lo estaba haciendo en mis dos libros en marcha, *Aquiles en el gineceo* (ya publicado: Pre-Textos, 2007) y *Ejemplaridad pública* (en fase de redacción), pero entendía que podía intentarse lo mismo en otros ámbitos en los que yo me declaraba incompetente, como la teoría sobre la arquitectura. Por eso me parecía tan oportuno y sugestivo el curso que sobre este tema se había organizado. Estructuré mi ponencia, "Arquitectura de la Imitación", en cuatro apartados. Los tres primeros eran una síntesis del contenido de mi libro orientada a preparar las reflexiones que desarrollé en el cuarto, "Imitación y arquitectura", cuyo esquema esbozo a continuación.

La historia de la imitación continúa después. Tras esa consagración, típicamente romántica, del sujeto autoconsciente en el centro de todas las cosas, a finales del siglo XIX y durante todo el XX se produjo una extraña y no concertada reviviscencia de las teorías de la imitación. Ya no una imitación de la objetividad despersonalizada, sino una pluralidad sorprendente de teorías referidas, de una forma u otra, a la imitación moral de personas.² Esta imitación entre sujetos libres y racionales estaba mucho más cerca de un concepto de verdad postmoderno (histórico, relativo, socialmente condicionado) que los planteamientos románticos y positivistas que habían estado vigentes durante largo tiempo.

Consciente de que las observaciones que siguen requieren una mayor reflexión, voy a indicar sólo algunas ideas sobre la posible aproximación de la arquitectura a la imitación en nuestra época postmoderna.

1. El “axioma fundamental” de la teoría de la imitación postmoderna se halla resumido en el principio “facticidad”: de hecho, nos guste o no, imitamos, vivimos arrojados en un horizonte de modelos, en una red de influencias mutuas. La tarea del hombre es convertir ese hecho en algo asumible por un ser racional, libre y moral. En el caso del arquitecto, estoy seguro de que, como sujeto moral y como profesional de la arquitectura, está también “arrojado” en un horizonte de modelos y en esa compleja red de influencias. Tendrá de una forma más o menos consciente una pauta o un estándar de lo que es excelente en la vida y en el arte, una imagen ideal de perfección, a la que tiende con toda su espontaneidad y en comparación a la cual medirá sus resultados. En esta observación se constataría la inevitable presencia de modelos imitables en todo sujeto, también en el arquitecto.

2.- Del arquitecto se podría decir, con más precisión, que se encuentra “arrojado en un horizonte de modelos arquitectónicos”. En cuanto creador de proyectos está expuesto a una influencia específica de ejemplos dados y normativos. Sería interesante examinar si en arquitectura, donde la influencia de los precedentes (de lo ya hecho con éxito en el pasado) y del paisaje y el entorno urbano o natural (la Naturaleza en sentido lato) es un hecho incontrovertible y se encuentra en la misma esencia de ese arte y oficio, sería obligado una renovación, postmoderna, de la antigua teoría premoderna de la imitación de los

Antiguos y de la Naturaleza, con presupuestos nuevos. Por un lado, una recuperación del concepto de maestro y autoridad en dicha disciplina, cuyas obras el consenso general considera de alguna forma normativas o con una continuada capacidad de sugestión, no agotada en su singularidad. Por otro, una reconsideración de la Naturaleza como “lugar habitable” que, por ejemplo Kant, presupone en ella al concebirla como orientada a una finalidad (teleología). En cuanto dotada de fines, sería susceptible de imitación por el arquitecto, el cual con su técnica trata de dar finalidad (humana) a la materia que trabaja. Quizá sea la arquitectura el arte que mejor realiza la esencia de la técnica, en la reflexión de Heidegger y Ortega y Gasset, entendida como herramienta para crear “lo habitable” en el mundo, para convertir la Naturaleza extraña al hombre en hogar para éste.

Lo anterior no excede de meras sugerencias sobre los principios que deberían inspirar una apropiación de la teoría de la imitación para la arquitectura. En esa apropiación deberían tomarse en consideración, a mi juicio, algunas advertencias para evitar incurrir en la misma ingenuidad que ha podido observarse en intentos los anteriores.

2.1.- Una teoría de la imitación presupone una tendencia hacia la objetividad entendida como universalidad. Todo ejemplo tiene una pretensión de universalidad, porque, de lo contrario, es sólo un “caso” entre otros, un mero “hecho”, pero no un ejemplo. Se excluye en él lo extravagante, lo ingenioso y la ocurrencia, pura proyección subjetiva.

2.2.- Esa universalidad no está dada, completa, previa, cerrada, como sucedía en la objetividad premoderna y presubjetiva, sino que es post-subjetiva, parte de la existencia de una subjetividad plena. Sin embargo, no se detiene en ella sino que recorre la distancia entre esa subjetividad y una nueva objetividad creada socialmente, fruto del consenso repetido y confirmado, históricamente condicionada.

2.3.- Esa nueva objetividad no se acepta acríticamente. Puede y debe enjuiciarse, explicarse, razonarse. Se acepta la autoridad inherente al modelo, al ejemplo escogido, pero la ley que ese ejemplo enuncia está sujeto a continua crítica: debe *darse razón* del principio que encierra. Aquí podría reformularse la antigua querella renacentista entre *imitatio/inventio*, o el equilibrio ilustrado entre fe y razón.

² Me remito a toda la Parte II, sección 3, de mi libro: “Emergencia de una cuarta clase de imitación en el pensamiento contemporáneo”

2.4.- No hay un modelo único de perfección. Los griegos y los renacentistas aspiraba a resumir la perfección en una única fórmula: el canon. Ahora pensamos que la perfección, en cuanto *realización*, es imposible, pero nadie nos impide seguir orientados hacia ella en la forma de una permanente *aspiración*, como una promesa más que como un botín ya capturado.

2.5.- La universalidad a la que aspiramos es abierta, las formas de aspirar a la objetividad son plurales, y los resultados que obtenemos, provisionales.





Propuestas para el Cerro del Alcázar de Baeza

La labor de proyectar arquitectura es, como todo hecho creativo, un proceso complejo. Un camino cuya finalidad es la transformación de la realidad mediante la creación de espacios, camino que no es lineal y unívoco, y no sólo reflexivo sino también propositivo. Se trata de un proceso que parte de un conocimiento e interpretación de la realidad dada, a partir de la cual se desencadena un proceso de argumentación o posicionamiento ideológico personal que lleva a la elaboración de una respuesta creativa. En este proceso, personal e intrasferible, entran en juego los referentes culturales, tanto arquitectónicos como de otras disciplinas. La arquitectura se nutre de modelos que son aprehendidos y entran a formar parte de la experiencia propia, del bagaje cultural personal, material que es también materia prima del proyecto arquitectónico.

Profundizando en el tema del Taller, se trató de desvelar mediante un ejercicio práctico el proceso de proyecto y como en él entran en juego los conceptos de imitación y experiencia. Utilizando como pretexto una situación y localización concretas, ambas intencionadamente alejadas de una noción de solar y programa al uso. El objetivo fue que el trabajo a elaborar no se ciñera a un resultado, a la materialización final del proceso de proyectos, sino que ilustrara y descifrara el proceso de gestación del mismo, y cuáles son los modelos de referencia, como se han interpretado y como forman parte de la propuesta elaborada.

Dentro del centro histórico de Baeza, se ha elegido como lugar de actuación el primer asentamiento de la ciudad, el cerro del alcázar musulmán. Extremo suroeste del espolón en que originariamente se ubicó la localidad y que el tiempo nos ha hecho llegar como un terreno vacío, en el que no nos es reconocible ningún elemento edificado. Únicamente la contundente topografía permite identificar el borde de esta meseta elevada con el trazado de lo que fueran en tiempos murallas de alcázar y la medina árabes, ahora saliendo a la luz en las campañas de excavación arqueológicas realizadas en los últimos años. Si los procesos de crecimiento de la ciudad hacia cotas inferiores y extramuros fueron dejando esta zona en abandono, la estrecha

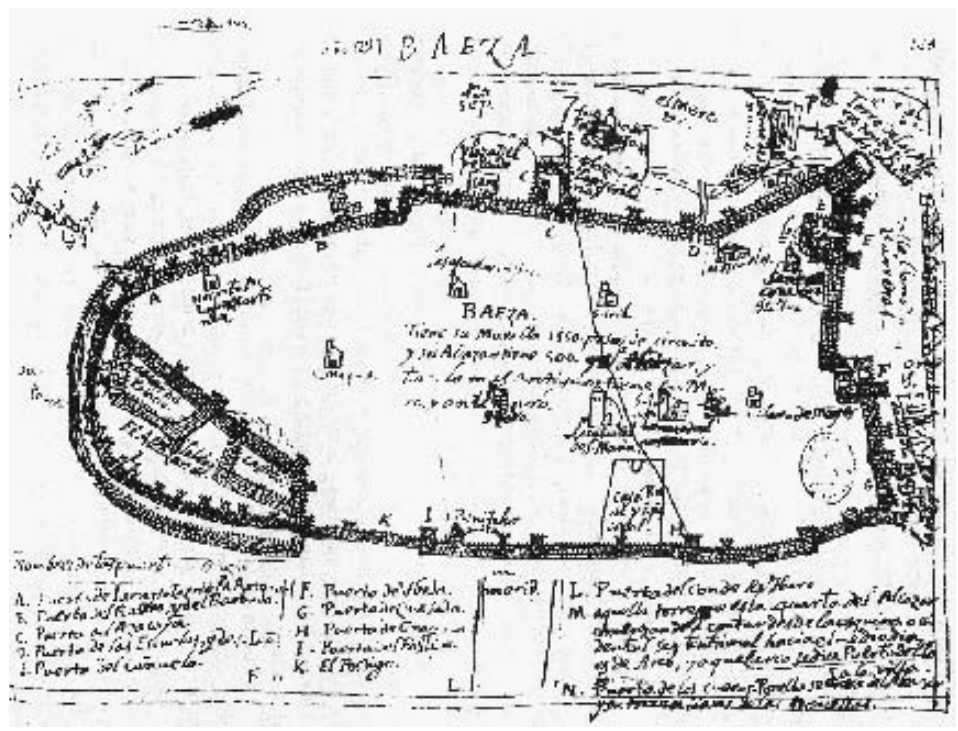


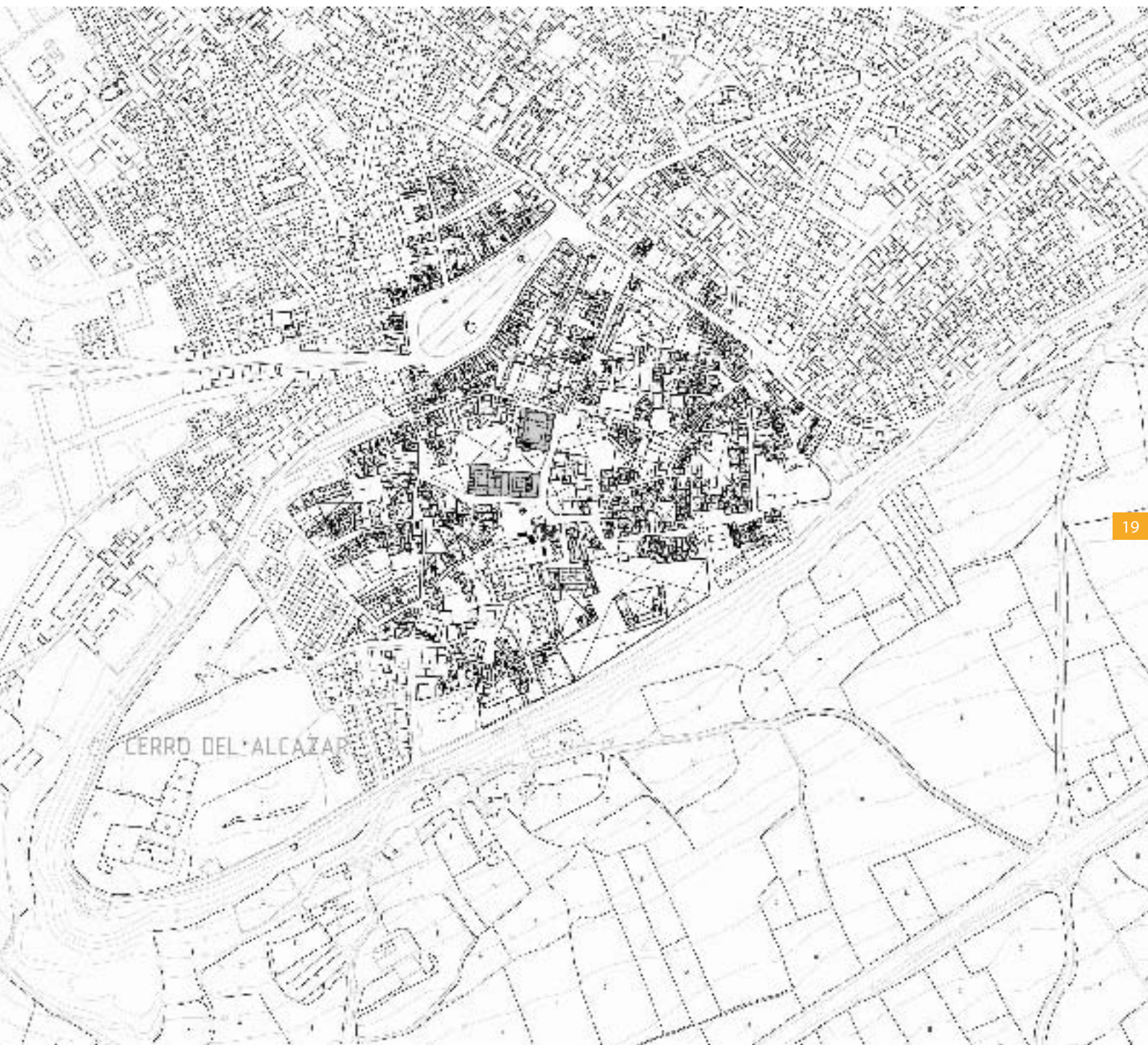
franja de viviendas construidas entre el cerro y la ciudad histórica en el pasado siglo han acentuado aún más la desconexión entre el cerro y la ciudad, dificultando su identificación y la lectura de su continuidad.

Dada su situación topográfica, este área se convierte en una magnífica atalaya desde la que disfrutar de las vistas del valle del Guadalquivir, y de la misma localidad que se extiende desde el perímetro amurallado.

Con el ejercicio se pretendió centrar la reflexión teórica del curso sobre el área anteriormente descrita, proponiendo para ello determinadas acciones, así como su soporte espacial, que reconozcan y promuevan los valores del lugar. Lejos de proponer un programa exhaustivo para el trabajo, se apuntaron algunas posibles actividades a considerar, pretendiendo ser sólo punto de partida para la elaboración del programa, cuya definición, escala y grado de vinculación entre las diferentes actividades, sería objeto del trabajo a desarrollar por cada grupo.

Se sugirió la elaboración de un recorrido que relacionase el Cerro del Alcázar con la ciudad y el paisaje, dotándolo de diferentes espacios, de pausa o mirador... al valle y la ciudad. Esta posible estructura se podría completar con una cabaña-estudio para un investigador, relacionado con los trabajos de excavación... así como, con un espacio de protección y apoyo a estos trabajos.





Algunos aspectos propuestos en el ejercicio fueron:

- La naturaleza del soporte, dualidad entre la enigmática y muda apariencia actual y su condición de documento para ser leído, en la que es reconocible casi latente la presencia de sustrato arqueológico. Esta circunstancia introduce un valor añadido al tiempo, exigiendo del proyecto una respuesta que incorpore un grado de temporalidad, flexibilidad o adaptación a las circunstancias cambiantes de los trabajos de excavación.
- Trabajar en un vasto espacio, abierto y acotado, con un límite muy definido, hace que éste, necesariamente, entre a formar parte del proyecto como elemento de reflexión. Espacio que la intervención no pretende colmar, donde la arquitectura se sustenta más en el vacío que en el lleno.
- El contraste entre las actividades propuestas, la dualidad público / privado, la contraposición entre el espacio estático del cobijo o la morada íntima, paradigma de la arquitectura, y el espacio dinámico el recorrido; interior y exterior y la definición de, los límites entre ambos.
- Cómo el proyecto responde a la naturaleza del soporte, a su topografía, valor histórico de los elementos preexistentes, texturas de sus superficies, la incorporación del paisaje mediante el control de sus vistas, la percepción entendiendo el lugar por su posición desde su doble condición, para ver y ser visto.





TALLER 1

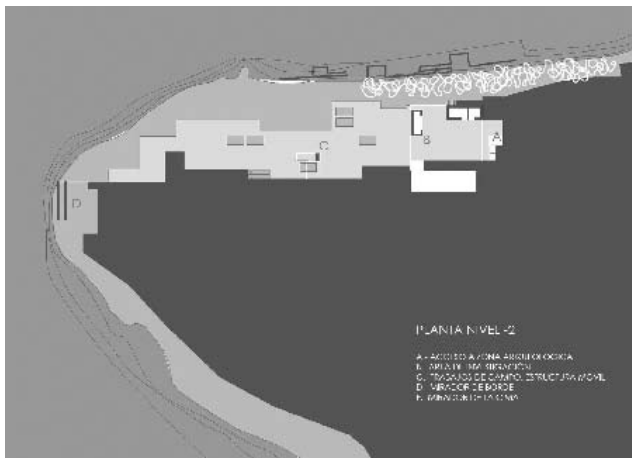
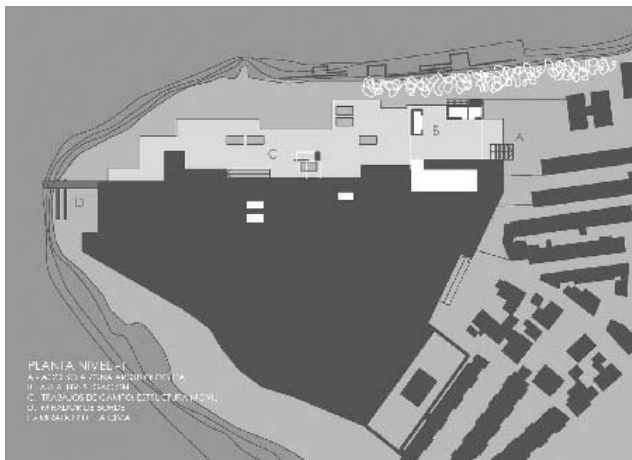
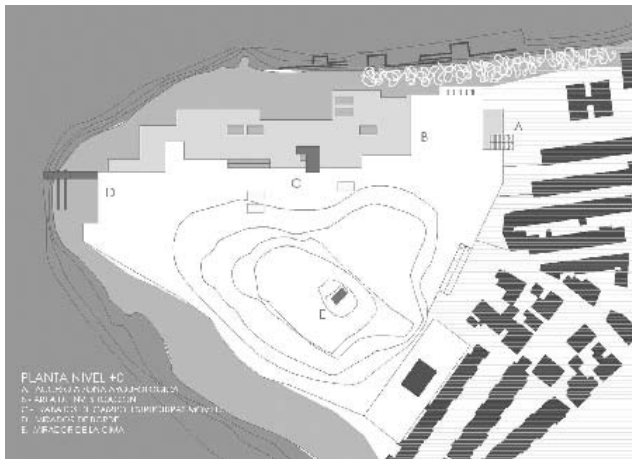
Profesor

Gabriel Bascones de la Cruz
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla

Alumnos

María de la Villa Amate Morenas
Gonzalo Carrasco Arruda
Beatriz Castellano Bravo
Marta García de Casasola
María Teresa García Ruiz
Juan Manuel Garrido Ruiz
M^a Magdalena Leite de Faria Horta e Costa
María del Rocío Maestre Borge
Sergio Montoro Garrido
María del Carmen Navarrete Elorduy
María Dolores Rodríguez Serrano





La intervención pretende tomar conciencia del carácter de documento para ser leído del lugar de actuación, un lugar donde ninguna acción cabe sin el conocimiento de su sustrato, sobre el que el tiempo ha sedimentado una capa que vela y silencia su pasado. Se propone un acompañamiento en ese periodo de lectura, proceso por tanto acotado en el tiempo, una intervención efímera, cuyo fin es desvelar las condiciones de partida de proyectos futuros. En este periodo, la propuesta no tiene un fin o una imagen precisos, se describe conforme avanza e incorpora lo que desvela.

Frente esta situación el proyecto puede proponer acciones y reconocer a los actores que comparten este intervalo de tiempo, desde quien lee el terreno, arqueólogo, a quien difunde su labor, el observador ajeno, o aquél que utiliza el lugar de forma cotidiana. Actores y acciones que forzosamente deben mezclarse. En esta diversidad de acciones confluirán lo dinámico y lo estático, procesos lentos y fugaces, lo liviano y lo matérico.

La apropiación del lugar aprenderá de la metodología del trabajo arqueológico, de la forma de manipular el objeto de estudio y del aparato auxiliar que lo acompaña. Habrá momentos para el reconocimiento, el recorrido, el ir de puntillas sobre la superficie existente al que seguirá el trazado de replanteo sobre el terreno, establecimiento de marcas, localización de puntos de visión, etc. Se apoyarán estas acciones en un aparato arquitectónico propio: estancias móviles, contenedor o cobijo que avanza con la colonización del terreno a explorar, proporcionado el espacio para el trabajo almacenaje, el descanso o la simple mirada.

Coexistirán con otra experiencia más cercana a la materia, al proceso extractivo de éste trabajo. Su lectura del terreno deja huella, orada, trasforma la superficie. Ante la falta de referencia, establece una geometría sistemática que organiza su trabajo. A través de él, reconoce una topografía oculta interior que aflora y que a su vez produce material de desecho, resto de la excavación. Sustracción y aporte. Con ellos surge la creación de espacios a través de la manipulación de la sección, de la masa ahuecada y del aporte de tierra que, realizadas conscientemente, servirá para proporcionar el soporte de las actividades que acompañan a estas actividades u otras compatibles con ellas.

Estamos frente a dos formas de experimentar el terreno, de habitarlo,

con las que el proyecto propone trabajar: aquella primera ligada al movimiento, que coloniza, reconoce y marca hitos, y que, a pesar de su carecer frágil, temporal, construye o transforma simbólicamente el paisaje. Y esa otra ligada a la masa, a la cueva, que crea al espacio mediante la talla o construye con materia pesada; la que queda escrita y perdura. La intervención irá asociando a cada una de aquellas concepciones espaciales, las funciones que coexistirán en este periodo para el que se construye el proyecto.

Con este planteamiento, se representa un instante de este desarrollo, que sólo pretende explorar y mostrar las posibilidades que ofrece la estrategia. Se traza un mapa momentáneo en el que comienza a estar modificada la topografía inicial por una artificial que geometriza la topografía natural, y comienza a establecer zonas de excavación a partir de la zona actualmente excavada, la muralla oeste, conexión con la ciudad sobre rasante.

La extracción y el aporte de material se utilizan para resolver este contacto con la ciudad, estableciendo la frontera que entonces suponía

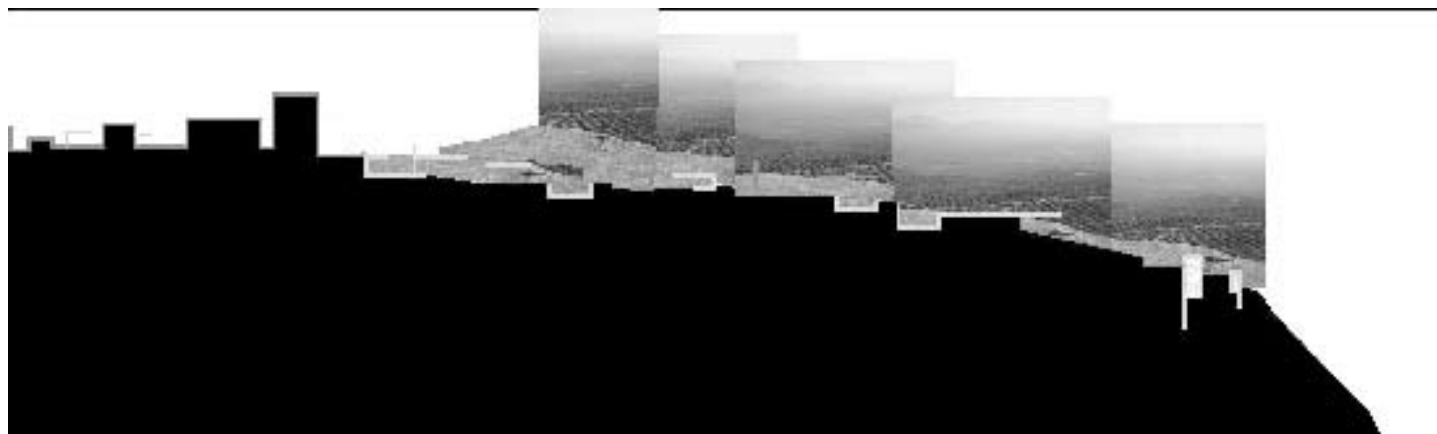
la muralla, y ahora se materializa en el descenso al interior, al área de la excavación; umbral que nos introduce literalmente bajo tierra. Arquitectura de la masa tallada que servirá de soporte a las actividades más perdurables: centro de interpretación y lugar de acogida de investigadores.

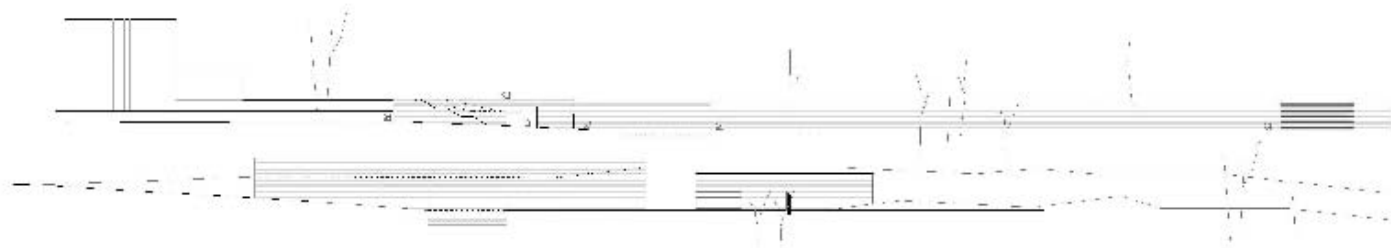
En la zona intermedia, de perfil en constante cambio, se estudia un contenedor móvil, espacio de cobijo del trabajo arqueológico, al que acompañará con su lento avance, y que servirá a su vez para acoger la visita al mismo de los interesados en el conocimiento de los trabajos.

Completan la intervención muestras de otras de las arquitecturas, que van abriendo la senda: arquitectura más fugaz, y soporte de las funciones más abstractas: la construcción-colonización del paisaje, el lugar de la mirada, que busca el punto más elevado de la topografía o se lanza al vacío, al balcón sobre el imponente paisaje que desde la atalaya se ofrece.



Excavación 1, 1987 Simon Ungers y Herb Parker. (izquierda)
Renacer, 1969. Graham Metson. (centro)
La portantina. Michele de Lucchi. (derecha)

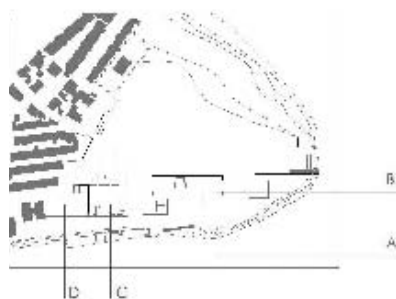




SECCIÓN A-A (VERO VINCULO)



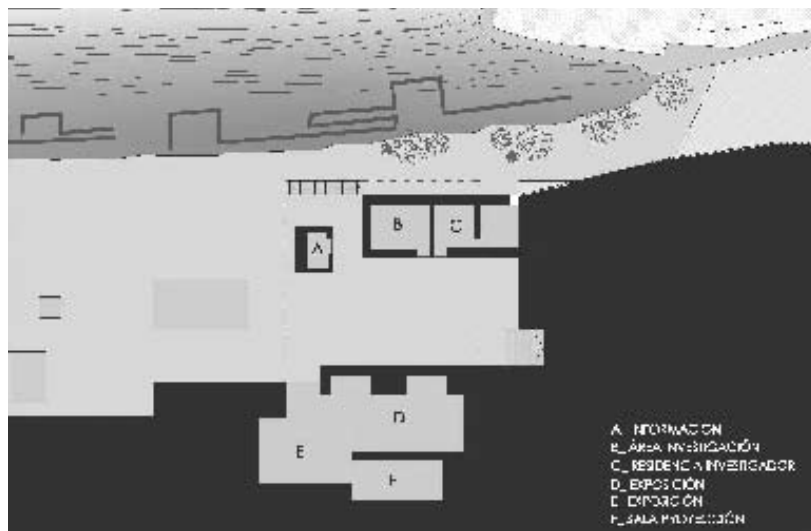
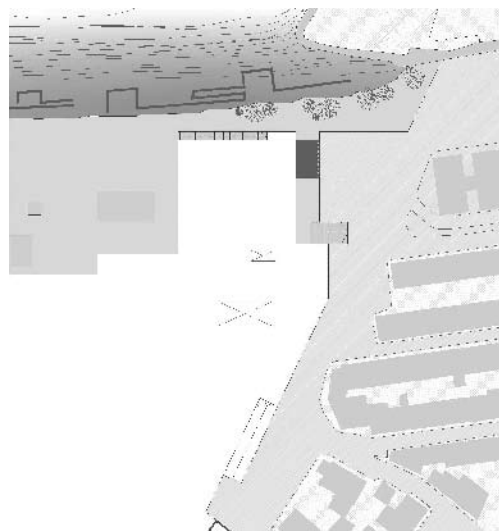
SECCIÓN B-B (AREA ZONA EXPANDED)



SECCIÓN C-C (AREA INVESTIGACION)

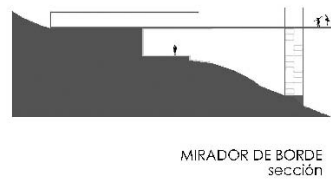
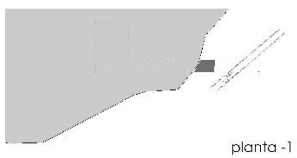
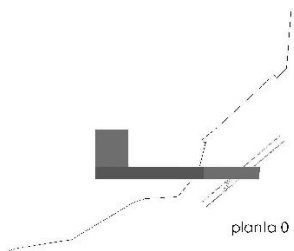
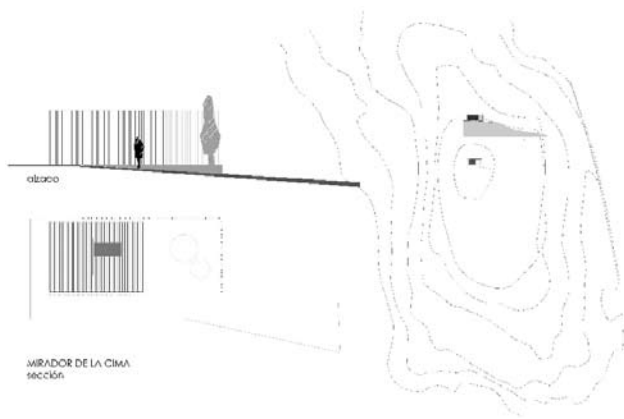


SECCIÓN D-D (AREA A CIUDAD)



- A. INFORMACION
- B. AREA INVESTIGACION
- C. RESIDENCIA INVESTIGADOR
- D. EXPOSICION
- E. EXPOSICION
- F. SALA PROYECCION

Esta experiencia del lugar que se realiza al ritmo de la lectura arqueológica, habrá dejado tras de sí una pausada lectura del lugar y una leve y reversible escritura sobre su superficie, que dejará de ser el velo uniforme, para ser una superficie estimulada, activada. Territorio arado para su futura transformación...



TALLER 2

Profesor

Ricardo Carvalho & José Adrião
Facultad de Arquitectura de Lisboa

Alumnos

Francisco Beltrán Valcarcel
Rocío Carvajo Lucena
Pablo Manuel Millán Millán
Maite Montecatine Alonso
Rodrigo Moreira Lopes Lino Gaspar
André Rodrigues Costa
Nadia Vanessa Rodríguez Dolbeth Costa
Carmen Rubia Morenas
Manuel Campos Mira
Luis Villar Pérez



"Dos mil quinientos años después de la obra platónica, parece ahora como si no sólo los dioses, sino también los sabios se hubieran retraído, y nos hubieran dejado del todo solos con nuestra falta de sabiduría y nuestros conocimientos a medias. Lo que nos queda en lugar del sabio, son sus escritos con su áspero brillo y su creciente oscuridad; todavía se presentan en ediciones más o menos accesibles, todavía pueden ser leídos con sólo quererlo. Su destino es permanecer en quietos estantes como cartas detenidas y que ya no serán entregadas: imágenes o espejismos de una sabiduría que ya no logra la creencia de los contemporáneos, enviada por autores de los que ya no sabremos si podrían ser nuestros amigos."

Peter Slóterdijk, *Reglas para el parque humano.*



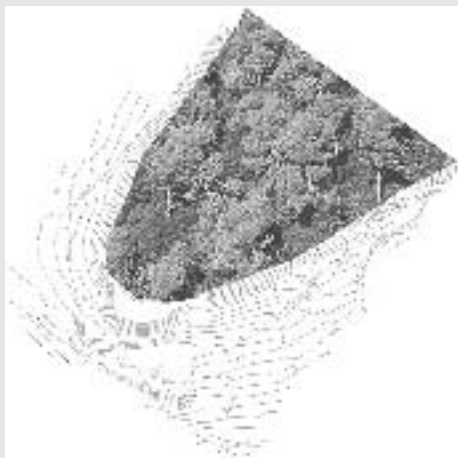
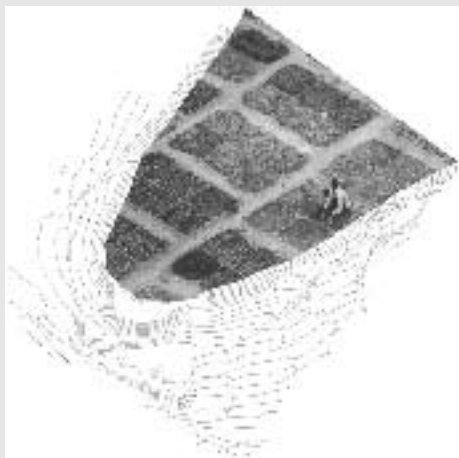
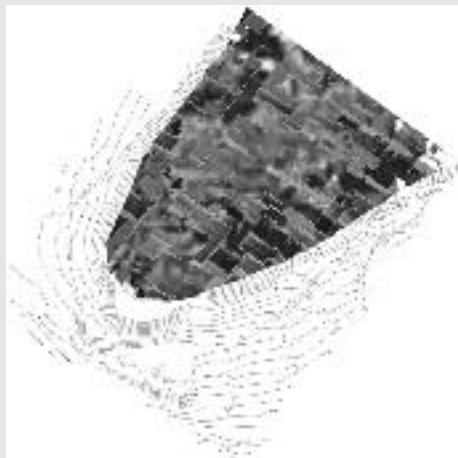
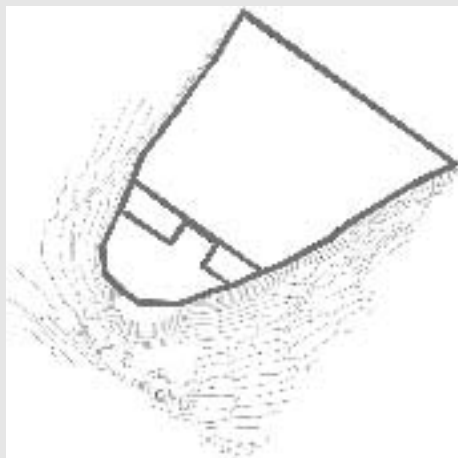
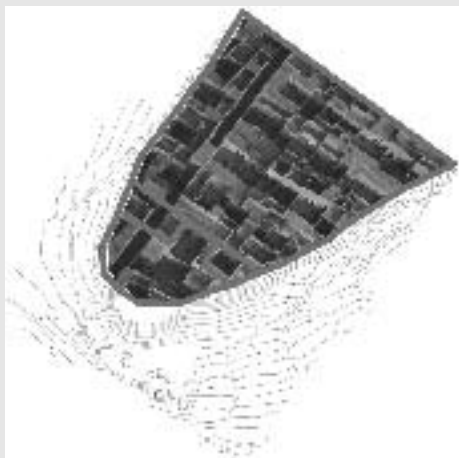
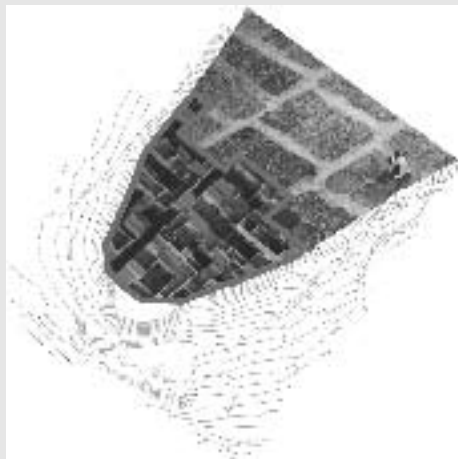
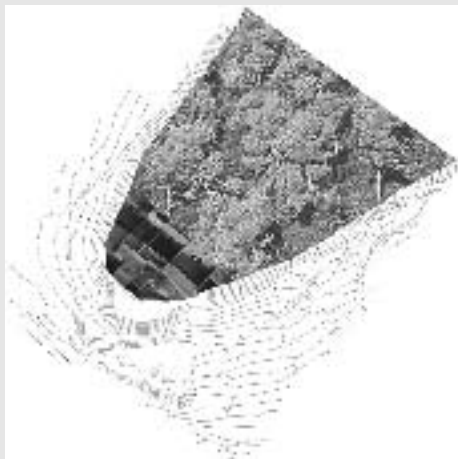
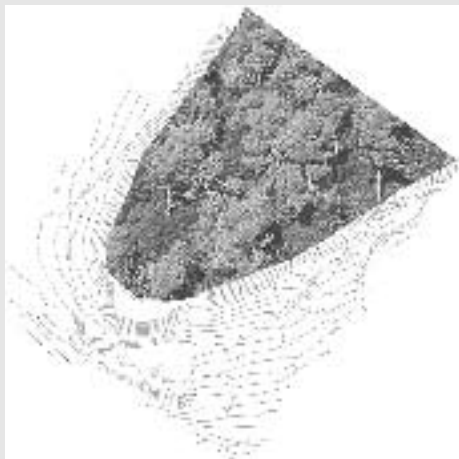
Miramos el lugar como el estrato continuado de una **historia inacabada**. Incorporar esta historia al parque urbano de la ciudad, supone un proceso de aceptación, de transformación. Pasear con una mirada objetiva supone un proceso suficiente como para hacer arquitectura con lo efímero, con lo esencial, sin nada más que lo necesario. Caminar es ir dotando al lugar con la importancia de la presencia.

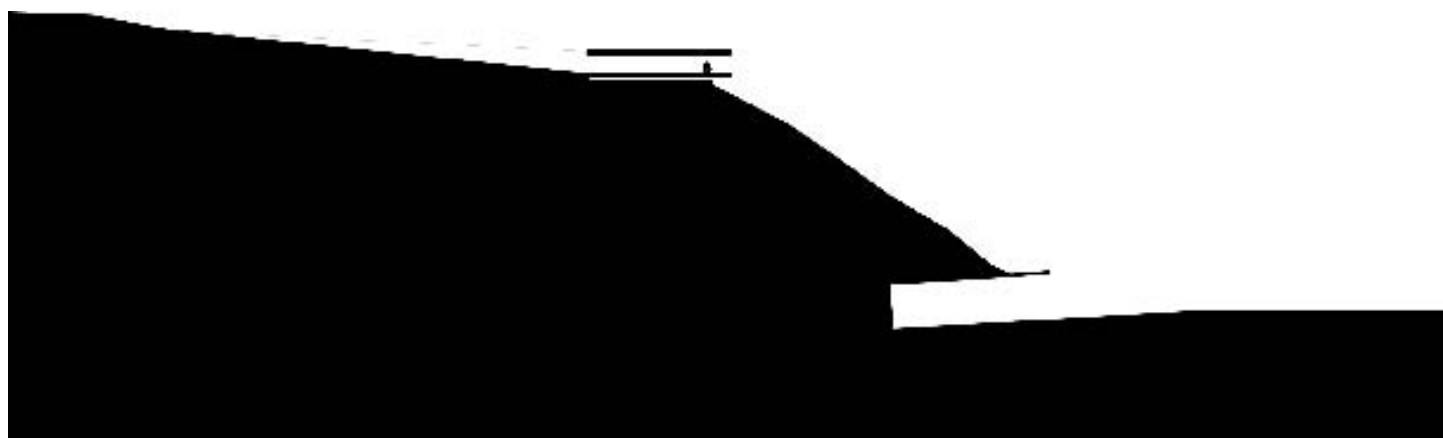
Baeza, lugar de incógnitas. Lugar de contradicciones. Lugar de comienzos y de finales inacabados. Como si de la campana de Gauss se tratase se comienza con un fin determinista, determinado. La historia en su sabiduría nos muestra un recorrido cíclico. Origen indeterminado, fin determinado.

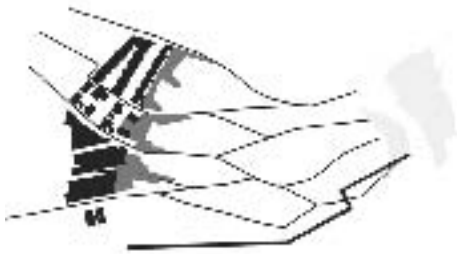
Sintetizar este lugar desarticulado y ponerlo en carga significativa para la sociedad, pasa por insertarlo en la escala de valores que hoy nos mueven (presencia económica). Decisiones limitadas en lo cronológico pueden llegar a desarrollar atemporalmente y de forma perdurable.

Pactar con el lugar supone la aceptación de una historia paradigmática que muestra luces y sombras, y al final la nada. El proyecto que parte de esta nada arranca de la aceptación limitada de lo ocurrido. Hombres como somos marcamos los lugares con el hálito de lo inanimado. Este lugar adquiere el ser de no ser nada. Lugar. Arquitectura del lugar, de no ser nada. De estar.

“La posibilidad de simplificar una cosa, significa prescindir de lo irrelevante para expresar lo esencial” H. Hofmann







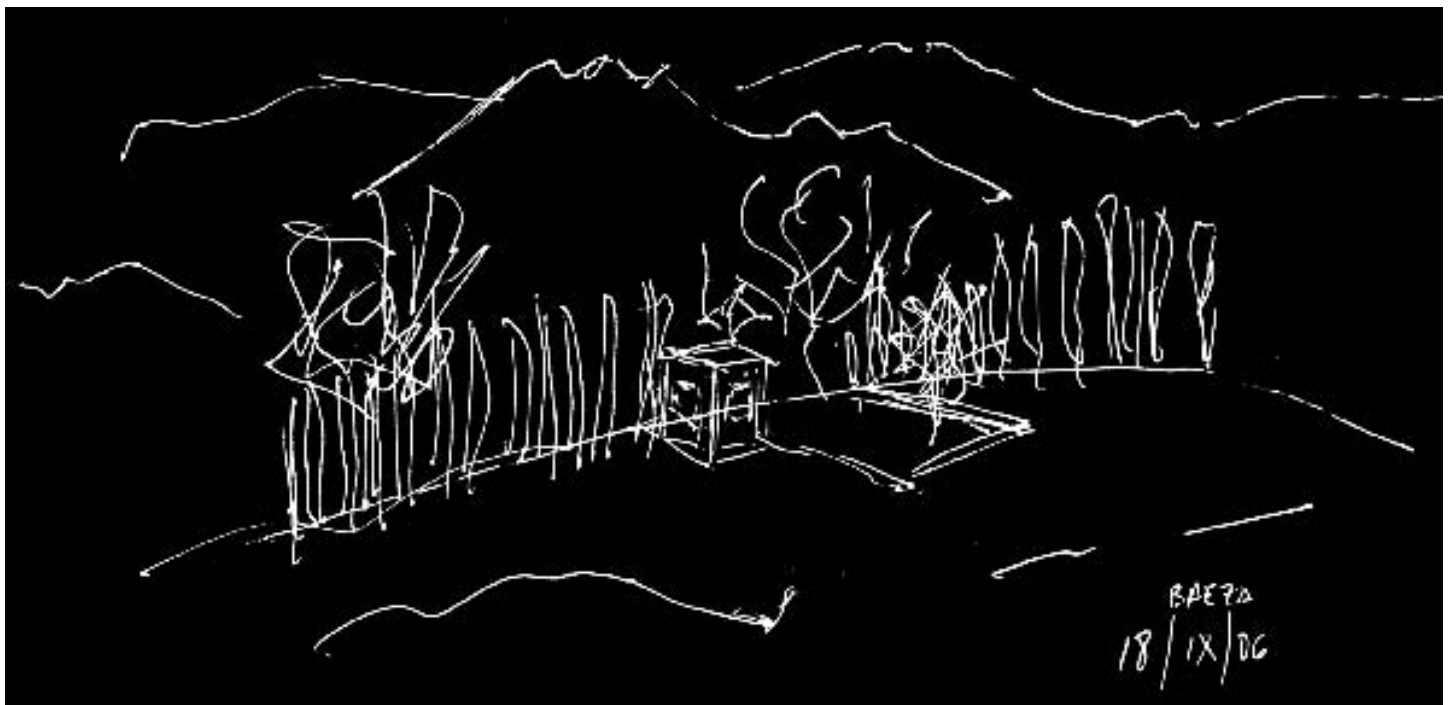
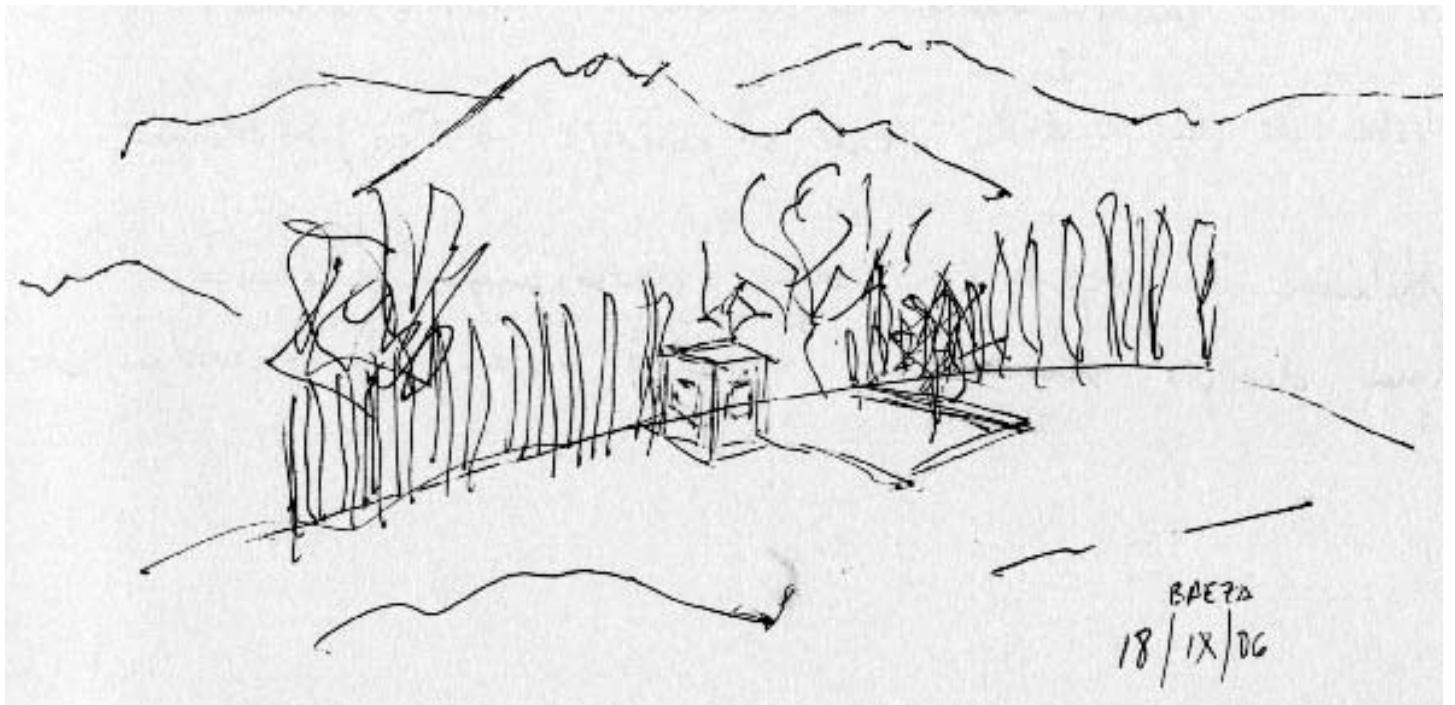
TALLER 3

Profesor

Antonio Jiménez Torrecillas
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada

Alumnos

Francisco Azevedo Mendes Pereira Costa
Anna Chiaradia
José Angel Crespo Moreno
Rafael Cruz Moreno
Jesús Manuel Illán Martín
Soledad Ledo Carmona
Nuno Magalhaes Castro Caldas
Francisco Montes Jiménez
Francisco Miguel Montoro Garrido
Irene Ortega Amezcua
Antonio Luis Pulido Roa
João Pedro Quintela Lopes



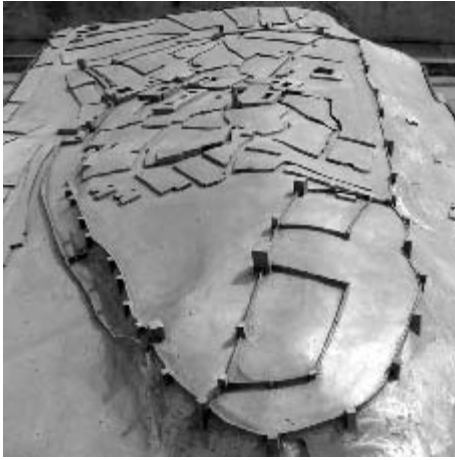
APRENDER CON UN RÁPIDO EJERCICIO DE ARQUITECTURA

Con independencia de las “condiciones de contorno” diferenciales y características de cada ejercicio (el curso de verano que nos ocupa se desarrolló a lo largo de una escasa semana), resulta interesante realizar un análisis más genérico que específico a la hora de afrontarlo. Este ejercicio, más que proyecto, se convertía en una excusa para reflexionar sobre algunas cuestiones que, en contextos históricos como es el caso de Baeza, sitúan al proyecto de arquitectura al servicio de la regeneración urbana.

Como en la mayoría de los asentamientos residenciales vinculados a un núcleo defensivo, el emplazamiento del promontorio de la Alcazaba de Baeza no constituye una elección fortuita, sino que viene determinada por unas condiciones topográficas favorables al establecimiento de una red de control visual territorial. La liquidación de la Alcazaba dificulta la lectura de los vínculos visuales que estructuraban la población con el territorio circundante. Lazos que se pueden restituir mediante las panorámicas urbanas estampadas o manuscritas conservadas de Baeza. Gracias a ellas se puede comprender la relación entre el entorno construido y el natural, que en la ciudad preindustrial se realiza, a través de los vínculos figurativos basados en el juego de escalas entre el monumento fortaleza como hito, y la extensión indefinida de su paisaje.

Por todo ello, la reflexión-ejercicio de arquitectura sobre el promontorio de la Alcazaba de Baeza propone recuperar los valores del entorno en estas dos escalas, en la próxima y en la alejada. El lugar se entiende desde esta doble perspectiva, la inmediata o próxima constituida por la morfología y estructura urbana, y la amplia del territorio entendido como paisaje, esto es, como una situación resultado de la interacción entre los componentes físicos del medio y la actividad del hombre enmarcada en torno a un núcleo urbano colgado sobre un valle fluvial, bellamente expresada en los campos de olivos casi sin límites.





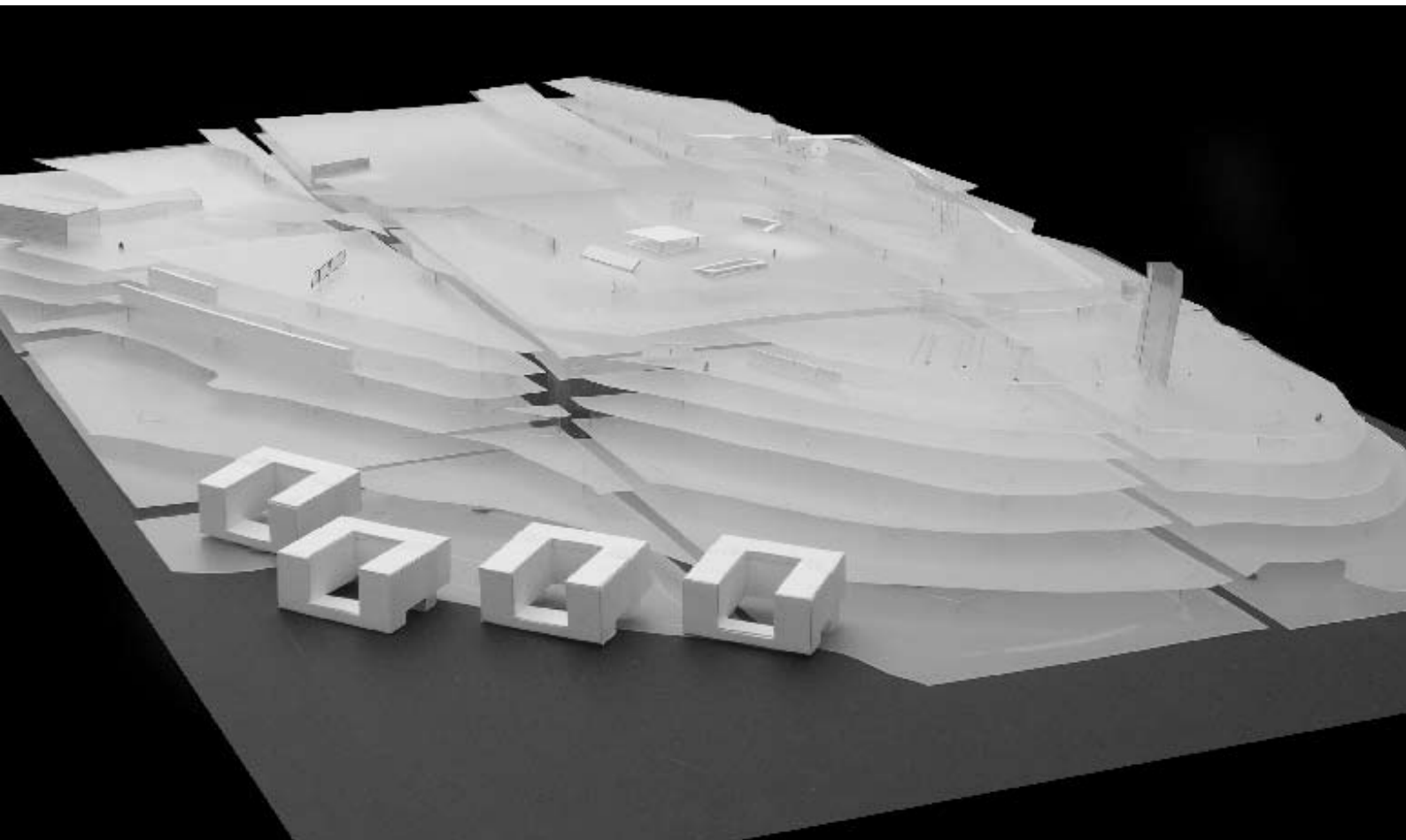
TALLER 4

Profesor

Pierluigi Salvadeo
Politécnico de Milán

Alumnos

María Araceli Alba Dorado
Javier Castro Alba
Miriam Cruz Cárdenas
Sebastião Daun e Lorena de Mattos Taquenho
Daniel Larralde del Solar
Laura Mendoza de Castro
Francisco Pérez Florido
Julia Rey Pérez
Manuel Javier Rodríguez Monedero
Maria Belén Sánchez Rus
Gianluca Zecca



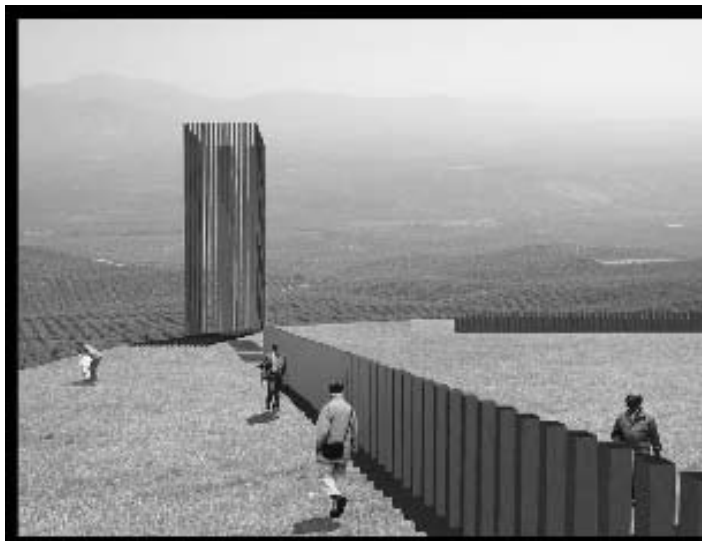
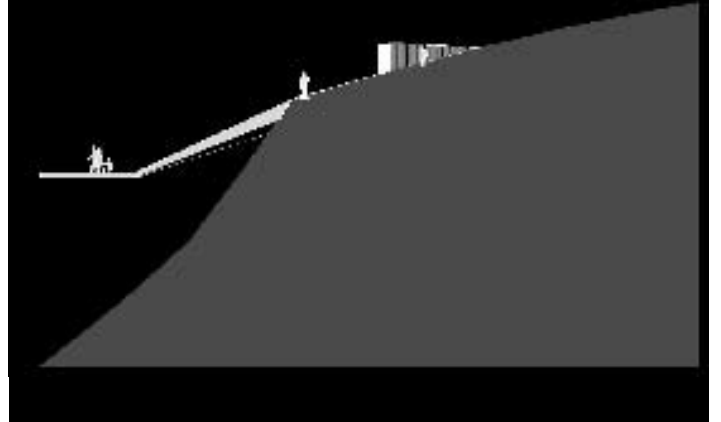


El proyecto se adhiere a una idea de urbanización débil, reversible y provisional, una especie de principio evolutivo, capaz de continuas mutaciones, donde la variable tiempo llega a ser un elemento estructural y formativo dinámico. Una arquitectura dispuesta a superar los límites del edificio y de su estructura tipológica, para cargarse de posibilidades más abiertas y difusas en el ambiente.

Los objetos arquitectónicos se investigan en su naturaleza conceptual e inmaterial, sin códigos figurativos preestablecidos y vinculantes, dejándoles libertad para adecuarse a los procesos de transformación del paisaje.

Los conceptos de *imitación* y de *experiencia*, el primero entendido como momento de indagación y conocimiento, el segundo como adquisición cargada de tensiones proyectuales, han contribuido para la constitución de cinco temas diferentes de proyecto:

- La indagación del perímetro que separa el lugar indefinido del antiguo Alcázar del territorio que lo rodea. El proyecto prevé un recorrido perimetral, algunos puntos de parada elevados y una amplia terraza que se asoma sobre el paisaje.
- En el terreno confín con la ciudad edificada se propone un museo enterrado, como lugar de conocimiento e interpretación del lugar.
- Los restos arqueológicos presentes en el subsuelo son investigados a través de excavaciones a cotas diversas, capaces de describir un especie de edificio negativo, variable en el tiempo.
- Algunas pequeñas construcciones, dispersas sobre el terreno, facilitan la observación y la interpretación del paisaje, proponiendo nuevas modalidades interpretativas, tanto a través de una visión activa y participativa como a través de una visión contemplativa.
- El proyecto propone una serie de edificios puntuales colocados en el límite entre la ciudad edificada y la ladera norte del cerro del Alcázar, a modo de trazas analógicas de las antiguas murallas del Alcázar.



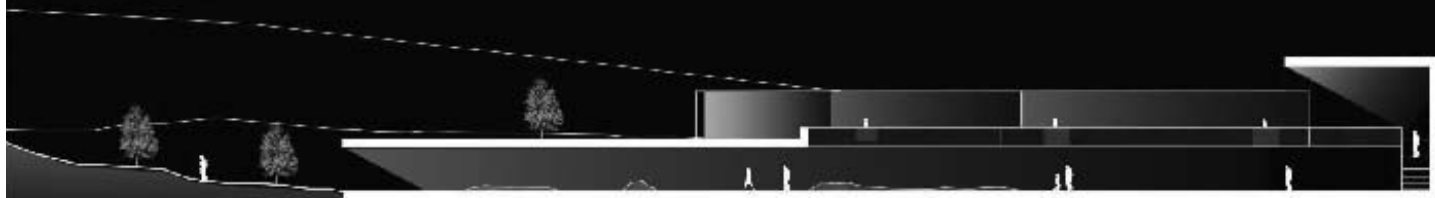
PLANTA COTA - 4

PLANTA COTA 0

RESTOS
ARQUEOLOGICOS



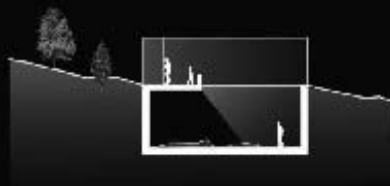
SECCION A-A'



SECCION B-B'



SECCION C-C'

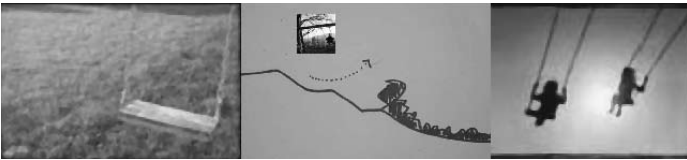


ALZADO NORTE



ALZADO OESTE





“Quizá alguien me acusará de haber reducido la arquitectura a casi nada. Es verdad que de la arquitectura he eliminado mucho de superfluo, que la he liberado de una gran cantidad de baratijas que habitualmente la decoran, que la he dejado sólo en su simple funcionalidad... Un edificio con pilares libres que sostienen las vigas no tiene necesidad de puertas y ventanas –pero por otra parte es inhabitable si está abierto por todos los lados– ”

Marc-Antoine Laugier, Essai sur l'architecture, Paris 1755.



Los tiempos de la arquitectura

Francisco Jarauta

El debate sobre la arquitectura contemporánea es cada vez más complejo. Una serie de nuevos contextos políticos, sociales y culturales relacionados con los grandes cambios que definen y caracterizan nuestra época, han determinado un cambio de dirección en la discusión actual. Y desde la arquitectura y sobre la arquitectura podemos identificar hoy nuevos problemas, más próximos a las condiciones derivadas de los cambios culturales del habitar humano que de ciertos análisis centrados en experimentos formales y estéticos de décadas anteriores. Una situación que, a su vez, debe ser pensada desde una perspectiva global acorde con las condiciones de la época, marcada por grandes tensiones y diferencias dentro de una creciente homologación planetaria. El mapa que resulta de este cambio de posición es sorprendente. La arquitectura ha pasado a ser actualmente uno de los laboratorios de análisis y discusión más activos en relación al debate contemporáneo sobre los modelos civilizatorios que la humanidad está en proceso de realizar, en el largo y complejo sistema de respuestas a las condiciones derivadas de una creciente complejidad, siendo esta apropiación de los interrogantes generales de la época el territorio por excelencia de la discusión.

En efecto, es imposible entender la arquitectura sin pensarla en relación a la ciudad, a la casa, al espacio del hombre, a las formas de habitar. Todo el pensamiento arquitectónico ha sido en sus raíces fiel a este postulado. Desde la *Carta VII* de Platón a las notas de Le Corbusier o de Mies van der Rohe esta idea ha sido una constante. El horizonte de la polis, de la ciudad en sus diferentes formas históricas,

decidía el sentido del proyecto, de la edificación, como recordaba L.B. Alberti. Era la fascinación que Valery supo dar a las breves pero luminosas páginas de su *Eupalinos*. Y a la que desde otra perspectiva el movimiento moderno igualmente buscaba responder. Todavía hoy cuando volvemos a leer algunas páginas de los años '30 nos sentimos directamente cuestionados. Por ejemplo, cuando Le Corbusier interrogaba en aquellos años las condiciones del hombre moderno, su forma de habitar, al escribir: "Los hombres están mal alojados. Y está en marcha un error irreparable. La casa del hombre que no es cárcel ni espejismo, la casa edificada y la casa espiritual, ¿dónde se encuentra? ¿dónde puede verse? En ningún lado, en casi ninguna parte. Es preciso, por tanto, romper el juego con toda urgencia y ponerse a construir para el hombre". La arquitectura, para unos y otros, no tiene otra razón de ser que la de construir para el hombre desde una dialéctica que recorre en zigzag la historia de las ideas y los mapas del mundo. Una historia que se reescribe continuamente para emerger de acuerdo a lógicas no establecidas y que ninguna respuesta consigue inicialmente resolver. Lo importante es la disposición que reúne el pensar, el construir, el habitar tal como sugería la conocida conferencia de Martin Heidegger el 5 de agosto de 1951 en el marco de las *Darmstädter Gespräche*.

Este debate pasa igualmente por las condiciones propias del trabajo del arquitecto. No hay una sola verdad en arquitectura. Frente a una situación son posibles respuestas, soluciones diversas. La dialéctica del proyecto se basa justamente en esta tensión. Frente a un concurso complejo puede haber y hay diferentes repuestas válidas. Es un

margen de interpretación que acompaña como una sombra a todo proyecto. Y los criterios de validación en última instancia tienen que remitirse al carácter abierto del proyecto mismo. Bien es cierto que en determinados momentos de la historia dichos criterios han sido preestablecidos, dando al sistema de formas fuertemente codificado el valor del canon. La fascinación de Alcibiades en el *Eupalinos* no es ajena a la perfección que la arquitectura de Eupalinos comparte con la música y la matemática. Se trata de un universo regido por las leyes del modelo clásico. Pero nuestra situación se siente y reconoce regida por otros presupuestos. Igualmente, en la época del movimiento moderno se podría decir que ciertas pautas o conceptos regían el proyecto. Hoy, no. Es la condición de la arquitectura moderna. No hay una doctrina compartida, un punto de vista legitimado que imponga criterios, formas, sistemas desde los que resolver el proyecto, lo que da a la arquitectura una disponibilidad creativa nueva con la que interviene frente a una determinada situación.

48 Rem Koolhaas define como *junk space* al espacio aleatorio en el que se inscribe todo proyecto. Por una parte, se trata de reconocer una serie de todas aquellas decisiones previas que proceden del espacio mismo, de su inscripción social y cultural. Son condiciones que están ahí y se imponen con la lógica de los hechos. Por otra parte, la máquina constructiva opone sus exigencias tantas veces innegociables. Entre una y otra, la interpretación que se constituye en el centro de la experimentación misma, de la idea que regirá el proyecto. Por eso termina siendo central identificar el lugar desde dónde se proyecta. Nos encontramos ante una situación en la que la doctrina funcionalista, su espíritu de respuesta honesta a las necesidades, no responde más. El credo funcionalista había sido una retórica de combate, había dado a la arquitectura un nuevo papel en la era de la técnica, rechazando y eliminando las máscaras decorativas. Basta recordar los alegatos de Loos contra el sistema de formas heredado. Siguiendo sus pasos, los primeros modernos habían hecho suyo un credo: la arquitectura no será en el futuro un simple ornamento, será la expresión de la belleza técnica. De Loos a Bruno Taut, a Le Corbusier o Mies van der Rohe podemos identificar un apasionado esfuerzo de ideas y proyectos que responden a esta idea, que arrastra consigo la tensión y dificultad por definir un nuevo modo de habitar, acorde con las condiciones de lo que entendían por vida moderna.

A nadie escapa que en el corazón del proyecto pensado por el movimiento moderno está presente una posición universalista. Nadie como Gropius para defender esta forma de pensar. El proyecto debe abandonar la determinación de lo particular para ser propuesta universal. Había que pensar, escribe Gropius, en términos de humanidad y no de individuo. El radicalismo de Gropius dejaba fuera de escena todos aquellos referentes particulares que han ocupado más tarde, tras la crisis del movimiento moderno, el centro y preocupación de la arquitectura de algunas décadas atrás.

Posiblemente tengamos hoy que volver a plantearnos estas ideas para dialogar con sus límites e insuficiencias. Se trata de reconocer una complejidad inicial en la que se dan la mano todas las variantes que subyacen al proyecto. Lo reconocía Robert Venturi al referirse a estas mismas dificultades. "Los arquitectos modernos, anotaba, simplificaron esta complejidad. Aclamaron la novedad de las funciones modernas, ignorando sus complicaciones. En su papel de reformadores, abogaron puritanamente por la separación y exclusión de los elementos, en lugar de la inclusión de requisitos diferentes y de yuxtaposiciones". Como precursor del movimiento moderno, Frank Lloyd Wright se atrevía a defender su lema: "La verdad contra el Mundo", dando lugar a posiciones extremas que hallarían su expresión en la mejor tradición moderna. Pero ahora nuestra posición es diferente. La creciente complejidad del mundo actual, entendida tanto en sus aspectos económicos, sociales y culturales, cuanto en lo que se refiere a la dimensión reflexiva sobre las condiciones del individuo, su identidad y sus derivaciones cada vez más complejas en uno y otro sentido, su inscripción social y los modelos de pertenencia políticos y culturales, hace que aparezca un espacio diferente, mucho más complejo y con el que la arquitectura debe trabajar.

En efecto, un proyecto puede definirse como una invención para responder a un problema habitacional sea cual sea su dimensión y tipología. Y es a la hora de establecer la propuesta de un proyecto concreto que entran en conflicto las diferentes variantes en juego. Para unos, la arquitectura debe producir nuevos espacios, debe entenderse como un ejercicio utópico, un fragmento del futuro que acontece sin respetar la ruta del tiempo. Para otros, el proyecto debe mediar entre las diferentes circunstancias, debe ser quien articule los distintos contextos en los que el espacio se inscribe, respondiendo a

las condiciones de uso e incluso al sistema de funciones previstas. Se trata de un equilibrio medido, inteligente, en el que se encuentran la pasión cívica, junto al juego creativo, a la idea.

Se construye con ideas, pero éstas deben cruzarse con el mapa de aquel espacio sobre el que se edifican. Esta dificultad ha sido interpretada de maneras bien distintas a lo largo de la historia. De ahí la necesidad de una relación crítica con la tradición, con la historia, con la teoría de la arquitectura, con la cultura del proyecto. Relación crítica que, por otra parte, debe ayudar a interpretar desde las condiciones actuales la complejidad que acompaña a las formas del habitar. Hoy el edificio no es ya más un cuerpo, como imaginaba Leon Battista Alberti, sino que, después de haber sido una máquina, tal como lo había pensado el movimiento moderno, ha pasado a ser un *corps immatériel*, inmerso en el universo de flujos sígnicos, del que habla Paul Virilio. De la misma forma que la ciudad ya no es ni responde a los modelos heredados de la historia ni a los sueños utópicos representados por la *città ideale*, sino que se presenta hoy como la *ville générique* configurada como lugar de coexistencia de grupos sociales, culturas, géneros, lenguas, religiones, etc diferentes. La *ville générique* pasa a ser el nuevo laboratorio de relaciones, miradas, reconocimientos, tolerancias que confrontan directamente el modelo heredado de la antigua ciudad, dominada por la memoria de un tiempo sobre el que se construía la historia de una identidad. El nuevo cuerpo social, como escribiera Foucault, se presenta ahora desde las marcas y signos de diferencias múltiples, reunidas apenas en el provisional y frágil modelo de las nuevas relaciones sociales, dando lugar a una representación práctica de la complejidad latente de lo social.

Creo que es en el contexto de este nuevo marco de problemas que la arquitectura debe establecer su reflexión y práctica. Es acertadísima la opinión de Jeffrey Kipnis al insistir en la pertinencia de considerar el valor social y cultural de la libertad como una de las metas de lo individual y lo colectivo. Una frontera que resulta políticamente hablando cada vez más problemática. Ideas como las propuestas por Rem Koolhaas, Stefano Boeri y Sanford Kwinter entre otros hace ya unos años en *Mutations*, o la más reciente propuesta de Bruno Latour y Peter Weibel en *Making Things Public* hace apenas un año en el ZKM podrían ser los referentes problemáticos para una discusión abierta sobre estas cuestiones.

Lo importante es construir una nueva forma de pensar, acorde con las condiciones de la nueva complejidad. Hoy, por ejemplo, la ecología nos obliga a pensar la ciencia y la política al mismo tiempo. Es la debilidad de ciertos discursos sobre la sostenibilidad, que terminan siendo un inútil pliego de buenas intenciones. Si nos situamos en esa perspectiva, todo lo que tiene que ver con la cultura del proyecto debe ser repensado. John Berger lo recordaba recientemente. La primera tarea de cualquier cultura es proponer una comprensión del tiempo, de las relaciones del pasado con el futuro, entendidas en su tensión, en la dirección en la que convergen contradicciones y esperanzas, sueños y proyectos. *Comme le revé le dessin!* Sí, como el sueño, el proyecto, en esa extraña relación en la que se encuentran las ideas y los hechos, la tensión de un afuera que la historia transforma y el lugar de un pensamiento que imagina y construye la casa, la polis.



Sobre el proyecto de arquitectura y su aprendizaje

Helio Piñón

Acerca de la experiencia en el arte

Para evitar suspicacias respecto a la idea de arte que enmarca estas reflexiones, comenzaré refiriéndome a la noción más solvente de *genio*, la que lo define como “aquél que es capaz de concebir sin atenerse a reglas”. Lejos –como se ve– de la idea pintoresca y populista del mismo que difunden las telenovelas y los suplementos dominicales, el *genio* kantiano se define por el modo artístico de afrontar la concepción, no por una mítica inestabilidad emocional que lo convierte en un ser inadaptado, desvalido –y, en consecuencia, irritable–, lo que le da un atractivo especial para los espectadores impresionables. No; el genio auténtico se caracteriza por la intensidad constructiva de su mirada, no por la tendencia a la innovación compulsiva con que los medios lo describen, ni por el furor imaginativo que anida en la banalidad de sus planteamientos y la extravagancia de sus resultados.

“Concebir sin atenerse a reglas” significa renunciar a sistemas normativos convencionales –ante los que sólo cabe el uso de la razón deductiva–, para actuar de acuerdo con criterios de carácter subjetivo, irreducibles a la razón, pero vinculados a la mirada y tendentes a la universalidad; que sólo se adquieren con la experiencia del arte, es decir, con la práctica del juicio estético. “Concebir sin atenerse a reglas” supone, en definitiva, proceder de acuerdo con la *intuición*: modo de conocer específico del arte, que trata de evitar el determinismo de la lógica racional, y se orienta, en cambio, hacia la intelección sensitiva.

El genio es, pues, el atributo específico del modo de proceder propio de la práctica artística, es decir, el genio es para el artista lo que la inteligencia es para el pensador: la condición esencial de su trabajo. Por extensión, se considera como tal el propio sujeto. Hay que notar, en cambio, que mientras la inteligencia del pensador –o del simple ciudadano– se basa en el buen uso de la razón, el genio, en la medida que se define como atributo alternativo a la misma, extrae sus criterios de juicio precisamente de la experiencia: el reconocimiento de los valores estéticos

de una realidad artística se basa en el uso de criterios visuales que sólo se adquieren con la experiencia del arte.

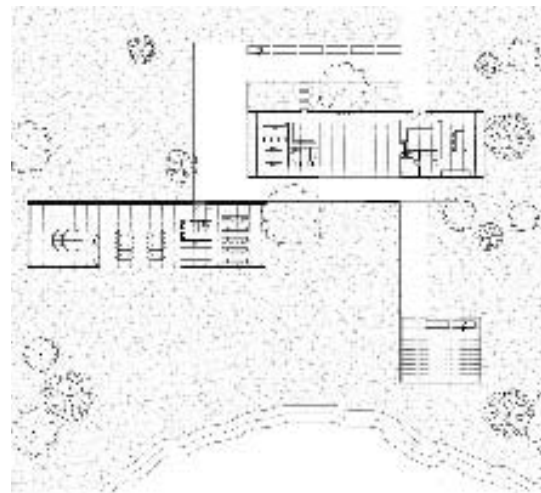
Sólo desconociendo la propia esencia del arte se puede plantear el abandono de la experiencia, a favor de una práctica estrictamente inventiva. La obra de arte afronta una cuestión particular desde unos presupuestos sistemáticos que tienden a lo universal: al pintar “un árbol”, el artista auténtico está pintando, además, “el árbol” en general. Renunciar a la experiencia, limitando la mirada al mero reconocimiento de los criterios genéricos, impide acceder a la identidad concreta de la obra, inalcanzable para quien la mira con el determinismo de la razón. Una razón que, en efecto, puede sugerir las categorías de la mirada, pero no puede suplantar el propio acto de mirar, es decir, de reconocer los valores del objeto de la experiencia.

La experiencia en la arquitectura moderna

Las ideas esbozadas hasta aquí pertenecen al dominio del arte en general. En adelante, centraré mi reflexión en el papel de la experiencia en la arquitectura moderna. A ese respecto, quiero plantear una cuestión fundamental, que se relaciona con una de las chapuzas teóricas que está en la base de la idea más extendida de modernidad arquitectónica: la que profesa la creencia de que, desaparecido el sistema normativo característico del clasicismo –tipo arquitectónico y órdenes clásicos–, sólo queda el “pintoresquismo del desbarajuste” o la “disciplina del concepto”, patología simétrica a la anterior. En efecto, instituir como valor absoluto “lo personal arbitrario” puede conducir a dos situaciones igualmente patológicas respecto a la arquitectura moderna: la “desorganización innovadora”, en la que la falta de criterio se resuelve con el ejercicio de la arbitrariedad subjetiva, o “el proyecto conceptual”, en el que se trata de legitimar una configuración por el mero hecho de traducir en imágenes lo que una consigna arbitraria prescribe.

El propósito obsesivamente innovador es la mentalidad que comparten ambas actitudes, y tal conducta compulsiva e irresponsable se identificó muy pronto con el modo de proceder típico del arquitecto moderno. Así, la propia idea de modernidad se asoció con una asunción incondicional del cambio permanente, no con el modo de afrontar la construcción formal del objeto o de plantear con intensidad las relaciones entre la configuración y la apariencia, como ponen de manifiesto sus obras más significativas.

Nada de lo expresado hasta aquí induce a pensar que la renuncia a la convención tipológica supone una relajación en la consistencia formal del objeto. En realidad, la modernidad arquitectónica implica el abandono de la regla –del sistema normativo– como instancia previa, legitimadora y determinante de la estructura del objeto, pero en modo alguno comporta un abandono del empeño formador del proyectista, consustancial a la propia idea de arquitectura: por el contrario, lo intensifica, al actuar con una idea de forma más sutil.





Por otra parte, en la medida en que se renuncia a la experiencia social que implica la noción de *tipo*, resulta más necesario el recurso a la experiencia personal. ¿Sobre que materia prima actuaría la intuición –facultad que, como se ha visto, es indispensable para la práctica del arte–, si se renuncia a cualquier fruto de la experiencia subjetiva?

Si bien se mira, la modernidad no hace más que desplazar la posición del cometido de la regla en el proceso de proyecto, pero no rechaza su empeño formador: si en el clasicismo la regla era anterior al proyecto, en la modernidad la sistematicidad y el orden –es decir, el efecto de la regla sobre el objeto– son las cualidades que se tratan de alcanzar como resultado del proceso. El objetivo es análogo, aunque la estrategia sea diferente: se trata de dotar al objeto de una consistencia formal que lo identifique como artefacto. En la arquitectura del clasicismo, la identidad se fundamenta en el sistema y, en la modernidad, la identidad se basa en el programa; no obstante, la consistencia formal –en ambos casos– impide que se pueda desplazar cualquier elemento de la posición que ocupa en el objeto, si no se quiere arruinar la estructura que soporta su configuración.

54

No cabe duda de que el propósito esencial del proyecto moderno es alcanzar la identidad del artefacto. Como se ha visto, lo que en el clasicismo está garantizado por el recurso al *tipo*, en la modernidad se ha de conseguir como resultado del proceso de proyecto. Una identidad que, por definición, trasciende la apariencia, en tanto que afecta a la forma del objeto y no a los pormenores de su imagen.

Este hecho consustancial a la propia idea de arquitectura, no ha sido reconocido por la crítica, hasta el punto que el abandono generalizado de los criterios de la arquitectura moderna, a mediados de los años sesenta, fue fruto de unas ideas que se habían incubado diez años antes, que pregonaban que la arquitectura moderna había agotado su propuesta al constituirse en un estilo internacional. En la actualidad, pocos discutirán, en cambio, que sólo los grandes sistemas estéticos son capaces de constituirse en un sistema que garantiza una versatilidad y una eficiencia que derivan precisamente de su universalidad.

Sin ninguna pretensión probatoria, solo a título de ejemplo, quiero señalar que el peso de la experiencia del arte en la obra de Pablo Picasso, Arnold Schönberg o Ludwig Mies van der Rohe –por citar a

tres artistas inequívocamente modernos y claramente renovadores–, la importancia de su aportación, reside, como puede comprobar cualquiera que repase en su itinerario intelectual y artístico, en que el conocimiento del sistema artístico en el que actuaron se basa en la experiencia personal del sistema anterior, a la vez referencia y estímulo de la propia obra.

No; jamás el arte ha podido prescindir de la experiencia de su historia. En la modernidad, la necesidad de contar con una materia prima, objeto de la capacidad ordenadora del arquitecto, alcanzó su culminación precisamente en la segunda mitad de los años cincuenta y en los años sesenta del siglo xx, en el momento de excelencia arquitectónica que se conoció como Estilo Internacional. En un período de tan sólo treinta años, se estableció un repertorio de episodios y criterios formales que dio verosimilitud a un sistema estético –el moderno– que, sin renunciar un ápice a su precisión y rigor formal, daba entrada a las condiciones particulares de cada caso, a través de una subjetividad que trasciende lo personal, en la medida que actúa con criterios que tienden a la universalidad.

Acerca de la arquitectura actual

Entiendo la arquitectura como la *representación de la construcción*, es decir, como el fruto de una acción subjetiva orientada a dotar a la construcción de una configuración que trascienda la mera lógica material. En las ideas y en los juicios que expondré a continuación, me atenderé a este criterio y, por tanto, obviaré la producción inmobiliaria dirigida a otros propósitos o movida por otros intereses.

Estoy convencido de que en la segunda década del siglo xx se produjo una revolución en el modo de mirar y de concebir la forma, sin precedentes en la historia. En la tercera década de dicho siglo, tal revolución provocó un vuelco similar en la arquitectura, que culminó en la segunda mitad de los años cincuenta, precisamente cuando era cuestionada por una crítica que ignoraba tanto sus valores estéticos como su sentido histórico.

A partir de 1970, se generalizó una práctica del proyecto que, en el mejor de los casos, persigue la configuración de un “concepto” formulado libremente por el arquitecto. Ello supuso inaugurar una forma atípica de concepción que no logró consolidarse, lo que abrió

un período de decadencia todavía no superado y del que nada indica que se vaya a salir en un futuro próximo.

Estamos, a mi juicio, en el momento de más baja calidad arquitectónica –de la actividad humanística, en general– del último siglo, y no porque no haya un colectivo suficiente de arquitectos con talento o porque la capacidad media de los profesionales esté en franca decadencia. Lo que determina la mediocridad de la arquitectura actual es la absoluta perversión de las referencias: jamás ha habido menos coincidencia entre la nómina de los arquitectos famosos y la de los realmente competentes. Los arquitectos famosos, en muchos casos, no tan sólo resultan mediocres y vulgares, sino que –atendiendo a sus obras– parecen claramente negados para la práctica del proyecto. Quiero señalar que, al juzgar a esos arquitectos, no me refiero tanto a su capacidad personal –que, en la mayoría de los casos, desconozco– cuanto a la calidad del producto que sale de las empresas en las que prestan sus servicios.

Pero la vulgaridad de las referencias actuales –inevitablemente coyunturales– se ha cultivado en el marco de una ausencia total de referencias absolutas: en efecto, la arquitectura de las últimas cuatro décadas –es decir, el ciclo del denominado posmodernismo– se ha desarrollado al margen de la mejor arquitectura del siglo xx. Tanto “el desbarajuste pintoresco” como “la construcción del concepto” –opciones que, como se ha visto, derivan de una interpretación patológica de la modernidad– se han sometido a los rigores de un desarrollo autónomo, sin el marco que la arquitectura de todos los tiempos ha constituido para su propio proceso histórico.

Así, sólo con una idea superficial de las “obras emblemáticas de los maestros” y la reducción de la arquitectura moderna a puro “lenguaje” –es decir, codificación banal de la apariencia–, los profesionales se enfrentan a unos programas mal formulados, en condiciones casi siempre inaceptables, por lo que tienen que “inventar” un edificio para cada ocasión. El eclipse de la historia como referencia y, a la vez, como legado deja a los profesionales en manos de “la arquitectura de las revistas”, lo que les produce, inevitablemente, una inconfesable perplejidad: por la incompetencia de sus productos y la banalidad de sus propuestas.

Ante esas circunstancias, no debe extrañar a nadie el relativismo congénito con que “la profesión” se dispone a bailar al son de los tiempos, pues considera la desorientación generalizada que les envuelve un signo de vitalidad cultural. En esas condiciones, el estilismo que se consideró una patología insoportable hace cincuenta años y se utilizó como cargo para abolir el Estilo Internacional, se ha convertido en un criterio de solvencia, ahora sí, reducido a un simple modo de aparentar, sin ninguna incidencia en la configuración interna de la obra.

Por otra parte, parece evidente –como se comprueba con sólo observar la realidad– que nadie se interesa ya por la arquitectura: las grandes promociones inmobiliarias las firman profesionales que sólo abusando del término pueden considerarse arquitectos. El recurso de los poderes públicos a los “arquitectos estrella” no puede interpretarse como un interés real por la arquitectura, sino como un mero afán de promoción política o de simple notoriedad personal.

A tenor de la experiencia, no es aventurado suponer que, en el fondo, el único interés que hay en la actualidad por la figura del arquitecto es disponer de un responsable de la edificación, para evitar los problemas de orden público que provocaría la existencia de un compromiso difuso, no establecido con precisión. Un compromiso legal que comporta un seguro de responsabilidad civil y penal capaz de hacerse cargo del costo económico de incidencias y siniestros.

Acerca de la enseñanza de la arquitectura

La arquitectura sobrevive, pues, gracias al proteccionismo oficial y a la complicidad de las instituciones docentes: en los países en los que no es necesaria la intervención de un arquitecto para construir un edificio, se observa que su presencia decrece notoriamente, a favor de aparejadores, ingenieros u otros profesionales relacionados con la construcción.

A cambio de su efecto dudoso sobre la calidad de la edificación, en general, las escuelas de arquitectura dan verosimilitud a la disciplina y refuerzan la institución. Generalmente, sobreviven sin muchos sobresaltos, con una demanda creciente que les permite tener entretenido a un sector “inquieto” de la juventud y garantizar la continuidad de unos cuantos puestos de trabajo a profesores y personal no docente. Estoy convencido de que si todas las escuelas de arquitectura cerrasen durante diez años,

el nivel medio de los proyectos aumentaría considerablemente: el modo de aprendizaje basado en la colaboración en estudios profesionales, con todas sus evidentes limitaciones, ha sido el transmisor real del oficio a lo largo de la historia.

Por todo ello, no es exagerado afirmar que la situación actual está francamente enrarecida: la banalidad y la torpeza son presentadas como innovación y espectáculo; las aberraciones, como genialidades, sin que nadie se atreva siquiera a cuestionarlo. Un enrarecimiento que, en cambio, no debe interpretarse como confusión; por el contrario, el panorama actual es el más claro de las últimas décadas: basta una mínima capacidad de discernimiento para elegir entre las opciones que ofrece la situación, con la garantía de interpretar correctamente el sentido estético e histórico de cada alternativa.

Por mi parte, no confío en que la situación mejore, cuando menos en un plazo previsible: la arquitectura –el arte– no expresa los valores de la sociedad, sino que constituye el contrapunto dialéctico de los mismos; sólo cuando abandona su cometido genuino y asume acriticamente las condiciones en que surge se puede decir que la arquitectura los representa o expresa; es decir, sólo cuando la arquitectura deja de serlo –como ocurre en la actualidad– refleja los mitos y valores de la sociedad en que aparece.

No piensen ni por un momento que mi diagnóstico es fruto de una actitud pesimista –quienes me conocen, saben que éste no es, precisamente, un rasgo de mi carácter–, ni que es fruto del despecho por ver como se minusvalora la arquitectura en el proceso social e histórico. No; ni soy un pesimista irredento, ni tengo una idea resolutiva del proyecto: desde muy joven, he sido consciente del cometido modesto de la arquitectura en la sociedad actual, lo que no impide que reconozca que determinadas cuestiones del escenario de la convivencia no pueden afrontarse si se prescinde del proyecto. No lo duden: no es necesario ser pesimista para pensar y actuar con el mínimo propósito de lucidez exigible a quien proyecta edificios financiados con fondos ajenos y está comprometido en la docencia de esa actividad.

Ahora bien, si no creo que la situación mejore y, en la actualidad, no encuentro demanda real ni utilidad social a la arquitectura, ¿por qué sigo proyectando y trato de ayudar a que aprendan a proyectar quienes se interesan por ello? La respuesta es sencilla: por responsabilidad histórica, por respeto a la inteligencia y a la sensibilidad, y por autoestima personal. Probablemente, razones similares provocaron la inercia histórica de ciertas prácticas, en momentos de crisis de identidad o de baja utilidad social: hay que acostumbrarse a actuar con autoexigencia, incluso en condiciones poco favorables. A ello quiero añadir que, cuando una actividad ha alcanzado cotas altas de desuso por parte de la sociedad –como ocurre con la arquitectura en la actualidad–, es cuando al practicarla se debe aspirar con más convicción a la excelencia.



Mi experiencia docente

Ejercer la docencia en una escuela de arquitectura que goza de un notable prestigio dentro y fuera de España; un prestigio que puede considerarse merecido, si se atiende a la calidad media de su profesorado: en la ETSAB suelen entender de arquitectura hasta los profesores de teoría e historia, lo cual –aunque parezca un sarcasmo– es una auténtica singularidad, como comprobará quien visite distintas escuelas de arquitectura con alguna frecuencia.

No obstante, el nivel medio de los que acaban sus estudios en ella es francamente mediocre. Si los profesores son buenos profesionales y nada indica que no sepan transmitir su experiencia, sólo cabe pensar que el motivo del bajo rendimiento de su labor estriba en el procedimiento que siguen al enseñar a proyectar. Por mi parte, estoy convencido de ello.

En la ETSAB, la docencia del proyecto sigue las pautas habituales en todas las escuelas que intentan de formar arquitectos –pues hay otras que tratan de adiestrar en una disciplina confusa, que oscila entre la “antropología recreativa” y la “cibernética del futuro”, según los lugares. El procedimiento es muy simple: se da un solar y un programa, y se ofrece un profesor para resolver cualquier duda que se le presente al alumno. De vez en cuando, se programan unas clases “teóricas” –que suelen consistir en unos comentarios ligeros a unas imágenes relacionadas con el tema– para proporcionar unas referencias que faciliten el trabajo y eviten que la autarquía del proceso sea absoluta.

Mi convicción acerca de lo erróneo de tal modo de proceder deriva de dos tipos de motivos: racionales y empíricos. Respecto a los primeros, no parece razonable suponer que el alumno ya sabe desde el primer día aquello en lo que trata de formarse, de modo que puede empezar a proyectar por su cuenta. Tampoco parece serio convertir al profesor en la única –por tanto, la máxima– autoridad, tanto en las decisiones de proyecto como a la hora de determinar la calidad final de los trabajos: es un exceso de responsabilidad que el profesor, en la mayoría de los casos, no puede –y, en ninguno de ellos, debería– asumir. En efecto, los profesores, superados por el cometido de encarnar la arquitectura, en el mejor de los casos se entregan a las doctrinas que cada pocos años programan las revistas y tratan de entresacar los tópicos que garantizan la homologación estilística de sus productos.

En cuanto a los segundos, me atengo a la experiencia de lo insatisfactorio del sistema convencional: basta dar un vistazo a los proyectos de final de carrera que se presentan en la escuela para reconocer que los resultados, en líneas generales, son francamente mejorables, sobre todo teniendo en cuenta las expectativas que genera un profesorado notable.

El proyecto como (re)construcción

Mi propuesta alternativa está contenida en el libro: *El proyecto como (re)construcción* (2005), que, a su vez, es una suerte de corolario de mi *Teoría del proyecto* (2006). En esencia, se trata



de trabajar sobre obras de arquitectura ejemplares, de modo que, utilizando la mirada como aproximación y la representación gráfica como instrumento, se analicen los distintos aspectos técnicos y formales del edificio, que después se reconstruirá incorporando una discreta modificación en el programa. Así, se comprobará si el alumno ha captado el sistema constructivo del objeto de estudio, tanto en su vertiente material como en la formal.

Las razones por las que estoy convencido de la solvencia de dicho procedimiento son también de dos tipos: racionales y empíricas.

En cuanto a las primeras, parece sensato dar la autoridad al edificio y reservar para el profesor su cometido auténtico de intermediario entre la arquitectura y el alumno. Una ventaja añadida es que, a la vez que forma al alumno, el profesor se forma a sí mismo, al tener que mirar con atención unos edificios que, de no ser así, es posible que jamás hubiera considerado con el detenimiento que merecen.

En cuanto a las segundas, me remito a los resultados positivos obtenidos en los muchos años que llevo practicando dicho procedimiento a todos los niveles de la enseñanza de la ETSAB –en segundo curso, en el proyecto final de carrera y en el programa de doctorado–, así como en los cursos de postgrado y de formación de profesorado, y en los módulos de máster que he impartido, tanto en España como en el extranjero.

No quiero ocultarles que el hecho de saber que, a lo largo de la historia, la arquitectura –como la pintura o la música, por poner dos casos– se ha aprendido de las obras también afianza mi convicción. Sólo en los últimos cuarenta años se ha tratado de prescindir de sus enseñanzas, con los resultados que cualquiera puede comprobar sin necesidad de realizar una investigación de altura.

Coda para suspicaces

El modo de proceder que propongo parte, naturalmente, de una apreciación personal acerca de lo insatisfactorio de la docencia de proyectos –de la arquitectura, en general– en la escuela donde enseñé: es posible que la realidad –o su percepción– sea diferente en otros centros o ámbitos culturales. En ese caso, deberían tomar mis palabras como una simple información referida a una situación concreta, analizada desde un punto de vista personal, que no tienen por qué compartir.



Crónica del Taller

Durante la tercera semana de septiembre de 2006 estudiantes y profesores de Europa, hemos debatido, convivido e intercambiado experiencias en Baeza, antigua ciudad universitaria, que vuelve a retomar su pasado docente con la presencia de la Universidad Internacional de Andalucía

Los proyectos contenidos en esta publicación presentan los trabajos desarrollados durante la IV edición de los Talleres Internacionales de Arquitectura, que se han convertido durante los últimos años en una referencia en la investigación y docencia de la arquitectura contemporánea en la provincia de Jaén. Este Taller subtítulo: "*Imitación y Experiencia*" ha sido dirigido por Santiago Quesada García y coordinado por Gabriel Bascones de la Cruz. Ha afrontado desde el punto de vista teórico el proceso de proyecto arquitectónico desde una perspectiva nueva: el proyecto de arquitectura es una *acción o praxis*, realizada por un sujeto-arquitecto, caracterizada por el deseo incoativo de imitación o emulación que le suscitan determinados modelos, prototipos o referentes, elegidos siempre de una manera racional, consciente y libre.

La sede Antonio Machado de la Universidad Internacional de Arquitectura ha acogido a los cuarenta y seis estudiantes y cuatro profesores-tutores durante el periodo de trabajo, poniendo a nuestra disposición no sólo su magnífica infraestructura sino toda la cualidad humana de su equipo rector y personal, sin cuya colaboración y ayuda no habría posible esta iniciativa de trabajar desde el punto de vista arquitectónico por la provincia de Jaén.

El día 18 de septiembre fue la apertura oficial del Taller realizada por la Directora de la sede Antonio Machado de la U.N.I.A. y el Director del Taller. A continuación se expuso una panorámica del área propuesta para realizar el ejercicio, se realizó una visita guiada al lugar de intervención y se explicó con detalle por expertos locales.

Los talleres se complementaron con ponencias de profesores invitados y un ciclo de conferencias abiertas al público, en sesiones vespertinas. A lo largo de estos apretados días de trabajo, de sesiones críticas, de comentarios, se produjeron una serie de conferencias en el que participaron Javier Gomá Lanzón, Antonio Ortiz, Manuel Aires Mateus, Helio Piñón y Blanca Lleó Fernández.

Complementarias a las actividades del Taller se realizó una visita nocturna a Baeza guiada por D. José Luis Chicharro, que con su erudición nos descubrió aspectos desconocidos de la ciudad y nos ayudó a entenderla mejor.

Como conclusión de los trabajos de talleres, se realizó una exposición final con las propuestas realizadas por medio de medios digitales e informáticos. Exposición pública que sirvió de base para evaluar los resultados obtenidos a través de una Sesión Crítica abierta en la que intervinieron todos los participantes e invitados al Taller, siendo evaluada por un colegio de docentes formado por Raffaello Cecchi, Vicenza Lima y José María Lozano Velasco.

El resultado del Taller es el contenido de este libro, cuyo objeto es permitir reflexionar sobre los temas tratados y debatir sobre las propuestas realizadas. A la vista del alto nivel de definición y elaboración de las propuestas realizadas, podemos asegurar que la experiencia ha sido enriquecedora y provechosa tanto para estudiantes como profesores, cumpliéndose ampliamente los objetivos propuestos al inicio del seminario: por un lado ha habido un rico debate sobre los temas teóricos propuestos y por otro la posibilidad de aportar ideas con las propuestas hechas por los estudiantes, habiendo sido recibidas con expectación y positivamente por las administraciones gestoras, contribuyendo de esta forma y modestamente, a una labor de puesta en carga y difusión de una ciudad declarada recientemente Patrimonio de la Humanidad.









Bibliografía básica

- Giulio Carlo Argan Proyecto y destino, trad. esp. M. Negrón, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1969. (Progetto e destino, Milano 1965)
- Jacques Derrida “La doble sesión”, en La diseminación, Fundamentos, Madrid 1975
- Javier Gomá Lanzón Imitación y Experiencia, Pre-textos, Valencia 2003
- Martin Heidegger Conferencias y artículos, Ediciones del Serbal, Barcelona 1994
- José Ortega y Gasset Obras Completas, Alianza Editorial, Madrid 1983.
- Helio Piñón Reflexión histórica de la arquitectura moderna, Península, Barcelona 1981.
- , El proyecto como (re)construcción, Edicions UPC, Barcelona 2005.
- , Teoría del proyecto, Edicions UPC, Barcelona 2006.
- Santiago Quesada-García Imitatio Naturae. El paisaje como referente en la arquitectura contemporánea, Sevilla 2006.
- Ignasi Solá-Morales Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea, Gustavo Gili, Barcelona 1995.
- , Territorios. Gustavo Gili. Barcelona 2002
- G. Teyssot “Mimesis dell’architettura” en A. C. Quatremère de Quincy, Dizionario storico di architettura, Marsilio Editori, Venezia 1985.
- Oscar Wilde La decadencia de la mentira, Siruela, Madrid 2000
- Frank Lloyd Wright El futuro de la arquitectura, trad. esp. E. Goligorsky, Poseidon, Buenos Aires 1958. (The Future of Architecture, New York 1953)
- Bruno Zevi Saber ver la arquitectura, trad. esp. C. Calcabrina, J. Bermejo, Apóstrofe S.L., Barcelona 1998. (Saper vedere l’architettura, Torino 1948)





UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

