

Fig. 1. *Rooms by the sea*, Edward Hopper, 1951.

Resumen / Abstract

Tres narraciones breves intentan poner en pié una experiencia docente compartida en un taller de casas de la Escuela de Arquitectura de Sevilla. Partiendo de diferentes preguntas se construyen varias historias que, a modo de ucronías, esbozan lo que fue, pudo haber sido o se desea que sea en un futuro próximo.

Three short stories try to initiate a teaching experience shared in a workshop of houses in the School of Architecture of Seville (Spain). Beginning with different questions, several stories are constructed which, as if they were ucronies (alternative histories), sketch what was, could have been, or is desired to be in a near future.

Ucronías de un taller de casas

Mariano Pérez Humanes

*Hace tan buen tiempo que nadie puede
verse ni besarse en las casas.*

Nerval

Ucronía 1: ¿Cómo montar un taller para aprender sobre-habitar ó sobre-vivir?

No resulta fácil iniciar un relato sobre lo que ha ocurrido durante estos seis cursos en el taller que hemos compartido una serie de profesores en la Escuela de Arquitectura de Sevilla¹. Lo cierto es que la memoria cada vez nos falla más y es difícil recomponer aquello que hemos hecho a lo largo de estos años. Tal vez lo que ahora estoy empezando a contar sólo suponga una historia alternativa, llevada por el deseo de lo que uno quiere que sea el taller, montada a partir de unas realidades ficticias que tengo en la cabeza y sobre las que me apoyo cada vez que voy a dar clase.

1. El taller 2 del curso 2.02 de 2011-12 fue el resultado de una fusión de dos cursos el 2.02 (formado en el primer cuatrimestre de 2011-12 por Antonio Haro, Rafael Herrera, Miguel Hernández, Ángel Luis León, Antonio Delgado, Ricardo Sierra y Mariano Pérez) y el 2.11 (formado en el primer cuatrimestre por Juan José Vázquez Avellaneda, Francisco Manuel Garcilaso de la Vega Molina, Miguel Ángel Gil Martí, José Manuel Aladro Prieto, Javier Velasco Acebal, Rafael Herrera Limones, Enedina Alberdi Causse y Manuel Bendala García. A partir de ahí se fueron consolidando los talleres 1 y 2 del 2.02.

Cuando supimos que había que montar un taller debido a los nuevos requerimientos que exigía el nuevo plan de estudios nos pusimos a contactar con aquellos profesores con los que pensábamos que podríamos compartir experiencias de conocimiento en el ámbito del aula. Gente con ganas de aprender de los otros y con ganas de dialogar. Esto, aunque a primera vista parezca razonable y hasta plausible, no es nada fácil de encontrar en estos días.

Creo que todos los que fuimos formando el grupo teníamos claro que el taller debía ser un lugar de experimentación donde las asignaturas que cada profesor impartía tenían que disolverse y superarse ante el nuevo objetivo que nos habíamos impuesto, para transmitirlo a los estudiantes y a nosotros mismos: cómo aprender sobre el habitar contemporáneo, que venía a ser una extensión reflexiva de cómo sobrevivir en esta escuela de rancia tradición.

Inmediatamente nos dimos cuenta de que el juego que nos reclamaba el nuevo plan era un reto de enseñanza-aprendizaje que sólo podía sustentarse en la interpretación y la acción arquitectónica. El taller tenía que ser un lugar de debate que necesitaba de la necesaria disolución disciplinar y eso sólo era posible desde la renuncia de cada profesor a sus aprendizajes y habilidades y desde el arrojamiento de los mismos sobre los casos arquitectónicos que había

que estudiar. La apuesta era arriesgada pero el grupo podía superarla. Sabíamos que aunque las lagunas del conocimiento son infinitas, con los otros aprendemos a nadar rápido y a salir a flote.

Desde el principio tuvimos claro que a los epígrafes “casa” y “bloque” (correspondientes a los talleres 1 y 2 de segundo curso) había que dotarlos de sentido y así lo hicimos. En todos los debates de preparación del curso, y en el curso mismo, nos gustaba recalcar que nuestro objeto de estudio, tanto en el primer cuatrimestre como en el segundo, estaba centrado en los problemas del habitar y que teníamos que estudiar casas. Sabíamos que las casas -fuesen individuales o colectivas, estuviesen en la ciudad o no formaban parte de nuestras vidas y debían ser estudiadas en profundidad desde la interpretación y la acción arquitectónica. Y así lo hicimos desde el primer momento.

Ucronía 2: 2 casas 2 ó el juego de los espejos deformantes

No voy a desbrozar aquí las diversas estrategias docentes que hemos seguido a lo largo de estos cursos, ya que están suficientemente recogidas en los diferentes proyectos docentes elaborados con enorme cariño por el conjunto de profesores que se han encargado de la docencia de estos cursos. No obstante, me gustaría reflexionar aquí, aunque sea brevemente, sobre la estrategia de proponerles a los estudiantes un tándem de dos modelos (dos casas, dos conjuntos residenciales, etc.) con objeto de trabajar sobre ellos a lo largo del curso. El ejercicio titulado “2 casas 2” consiste en desgranar pormenorizadamente todas las cuestiones que las dos casas nos van deparando sobre ellas mismas (desde las vicisitudes del encargo a los problemas de su implantación, desde los valores constructivos y técnicos a su riqueza cultural y estética...) en un estudio continuado donde el conocimiento profundo de los modos de vida de sus habitantes a lo largo de su existencia se hace fundamental.

Desde el principio fuimos conscientes de la dificultad de este reto, pero también de los beneficios que los estudiantes obtendrían si el experimento

salía bien. En todo ello jugaba un papel fundamental la elección de los modelos y de la formación de las parejas. A lo largo de los cursos hemos ido variando los criterios de selección, conscientes de que era de vital importancia ese contraste y esa mirada de un modelo en el otro, y cómo el ejercicio iba adquiriendo todo su sentido en ese continuado juego de “*espejos deformantes*”. Así, hemos pasado de contrastar modelos en el tiempo, comparando los de los maestros de la modernidad con modelos de postguerra; a que fuese la tipología la que se convertía en el elemento de encuentro e, incluso, que fuese la controversia, la diferencia, estética, de planteamientos o de programas lo que los hacía estudiarlos juntos y poder así exprimir sus posibilidades de aprendizaje. El caso es que los hallazgos no han dejado de sorprendernos curso tras curso, en este juego infinito de miradas de aproximación y alejamiento.

Pero si este ejercicio de estudio por parejas ha sido suficientemente fructífero, no lo ha sido menos el ejercicio donde la materialización de una maqueta introducía un salto en el quehacer de los estudiantes. La irrupción de otros modelos –a veces conceptuales, otras manifiestos, otros monográficos- introducía la distorsión suficiente en el curso para disponer al estudiante en el disparadero creativo. Esto que he podido comprobar en la docencia de estos años no lo tenía tan claro en un primer momento, pero la insistencia de Juanjo Vázquez sobre su necesidad, y los resultados obtenidos, me fueron convenciendo de que era necesaria la aparición de este ejercicio en el tranquilo transcurrir de ese estudio dual, donde a partir de un momento se instalaba la rutina y la comparación fácil.

Ucronía 3: Realización ó materialización de las casas y de las cosas

Una de las cuestiones que me parecen fundamentales a la hora de hablar del acto creativo es intentar comprender en qué consiste dicho acto, en cómo y por qué se lleva a cabo². Pensemos en primer lugar como nombramos lo que hacemos. Cuando un acto se ha llevado a cabo decimos

2. Como dice Sennett, “sólo podemos lograr una vida material más humana si entendemos mejor la producción de las cosas.” (Sennett,2009:19-20).

que lo hemos materializado ó que lo hemos realizado. Al exponerlo así, estas dos expresiones, continuamente utilizadas en el mundo de la creación, están relacionando dos conceptos y poniéndolos en una relación de equivalencia que tal vez no posean. Porque, ¿es lo mismo decir que hemos materializado -que hemos hecho material (materia) algo-, que decir que lo hemos realizado, es decir, que lo hemos hecho real?

Evidentemente, lo material, la materia, es un tipo de realidad, pero no todo lo real es material. Habitualmente hemos confundido estos términos porque hemos adjudicado a lo real el carácter de lo material, de lo tangible, de aquellas cosas que podemos tocar; y a lo irreal se le ha relegado al ámbito imaginario, al mundo de las ideas. Como si el mundo imaginario no existiese en la vida cotidiana o estuviera tan alejado de nosotros como para pensar que sólo el mundo real (el de lo material) es el que realmente nos acompaña en nuestras vidas rutinarias. Pensar así no tiene ningún sentido en una sociedad donde nuestras relaciones son cada vez más imaginarias, están mediadas e intermediadas por imágenes y no por objetos. Y ello no significa que esas relaciones sean falsas o que no sean reales. Digamos que han pasado a dilatar la realidad, o que la realidad se ha hecho más amplia.

No obstante, este cambio de hegemonía del mundo de las imágenes sobre el mundo de los objetos todavía no ha sido del todo aceptado en el ámbito de la creación, y se continua con el mismo posicionamiento que se ha tenido durante los últimos dos siglos. Así, se sigue conceptualizando la creación, o mejor, el acto creativo como la traslación o el desplazamiento del mundo de las ideas, del mundo imaginario, al mundo real. Hace unos años el reconocido crítico de la arquitectura Luis Fernández Galiano, editor de las revistas *A&V* y *Arquitectura Viva*, titulaba una de sus entrevistas con el arquitecto y premio Pritzker, Rafael Moneo de este modo: “*Se construye con ideas.*”³ Parece que tanto el entrevistador como el entrevistado estaban de acuerdo con ese concepto creativo de la arquitectura expresado en esa frase, sin embargo, nosotros no tenemos más remedio que preguntarnos un poco

3. La entrevista con de Luis Fernández Galiano se tituló “*Se construye con ideas. Rafael Moneo, una conversación*” y se publicó en la revista *Arquitectura Viva* en 2001. Véase Fernández Galiano, 2001.

perplejamente si realmente se puede seguir pensando que la arquitectura se hace, se construye con ideas. No cabe duda de que este planteamiento idealista es deudor de la estética logocéntrica hegeliana y que continúa todavía apostando por un origen verdadero, un lugar originario de la creación desde el que surgen las obras. Es decir, que es en el logos racional moderno donde radica, como raíz, como matriz, cualquier obra. Ello significa que es necesario partir de ese logos para después acabar materializando o realizando las obras, haciéndolas realidad.

Este planteamiento busca desesperadamente esa fuente, que es la idea, porque cree que una vez encontrada, sólo se necesitará el suficiente oficio y habilidad para materializarla. De este modo este planteamiento estético también recoge esa concepción que mantiene que una obra, después de ser realizada, encierra en su interior esa idea desde la que ha sido generada. Por tanto, para comprenderla, para aprehenderla, para gozarla y disfrutarla, sería necesario superar esa apariencia, esa materialidad con la que ha sido construida, hasta llegar a la idea. Así, hemos estado subyugados largo tiempo por esa contundente frase de “*las apariencias engañan*”, que viene a decirnos que detrás de lo material está la verdad, es decir, la idea que lo sustenta.

A este respecto, creo que es bastante significativa la anécdota que relata Richard Sennett en su ensayo *El artesano*:

“Se cuenta que una vez Edgar Degas le dijo a Stéphane Mallarmé: “*Tengo una idea magnífica para un poema, pero no creo que sea capaz de desarrollarla*”, a lo que Mallarmé respondió: “*Mi querido Edgar los poemas no se hacen con ideas, sino con palabras*” (Sennett, 2009: 150-151).

La anécdota nos recuerda que trabajamos con materiales y nos hace conscientes de ellos. Probablemente, hemos estado demasiado enfrascados en la búsqueda de las ideas y se nos ha olvidado la materialidad de las cosas. Por ello, es oportuna la reflexión de Susan Sontag cuando nos dice que “una cosa es buena no porque haya sido realizada, sino porque revela otra clase de verdad acerca de la situación humana, otra experiencia de lo que constituye el ser humano; en suma: otra sensibilidad válida.” (Sontag, 2007:365).

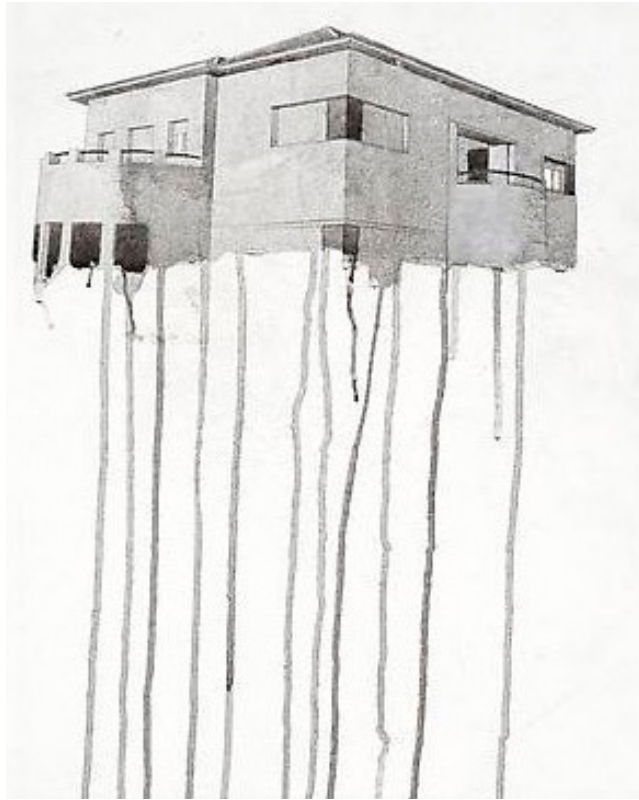


Fig. 2. Casa de Julião Sarmiento.

Cuando Susan Sontag escandalizó en los años sesenta a la intelectualidad humanista planteando que el arte tenía mucho menos que ver con las ideas que con los sentidos, no estaba reivindicando un arte descomprometido ni amoral y mucho menos un arte que diese rienda suelta a la inmediatez. Estaba observando la sinrazón de la separación entre lo científico, lo técnico y lo tecnológico por una parte (que son para muchos moralmente neutros⁴) y, por otra parte, lo artístico (cuya razón de ser sólo parecía tener

4. A este respecto es muy interesante la reflexión que el siempre lúcido Agustín García Calvo hacía en un artículo titulado “Progreso por ferrocarril, regreso por carretera”. Entonces nos hablaba de los trasportes

sentido desde su compromiso moral y humano, desde la política y desde su absoluta subjetividad). Lo que Sontag estaba detectando, además de esa insostenible separación, es que había que abogar por una nueva sensibilidad que entendiera el arte como extensión de la vida y que no se redujera a la expresión de las ideas. Y así lo expresa con enorme contundencia: “somos lo que somos capaces de ver (oir, gustar, oler, sentir), aún más poderosamente y profundamente de lo que somos por el conjunto de ideas almacenados en nuestras cabezas” (Sontag, 2007: 381). Hay, por tanto, aquí un canto a la materialidad de las cosas y a nuestra experiencia con las mismas. Por eso afirma que “una obra de arte no es nunca simplemente (ni siquiera fundamentalmente) un vehículo de ideas o de sentimientos morales. Es, antes que nada, un objeto que modifica nuestra conciencia y nuestra sensibilidad, y cambia la composición, si bien ligeramente, del humus que nutre todas las ideas y todos los sentimientos específicos.” (Sontag, 2007: 381). Por lo que termina afirmando que “la unidad básica del arte contemporáneo no es la idea, sino el análisis y la extensión de las sensaciones. (O si es una “idea”, lo es sobre la forma de sensibilidad) Rilke describió al artista como alguien que labora “por una extensión de las regiones de los sentidos individuales”; McLuhan llama a los artistas “expertos en conciencia sensorial.” (Sontag, 2007:382).

Pero si ya en los años sesenta Susan Sontag nos anunciaba la disolución de esa dicotomía Ciencia-Arte, en sus planteamientos está además el germen de un cambio radical en el ámbito de la creatividad contemporánea. Así, cuando ella hace alusión a la extensión de la vida o a la extensión de las

y comunicaciones y de la *ilusión de la separabilidad de técnica y política* como si las infraestructuras se pudieran tomar *como un problema de ciencia o de ingeniería separado de la Política*. En su razonamiento acababa diciendo que “la cosa es muy visible, por ejemplo, en la arquitectura de nuestros días: la ilusión del arquitecto de que, al trazar sus planos, está haciendo arquitectura (profesión liberal) y no política, estalla en toda su falsedad en la forma misma de los edificios, en los bloques de los habitáculos suburbanos, en las murallas de cemento a lo largo de las playas, donde ni estructura ni ubicación ni cálculo de espacios obedecen para nada a necesidades o resistencias, de terreno, de materiales o de cuerpos de inquilinos, que el ingenio tuviera que vencer, sino a las puras leyes del Capital y del Estado. Lo horrendo de los edificios no es más que un corolario, algo frívolo, pero que revela también los padres de los que han nacido.” (García Calvo, 1994: 44)

sensaciones, no sólo nos está advirtiendo que la sociedad de masas está ya aquí, sino que el arte no puede ser más que experimental, en el sentido que la ciencia es experimental. Y, sobre todo, lo que comenzamos a detectar en sus escritos es esa aguda percepción que desvela cómo el ámbito de la estética ha comenzado a dilatarse y a superar esa limitación que lo reducía a la experiencia artística. Ahora la experiencia estética hay que considerarla más ampliamente y extenderla a cualquier tipo de interacción con el mundo.

Pero si la experiencia sensorial con el mundo se ha convertido en la base de nuestro conocimiento, *en la fuente del significado y de la verdad existencial*⁵; no es menos cierto que nuestra cultura ha estimulado el sentido de la vista en detrimento de otros y que, abiertos como estamos al consumo indiscriminado de efectos, hay que reconocer que cada vez estamos más sometidos a una anestesia sensorial masiva. El arte, que desde el siglo XIX había “funcionado como una especie de terapia de choque para, a un tiempo, confundir y abrir nuestros sentidos,” (Sontag, 2007:384), ha entrado a formar parte de la cotidianidad de la vida, y en la actualidad se consume como un objeto más y sin sobresaltos.

Esta ha sido una de las razones por las que el taller ha apostado por un ejercicio de retorno a lo material, por el encuentro con la materialidad de las cosas, de los objetos pero también de las imágenes. Es una apuesta por la figura del artesano como poeta, como aquel agente que se preocupa por hacer las cosas bien. Un hacer con una larga trayectoria que nunca puede partir de cero, pero que tampoco se queda en la producción de efectos⁶.

5. Véase el planteamiento de Susan Buck-Morss en sus cursos de Estéticas de la Cornell University de New York, recogido en su ensayo “*Estudios visuales e imaginación global*” (Brea, 2005: 145-159).

6. McLuhan al hablar de la “*efecto de la imagen inclusiva*” nos decía que “ocuparse del efecto más bien que del significado es un cambio fundamental en nuestra era moderna... puesto que el efecto abarca la situación total y no sólo un nivel del movimiento de información.” El problema no se limita a que esta situación total sólo la valoramos bajo los parámetros de placer-dolor que nos producen dichos efectos individualmente –subyugados por la dimensión sagrada y absoluta de las imágenes en el presente-, y no nos acordamos de otras condiciones y relaciones que nos acaban afectando; sino que se produce una consecuencia fatal: “la abolición de la experiencia estética en el mismo proceso de estetización de la comunicación electrónica.” (Subirats, 2004:36).

En esta sociedad del espectáculo somos conscientes de que los dispositivos generadores de efectos indiscriminados no sólo nos alejan de las causas sino que nos llenan de angustia y desorientación. De que es bastante ingenuo seguir buscando esa idea de genialidad detrás de las cosas. De que sólo debería haber ideas en las cosas mismas, o mejor, de que las ideas siempre han salido de las mismas cosas, a posteriori, después de hacerlas y de tocarlas con las manos. Por esta razón, enarbolar la figura del artesano no es volver atrás ni defender las antiguas técnicas por encima de las nuevas tecnologías. Es todo lo contrario, invitar a los estudiantes a dar un salto adelante intentando hacer las cosas lo mejor posible con el rico y variado mundo material e imaginario con el que contamos. Y esto es una llamada a ser consciente de lo que hacemos. Porque no podemos tener conciencia de las cosas y de las cosas independientemente de las cosas y de las cosas mismas. Vernos y sentirnos habitando en las distintas circunstancias es lo que nos hace pensarnos y repensarnos de nuevo. Por ello proponemos acciones arquitectónicas que no tienen nada que ver con la arquitectura y que tienen todo que ver con la arquitectura, acciones que no tienen nada que ver con la estética y que tienen todo que ver con la estética. Ejercicios donde el hacer se convierte en el hacer mismo.

Bibliografía

- Brea, José Luis (2005) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal
- Fernández Galiano, Luis (2001) “*Se construye con ideas. Rafael Moneo, una conversación*”, en revista Arquitectura Viva, nº 77, pp. 71-73
- García Calvo, Agustín (1994) “*Progreso por ferrocarril, regreso por carretera*”, en Revista Archipiélago, nº 18-19, pp. 43-50.
- Sennett, Richard (2009) *El artesano*. Barcelona: Anagrama
- Sontag, Susan (2007) *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo
- Subirats, Eduardo (2004) *Una última visión del paraíso*, México: Fondo de Cultura Económica.