

LECCIÓN PRIMERA

# IMITACIÓN Y EXPERIENCIA EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

PROF. DR. SANTIAGO QUESADA

## Lección primera\_ Imitación y Experiencia en el proyecto arquitectónico

Dice el arquitecto Mendes da Rocha: “Nosotros somos de la Naturaleza, pero no me refiero al paisaje, sino a la fenomenología de la Naturaleza. 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, ésta es la arquitectura que nos interesa. Por necesidades y deseos humanos. (...) lo que hay es un deseo y una experiencia en esa dirección”.<sup>1</sup>

El arquitecto brasileño, premio Pritzker, hace hincapié en el deseo como motor de la arquitectura y, por tanto, como componente fundamental del proceso de proyecto. El deseo humano es intencional, siempre se desea algo y este algo suscita un sentimiento que le da forma. La dirección del deseo señala la existencia de un modelo que atrae por su dignidad, nobleza o belleza.

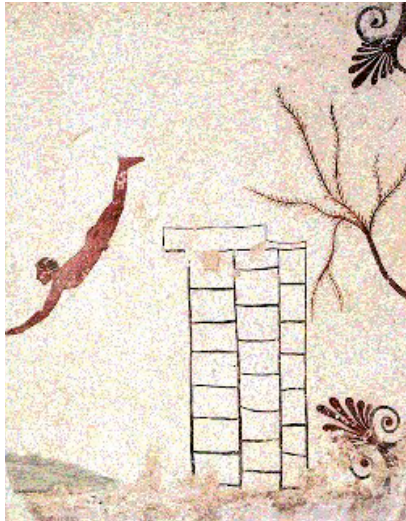


Partitura, en *Jamás he escuchado un sonido sin amarlo: el único problema con los sonidos es la música*. John Cage, 1992

El acto de proyectar se apoya en diferentes materiales o criterios de proyecto. Estos materiales pueden proceder de la propia arquitectura o de otros aspectos de la realidad, como el paisaje. Según Helio Piñón, tomar conciencia de la noción de *material* sobre el que la concepción actúa permite distinguir el auténtico cometido ordenador del proyecto; ayuda a recuperar un proceso formador en el que la autenticidad de la estructura es el criterio determinante y es el verdadero valor de lo arquitectónico.<sup>2</sup> En esta toma de conciencia cobra un especial protagonismo el proceso de proyecto.

<sup>1</sup> P. Mendes da Rocha, “Entrevista”, en *Diario ABC*, Madrid 2006, págs. 50-51.

<sup>2</sup> H. Piñón, *El proyecto como (re)construcción*, Edicions UPC, Barcelona 2005, pág. 9.



El saltador de Paestum, 480 a.d.C.



The Divers, proyecto The Peak, Hong Kong, Zaha Hadid, 1982

En la actualidad, el proyecto arquitectónico tiene que ver con el recurso al *concepto* como instrumento que legitima la configuración del edificio. Se obvian los valores estéticos que la arquitectura debería acreditar con la calidad formal del objeto al confiar en la bondad de la *idea* que, por otra parte, se instala en un subjetivismo blindado ante cualquier posible crítica. Sencillamente se confía en el ingenio del que proyecta, en su personalidad. El proyecto de arquitectura, tras medio siglo de doctrinas, de discursos dogmáticos, de revisiones críticas, se ha agotado e instalado en una especie de relativismo.

La consecuencia es que el arquitecto se convierte en un ser dogmático y doctrinario, con unas técnicas de proyecto se dejan seducir por dibujos o imágenes de unas arquitecturas donde todo puede ser alterado, donde todo puede ser intercambiable en una nueva realidad informática y telemática. La tecnología redime del uso de los materiales analíticos y operativos del arquitecto: la escala, la mirada, el dibujo, el juicio... Se veneran arquitecturas puestas en circulación por el mercado de las editoriales que son las que acaban suplantando el juicio crítico del arquitecto. Se fomenta el empleo y el uso de signos que puedan ser fácilmente fotografiados y posteriormente consumidos. Pero como dice Baudrillard, la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad y, al mismo tiempo, enmascarar su desaparición.

Hoy en día, se olvida por completo que la materia prima y los criterios con los que el arquitecto trabaja están sujetos a una historicidad concreta. La crisis de la conciencia histórica de los arquitectos es una condición básica de la regresión de los criterios de proyecto. *“La falsa conciencia de que la modernidad rompe con la historia e inicia un periodo en el que no hay más realidad que la inmanente está en la base del error de apreciación acerca de la dimensión de la ruptura que supone el nuevo modo de concebir”* mantiene Helio Piñón.<sup>3</sup> Este profesor mantiene que la modernidad arquitectónica ha sido la continuación lógica del ciclo arquitectónico desarrollado durante cinco siglos, con las fluctuaciones lógicas de un sistema estético riguroso y bien construido.

---

<sup>3</sup> H. Piñón, op. cit., pág. 19.



Colina de la Meditación, Cementerio del Bosque, Estocolmo, Asplund y Lewerentz, 1915-32



Colinas y Campo de Dresde, Caspar D. Friedrich

Según Thomas Schumacher, “*la primera generación de nombres importantes como Le Corbusier, Wright y Aalto recibieron las enseñanzas del clasicismo, pero no nos lo enseñaron*”.<sup>4</sup> La formación académica les proporcionó el rigor y la precisión que caracteriza a un proyecto de ascendencia clasicista; pero por otra parte, aprendieron a proyectar mirando ejemplos, es decir, reconociendo los valores de los edificios que despertaban su interés. Esta experiencia les proporcionó criterios para sus proyectos e intervenir sobre la realidad. Sin embargo, renunciaron a transmitir y establecer un sistema normativo previo, como en el clasicismo; lo que fue interpretado por las generaciones posteriores como una liberación y un relajamiento que permitiría el abandono de la disciplina arquitectónica. Esta actitud provocó la aparición posterior de un tipo de arquitecto, dotado de un don innato, capaz de producir artefactos de la nada, basándose únicamente en su “creatividad”, sin materia prima, sin método, sin modelos, y sobre todo, libre de prejuicios y coacciones. El lento pero continuado aprendizaje de los primeros arquitectos modernos se convierte en innecesario para quien lleva en los genes el instinto creador y artístico.

De la concepción del proyecto arquitectónico se pasa a la *invención* de objetos. Invención basada en la imaginación del sujeto, entendida como capacidad de proponer y reconocer imágenes, sin más conciencia que las sugerencias del estado de ánimo del proyectista. Según Piñón, éste “*es el mito que ha determinado la arquitectura y su enseñanza a lo largo de la segunda mitad del siglo XX*”<sup>5</sup> y surge, según él, debido al abandono y olvido de la modernidad arquitectónica.

Sin embargo, este mito es aún más antiguo, hunde sus raíces profundamente, tiene su origen en la Ilustración. La nueva estructura que surge en esa época es la del *sujeto moderno* o la de la *conciencia*, fondo intelectual que ilumina todas las categorías y conceptos que la Modernidad acuña: imaginación, autoconciencia, progreso, autonomía, emancipación, etc. El sujeto libre y autónomo se alza en el centro de la realidad, a la que impone su ley, no tolera la heteronomía de ningún modelo imitable, la perfección dimana de la libre creatividad y originalidad del hombre

---

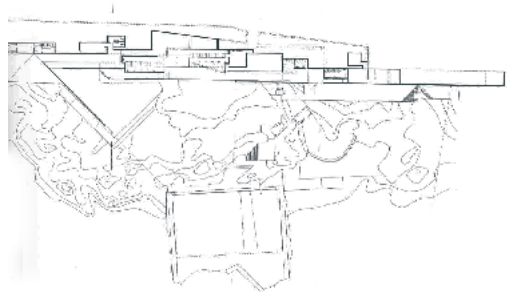
<sup>4</sup> C. Steenbergen, W. Reh, *Arquitectura y paisaje*, trad. esp. L. R. Laca Menéndez de Luarco, Gustavo Gili, Barcelona 2001, pág. 18. (*Architecture and Landscape. The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*, Bussum 1996)

<sup>5</sup> H. Piñón, op. cit., pág. 14.

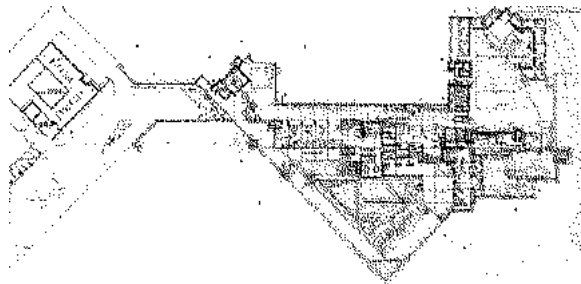
soberano, centro del mundo. El sujeto moderno es el que dicta sus leyes a la Naturaleza porque se constituye en el legislador único de su propio código moral y estético: su autonomía rechaza toda instancia exterior a la conciencia individual, así como la repetición o reiteración imitativa, incompatible con la intuición de un sujeto esencialmente libre y creador. El propio hombre, con ayuda de la razón, se constituye en dueño de la Historia y creador genial de las producciones estéticas. No podía tolerarse un modelo heterónimo porque era una exigencia de la época que fuera el propio sujeto emancipado quien alumbrara los modelos.

El culto a lo "original" hizo que en el aprendizaje de la arquitectura se olvidara el estudio de edificios o ejemplos concretos, sacudiéndose el yugo de modelos preexistentes y aspirando a un futuro sin ataduras. En la Modernidad los hombres, a impulsos del individuo y del desarrollo de las ciencias, se liberan del ideal de perfección, completo y terminado, que significaba la realidad intemporal o estática de un modelo preexistente, reemplazando la relación modelo-copia, vigente durante siglos, por otra estructura basada en la autonomía del sujeto, en la que la vieja relación no cumplía ninguna función. Esa estructura modelo-copia, inherente a la idea de imitación, es un concepto que subyace en el pensamiento hasta el siglo XVIII. La imitación está en el centro de la cultura occidental, aparece en todas las épocas y en todas las disciplinas humanísticas y artísticas de la premodernidad. Con la Modernidad desaparece bruscamente el concepto, después de una vigencia de dos milenios.

La imitación premoderna se constituía en tres clases: la imitación de la Naturaleza, de las Ideas y de los Antiguos. Sus formas eran: como *experiencia*, el hombre, necesariamente, imita el ejemplo de otros y es ejemplo para los demás; como *categoría* que aplica el hombre a la realidad para tratar de explicarla cada vez que establece una relación entre dos cosas y afirma que una es copia o imitación de la otra; y como *técnica* básica para el aprendizaje de las artes en sentido amplio. Tras la Modernidad aparecerá una nueva clase de imitación, por lo que este concepto, revisado, podría seguir teniendo validez en diferentes dimensiones: teóricas, prácticas y técnicas, que importan para los fines de lo que se pretende demostrar en esta tesis, por lo que conviene detenernos en su consideración aunque sea de manera esquemática.

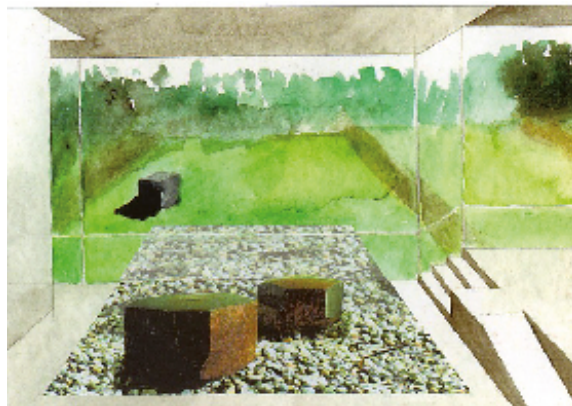


Planta de la Piscina en Leça de Palmeira (Matosinhos),  
Alvaro Siza, 1961-66



Planta de Taliesin West, Scottsdale (Arizona)  
Frank Lloyd Wright, 1937-38

Collage de estudio de la sala de exposición dedicada a la obra de Isamu Noguchi, *Ampliación del Nelson Atkins Museum of Art*. Steven Holl, 1999



Jardín de Ryoan Ji, Kioto. Anónimo, 1488-99

La mentalidad premoderna se estructura dualmente ya que presupone una realidad ya dada, plena y previa al hombre, que se ofrece como modelo eterno. En una realidad dual de dos niveles, la categoría de la imitación se usa para designar, no el fundamento ni lo fundado, sino el momento de fundar. Este momento, este acto, es notoriamente menos explícito que los extremos que une. En el pensamiento occidental se ha mantenido desde los griegos que el Arte ha imitado a la Naturaleza o que las cosas sensibles imitan a las Ideas,<sup>6</sup> teniendo todos estos términos: Arte, Naturaleza, Ideas, entidad filosófica propia, y sin embargo, el acto de imitar, la imitación en sí, parece que se diluye en el pensamiento.

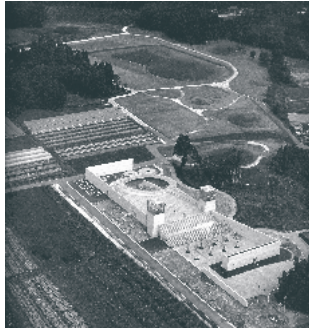
El término *imitación* es, en la tradición, una palabra cuyo sentido se presupone, cuajada de prestigio y de autoridad pero que desborda los límites de un concepto claro y bien definido. Como el *paisaje*, es una palabra ambigua que muestra múltiples dimensiones en diferentes ámbitos y disciplinas. Esta ambigüedad es, en parte, debida al íntimo parentesco entre las tres clases de imitación clásicas: de las Ideas, de los Antiguos y de la Naturaleza. Las tres clases de imitación evolucionaron unidas, entrelazándose una con otra, aunque aparentemente la participación de las cosas sensibles en las Ideas no guardara relación clara con la emulación de los Antiguos, o ésta con la representación artística de la Naturaleza.<sup>7</sup>

La imitación de la Naturaleza no quiere decir copia literal de los aspectos prosaicos y realistas del paisaje, el hombre o la sociedad. La Naturaleza que es objeto de imitación se concibe siempre en sentido idealizado, ajena a los caracteres únicos, extravagantes o raros, la concepción de la Naturaleza imitada en todo el periodo premoderno participa de una universalidad, de una tipicidad y de una idealidad que son muy próximas a las Ideas platónicas. Los personajes de la épica y del teatro, las figuras de la pintura y la escultura son paradigmas estéticos, como las Formas platónicas son paradigmas metafísicos, unos y otros evitan lo accidental o contingente elevándose hacia lo esencial y característico.

---

<sup>6</sup> Normalmente se ha entendido por Naturaleza: lo que realmente es, según verifican los sentidos y la experiencia. Lo que debe ser es el mundo ideal o típico captado por el entendimiento. Lo que tiene que ser lo dirán los criterios de la moral o la razón.

<sup>7</sup> Cfr. J. Gomá, *Imitación y Experiencia*, Pre-Textos, Valencia 2003, pág. 153.



Bosque de las tumbas, Kumamoto. Tadao Ando, 1992

La imitación es siempre la reiteración, en sentido amplio, de un modelo, sea éste la Naturaleza, las Formas, los Antiguos. La imitación de los Antiguos, la imitación de la Naturaleza y la imitación de las Ideas, tienen vasos comunicantes entre ellas, lo que sugiere la existencia de una estructura común subyacente a las tres. Lo que hay de común en los tres géneros de imitación es la relación *modelo-copia*. Esta estructura subyacente explica el entrelazamiento íntimo entre las tres clases de imitación porque cada clase es una manifestación específica, en un ámbito o terreno determinado, de esa estructura compartida que admite tomar formas diferentes, de aquí que estos tipos de imitación, normalmente, se confundan entre sí.

Las tres clases de imitación, que han recorrido toda la historia de la cultura occidental desde los griegos hasta el arranque del siglo XVIII, se desvanecen súbitamente en pocos años. Las Ideas platónicas pierden su objetividad y son absorbidas por la mente del sujeto; la Naturaleza deja de tener una función de modelo para el arte; los Antiguos se tornan abruptamente anticuados y la exaltación del pasado se sustituye por la utopía del futuro y por la idea de progreso. El filósofo Javier Gomá justifica esta simultánea extinción por un descentramiento de la estructura modelo-copia y por la emergencia en su lugar de una nueva realidad a la que se refiere con los términos de *conciencia* o de *sujeto moderno*.

La cultura premoderna asume como presupuesto incuestionable que la realidad es un modelo objetivo, ideal y eterno (la Naturaleza, las Formas platónicas y los Antiguos) que preexiste estático, pleno y completo, al hombre, y por tanto, la única posibilidad consiste en la imitación de una percepción ya dada que le precede. Este presupuesto imitativo de la premodernidad resultará incompatible con la idea ilustrada de sujeto moderno, no sólo capaz de contemplar y repetir el mundo, sino también de dominarlo, un sujeto llamado a una perfección moral y a un progreso social orientado hacia el futuro. Un sujeto señor de la Historia y dueño de su propio destino. Al absolutismo de la realidad le sucede el absolutismo del sujeto. El sujeto moderno contempla la imitación como un residuo del pasado, por lo que desde el comienzo de la Modernidad arraiga y toma cuerpo un fuerte prejuicio negativo contra ésta, quizá siempre presente desde la condena platónica de la misma, pero presuponiendo ahora que es una cuestión propia de sujetos no emancipados o irracionales. En las tres clases de imitación premoderna el modelo es siempre objeto y participa de todos los rasgos de la



Villa Lante, Bagnaia, J. Barozzi "Vignola", 1590

objetividad inanimada que tan extraños resultaron para el naciente sujeto moderno. La Modernidad es claramente anti-imitativa, sin embargo, lo negado está siempre presente en la negación y, por tanto, basado en una imitación inversa.

Esta imitación inversa de la Naturaleza hacia lo humano, evidenciada por la célebre frase de Oscar Wilde al final de su delicioso ensayo *La decadencia de la mentira*: "...la Naturaleza externa imita al arte", indica la dirección que tomará la imitación cuando reaparezca reformada a fines del XIX y comienzos del XX. El escritor inglés parafraseando el tercer libro de las *Metamorfosis* de Ovidio, cuando habla de una gruta boscosa en Capri donde observa que: "*la misma naturaleza, con su genio, había imitado al arte*" cierra el círculo; concluye una etapa que, desde el postulado de Aristóteles, había durado casi veintitrés siglos y que indicaba justo lo contrario: "*Ars imitatio Naturae*".

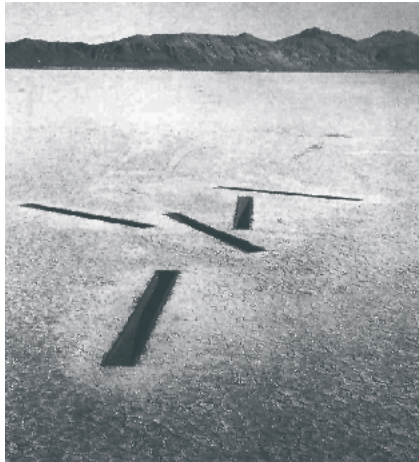
La cuarta clase de imitación asumirá las críticas que la Modernidad formula a las tres clases premodernas, y de las que tuvo que emanciparse el sujeto moderno para reivindicar su dignidad. La nueva clase de imitación, para no confundirse con las anteriores, deberá respetar la preeminencia del sujeto y de su mundo, manifestada en la capacidad creadora de su libertad. Esta cuarta clase de imitación no pudo desarrollarse como tendencia de pensamiento en el apogeo de la Modernidad porque ésta acababa de desembarazarse de un bimilenario culto a la imitación.<sup>8</sup> Fue necesario que la propia Modernidad experimentara una crisis y que se indagaran *nuevas formas de pensar*, y es precisamente en este contexto donde se sitúa la nueva imitación de modelos o prototipos.

Tras el anuncio de Wilde, la coincidencia temporal de la crisis de la filosofía moderna y el camino que señalaran los fenomenólogos, aparece un renovado interés por la imitación durante el siglo XX, atrayendo a múltiples disciplinas y tomando un significado inesperado.

---

<sup>8</sup> Recientemente Javier Gomá ha propuesto los *Fundamentos de una Teoría General de la Imitación*, en la que teoriza y estructura por vez primera la imitación respetando los principios de la Modernidad, al mismo tiempo que exige su revisión. En esta nueva teoría se expone una *Pragmática de la Imitación* que investiga la acción del sujeto imitador en relación al modelo prototípico, y una *Metafísica del Ejemplo* que se interesa por el ser del modelo imitado y se pregunta qué clase de seres el modelo, qué es lo que convierte en modelo al modelo y en qué consiste su especial ejemplaridad. Cfr. J. Gomá, op. cit., págs. 329-395.





*Matchdrop dispersal*. Michael Heizer, 1968  
y *Cementerio de Igualada*. Enric Miralles y  
Carmen Pinós, 1991

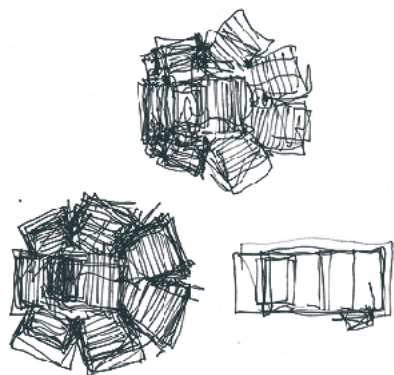
Toda la Modernidad descansa en el poder de la subjetividad y de las tensiones sobre las que ésta se levanta. Esta situación no admite retornos extemporáneos. Todo propósito de integración debe ser *crítico*, lo que quiere decir que debe tener en cuenta la “escisión moderna” que Winckelmann señaló. Después de bajar a las profundidades del sujeto, ya no es posible renovar la confianza en una idealidad ejemplar y venerable, realizada y consumada en la tradición. La moderna subjetividad prescindió de la ejemplaridad al mismo tiempo que entronizó a la autoconciencia creadora. La época actual, según Gomá, está en condiciones de volver su mirada hacia la ejemplaridad del modelo y ofrecer una teoría crítica del prototipo. El punto de partida de la nueva *objetividad* ejemplar debe ser precisamente el sujeto moderno después de su crisis.<sup>9</sup> Un sujeto, adelgazado y debilitado, aunque imprescindible, y en condiciones de experimentar el hastío de su conciencia. Un sujeto completamente diferente del sujeto satisfecho de sí mismo de la Ilustración, recién emancipado de los yugos de supersticiones antiguas y otras tutelas.

La imitación contemporánea, por tanto, no intenta restaurar la forma de imitación clásica, objeto de justa crítica por la Modernidad, sino que propone una modalidad diferente. En la imitación de prototipos, el modelo es siempre un sujeto que suscita una acción racional en otro sujeto. En la relación imitativa contemporánea, la diferencia estriba en que se establece entre dos sujetos libres, que es lo que la hace especialmente actual. Esta libertad era un elemento que faltaba por completo en la imitación de la Naturaleza, Ideas y Antiguos, considerados todos ellos como modelos fijos, eternos y acabados. La libertad deshace esa estabilidad y consistencia transformándola en una empresa personal y racional.

Con la nueva clase de imitación, el esquema modelo-copia experimenta profundas modulaciones como consecuencia de la variación de sus elementos: el modelo es ahora un sujeto creador, no un canon intemporal y prefijado; la copia es igualmente un sujeto libre y creador, no una réplica inerte. No basta ya con copiar o reproducir lo más exactamente posible el modelo porque ahora cada uno de los elementos conserva su autonomía y su individualidad, lo que se ofrece a la imitación es la

---

<sup>9</sup> Cfr. J. Gomá, op. cit., pág. 341.



Walt Disney Concert Hall, Los Angeles. Frank O. Gehry, 1988-96

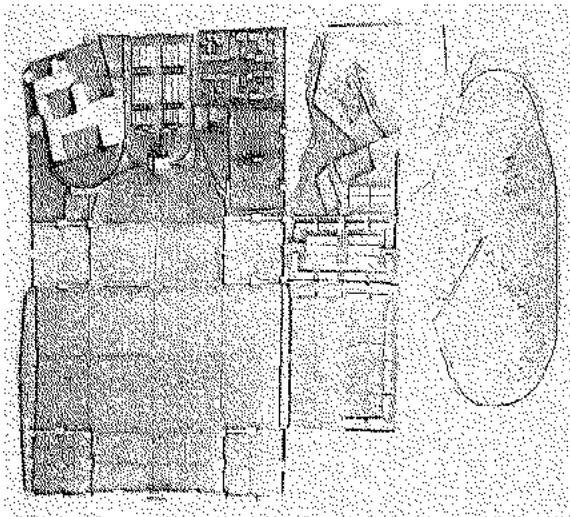
conducta y el ser del prototipo. La nueva relación modelo-copia adopta, dentro de la imitación de prototipos, la forma de una acción intersubjetiva, una acción entre sujeto-modelo y sujeto-imitador, entendiendo por subjetividad la condición de hombre racional y emancipado que la Ilustración forjó y que forma parte consustancial de la Modernidad.

Se ha dicho anteriormente que la Modernidad es una condición que exalta la *diferencia* por lo que ésta adquiere insólita legitimidad. Sin embargo, esta capacidad de lo moderno para adoptar las formas más diversas no puede incitar al relativismo, en el que parece que se ha instalado el proyecto de arquitectura. El límite preciso que configura el ámbito del modo de abordar la concepción arquitectónica consiste en que ésta es una acción subjetiva, orientada a conseguir una consistencia formal, que contribuye a dar al objeto del proyecto sentido estético e identidad como obra de arte. La identidad de la obra de arquitectura, como condición básica de su calidad estética, tiene que ver tanto con el *sentido*, que depende del modo de orientarse en el marco histórico y cultural en el que nace, con el modo de asumir las convenciones, con su condición de rémora o estímulo en el marco de la propuesta arquitectónica, como con la *consistencia* que define el grado de coherencia formal que el objeto adquiere en el marco de un sistema estético determinado, asimismo vinculado a la historia, lo que se relaciona con la precisión y el rigor del orden del objeto.

*“Las convenciones –mantiene Piñón– son el punto fijo desde el cual el proyecto puede avanzar”*.<sup>10</sup> Si se quiere superar el relativismo en el que se ha instalado el proyecto de arquitectura habría que recuperar, por una parte, la dimensión ordenadora que ha caracterizado y siempre ha tenido la arquitectura desde los griegos, y por otra, asumir la historicidad del proyecto, es decir, *“hallar el punto de contacto entre la lógica histórica de la idea de forma y el uso que la sociedad actual hace del proyecto del espacio habitable”*.<sup>11</sup> En esta idea, como en el reconocimiento del interés por la imitación, no hay ningún ánimo de plantear un proyecto restaurador del clasicismo sino de superar la crisis con nuevas formas de pensar.

<sup>10</sup> H. Piñón, op. cit., págs. 22-23.

<sup>11</sup> H. Piñón, op. cit., pág. 19.



Concurso para el cementerio de San Michele in Isola, Venecia.  
Enric Miralles y Benedetta Tagliabue, 1998

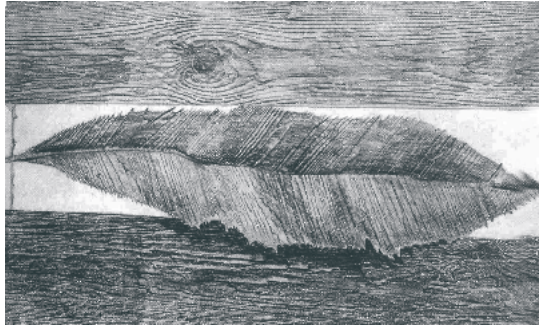
La propia arquitectura proporciona un material muy valioso sobre el que puede actuar el talento ordenador del arquitecto para superar la situación de partida. La noción de *material de proyecto* conduce a la idea de proyecto como construcción de un orden nuevo a partir de elementos, modelos o ejemplos verificados empíricamente, a lo largo del tiempo a través de la experiencia. La identidad de la obra está en la relación de la estructura formal con el sentido de la materia prima utilizada, no en la mera naturaleza del “material”. La cita de Mendes da Rocha con la que comenzaba esta lección explica muy gráficamente el concepto de independencia entre la identidad de una obra y la naturaleza de los elementos empleados para construirla: “Siete notas musicales para todas las sinfonías, veinticinco letras para todo lo que Shakespeare y García Lorca escribieron”. Un ejemplo todavía más claro lo da Helio Piñón: “*El Concierto para cuatro claves de Juan Sebastián Bach no es menos valioso musicalmente por el hecho de ser una transcripción para instrumentos de teclado de un concierto para cuatro violines de Vivaldi*”.<sup>12</sup> Lo que interesa para entender el proceso de proyecto es cómo se eligen las diferentes materias primas, cómo se asocian entre sí, se combinan y entran en relación con los objetivos del proyecto.

Cuando se proyecta, se seleccionan determinadas referencias que demuestran tener un carácter de mayor necesidad o afinidad, a la vez que son descartadas las solicitudes demasiado vagas o lejanas para desarrollar un proceso cognoscitivo real. Es un mecanismo en el cual el pensamiento se mueve empíricamente para elegir, disociar, distinguir, encontrar hasta llegar a recombinar las diferentes partes en nuevas asociaciones. El modo en que un problema es seccionado, analizado y sus variables aisladas, contiene las premisas para recombinar los elementos de composición. Esta combinación proyectual se convierte en recíproca respecto al momento analítico, donde la primera une y compone, el segundo selecciona y clasifica.

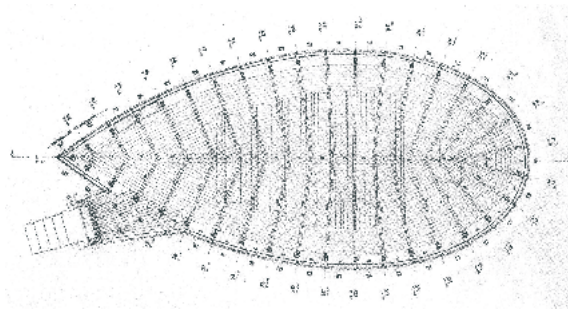
Para entender este delicado momento de la concepción arquitectónica quizá sea adecuado acudir al famoso ensayo de Quatremère de Quincy publicado en la *Encyclopédie Méthodique*, cuando plantea que el *tipo* puede ser un dispositivo para la elaboración de nuevas hipótesis proyectuales.

---

<sup>12</sup> H. Piñón, op. cit., pág. 21.



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

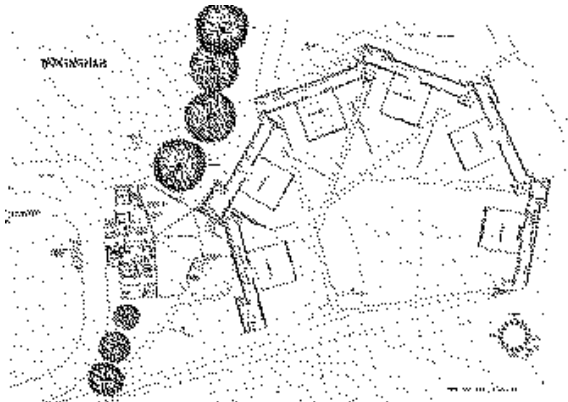


Planta de iglesia en Sogn Benedetg, Sumvigt (Grisones)  
Peter Zumthor, 1988

“Existen aquellos que, no pudiendo la arquitectura ni ser, ni aportar las imágenes de algunas de las creaciones de la naturaleza física o material, no conciben otro género de imitación que la que se refiere a los objetos sensibles, y pretenden que en este arte todo sea o deba ser sometido al capricho y a la casualidad. No suponiendo otra imitación fuera de aquella que puede manifestar a los ojos el propio modelo, desconocen todos los grados de imitación moral, por analogía, por relaciones intelectuales, por aplicación de principios, por apropiación de maneras, de combinaciones, de razones, de sistemas, etc. Niegan por tanto, en la arquitectura, todo lo que descansa sobre una imitación metafórica, y lo niegan porque esta imitación no es materialmente necesaria (...) Cada una de estas cosas tiene verdaderamente no su modelo sino su tipo en las necesidades y en la naturaleza (...) ¿Quién no cree que la forma del dorso del hombre debe ser el tipo del respaldo de una silla?”<sup>13</sup>

El autor francés plantea con gran lucidez lo que todavía hoy representa uno de los problemas nodales de la proyectación arquitectónica. En la concepción del proyecto, el pensamiento humano no procede por imitación simple o mera copia, sino que transfiere un orden a través de la confrontación de dos dominios pertenecientes a campos heterogéneos por medio de una “imitación metafórica”. La espalda del hombre como realidad no sólo física sino también cultural (el modo de sentarse, de apoyarse, etc.) se convierte en regla cuyo orden es transferido al objeto silla. El autor prioriza la idea de *tipo* que llama “razón originaria de la cosa”, que puede tener una ligazón de naturaleza estructural pero que no coincide con el *modelo* (cosa completa).

<sup>13</sup> “Vi sono di quelli che, non potendo l'architettura né essere, né fornire l'immagine di alcuna delle creazioni della natura fisica o materiale, non concepiscono altro genere di imitazione che quella che si riferisce agli oggetti sensibili, e pretendono che in quest'arte tutto sia e debba essere sottomesso al capriccio ed al caso. Non supponendo altra imitazione fuor quella che può manifestare agli occhi il proprio modello, essi disconoscono tutti i gradi di imitazione morale, per analogia, per rapporti intellettuali, per applicazione di principii, per appropriazione di maniere, di combinazioni, di ragioni, di sistemi, ecc. Negano quindi, nell'architettura, tutto ciò che posa sopra una imitazione metaforica, e lo negano perché questa imitazione non è materialmente necessaria (...) Ciascuna di queste cose ha veramente non il suo modello, ma il suo tipo ne' bisogni e nella natura (...) Chi è chi non creda che la forma del dorso dell'uomo debba essere il tipo della spalliera di una sedia?”. *Voz Tipo*. A. C. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, Marsilio Editori, Venezia 1985, pág. 275. (*Dictionnaire historique d'architecture*, Paris 1837)



Concurso para una escuela primaria en Wokingham (Bershire)  
Alison y Peter Smithson, 1958



Concurso para la ópera de la bahía de Cardiff. Zaha Hadid, 1994

Hay momentos en los que, sin embargo, la referencia al tipo no es posible, simplemente porque éste no existe. Pensemos, por ejemplo, cuando se afrontó por vez primera el tema de un aeropuerto o de una estación de autobuses. En estos casos, el pensamiento se mueve buscando *referencias* fuera del ámbito disciplinar que le permitan manipular esquemas que consientan transferir propiedades de una realidad a otra: formas aerodinámicas, radios de giro del tráfico, etc. Esto presupone que la estructura formal de una obra arquitectónica ya no puede derivar de un modelo preconstituido, con leyes fijas, definidas e inmutables sino al contrario que las leyes se buscan dentro de la misma materia que es manipulada.

El paso del proyecto clasicista, apoyado en la autoridad del tipo, a la concepción contemporánea supone una intensificación del juicio estético como actividad esencial del proyecto, ya que la ausencia de un sistema de verificación del proceso de proyecto hace que la capacidad de reconocimiento de la forma sea básica en cada momento. El único modo de cultivar la capacidad de juicio es practicándola; para lo que es necesario sumergirse en el sistema de valores de modelos ejemplares, reconocerlos, conocerlos desde su interior y extender sus principios básicos a situaciones alternativas. Es la *acción* del sujeto imitador, la acción imitativa, uno de los dos elementos de los que se compone la estructura de la imitación de un prototipo. El otro elemento es el *ser* del modelo imitado o del prototipo.

La peculiaridad de la acción imitativa, lo que la singulariza de las demás acciones, es el deseo que la promueve. El sujeto percibe la ejemplaridad del prototipo, lo cual suscita un deseo incoactivo de imitación, que presupone una percepción sentimental o emocional. Es el deseo del que habla Mendes da Rocha. La acción de imitar es completamente racional dirigida hacia un modelo también racional y compatible con las exigencias de un sujeto emancipado y libre.

El modelo contemporáneo es susceptible de evolución, cambio y progreso, completamente diferente a la perfección y estatismo del modelo premoderno, según Javier Gomá.<sup>14</sup> El prototipo

---

<sup>14</sup> Cfr.J. Gomá, op. cit., págs. 329-395.

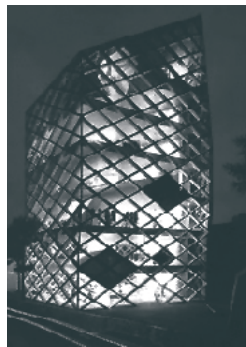
es un ser dinámico y vivo orientado hacia el futuro que, con sus principios y reglas estructurales, propone un procedimiento: la acción racional de imitar en otro sujeto. Éste al imitar obtiene una experiencia de la que extrae conclusiones para el futuro. Por tanto, de la naturaleza del modelo depende el sentimiento imitativo moderno y, por ello, las propiedades del prototipo: excelencia, unidad integral entre el deber-ser y el ser, la analogía dialéctica y la facticidad, señalan la dirección del deseo. Éstos son los principios que provocan un deseo intencional entre sujetos emancipados y libres. La acción imitativa será racional en la medida que sepa cómo reconocer un auténtico prototipo entre la variedad de modelos que se nos ofrecen, cómo se llega a conocer la esencia de éstos, cómo comunicar a los demás la ley del prototipo y qué tipo de experiencia cabe extraer de la imitación de ellos. Con la experiencia se verifica el prototipo, comprobando el posible éxito del ejemplo. El sujeto al disponer de un modelo neutraliza el azar, lo imprevisible, y racionaliza la novedad del hecho inesperado y extraño, adscribiéndolo a un ejemplo familiar, previamente elegido y comprendido. A medida que el sujeto asimila el ejemplo del prototipo es capaz de repetirlo en situaciones nuevas, proyectándose hacia el futuro.

Sin embargo, la experiencia alargada en el tiempo acaba afectando al deseo imitativo y a la racionalidad de la acción. El prototipo elegido no termina nunca de resultar definitivo. Cuando se experimenta un determinado modelo éste demuestra ser sólo provisional. Cuando el sujeto cree percibir en un modelo la ejemplaridad del prototipo, conocido, reconocido y comprendido racionalmente como tal, la experiencia de la acción demuestra un error de juicio y con él, el reinicio de la búsqueda de la ley de universal concreto en otro modelo. Con el deseo de fondo se va desarrollando un saber pragmático, una sabiduría, útil para toda la vida, adquirida con la experiencia, que es un *“saber pragmático que proporciona la experiencia de los ejemplos reconocidos, conocidos y comprendidos como prototipos por un sujeto en el transcurso de las sucesivas etapas de su vida”*.

Cuando el proyecto de arquitectura se enfrenta con determinados modelos, algunos de sus elementos o episodios pueden convertirse en material de proyecto dotados de fecundidad y solvencia. Son modelos ejemplares –no canónicos– en tanto que son excelentes, normativos y típicos, porque revelan con claridad un modo de entender la construcción del espacio. La manera



Cube (Pavillon nocturne). Alberto Giacometti, 1934



Tiendas y Oficinas Prada, Tokio. Herzog & de Meuron, 2000-03

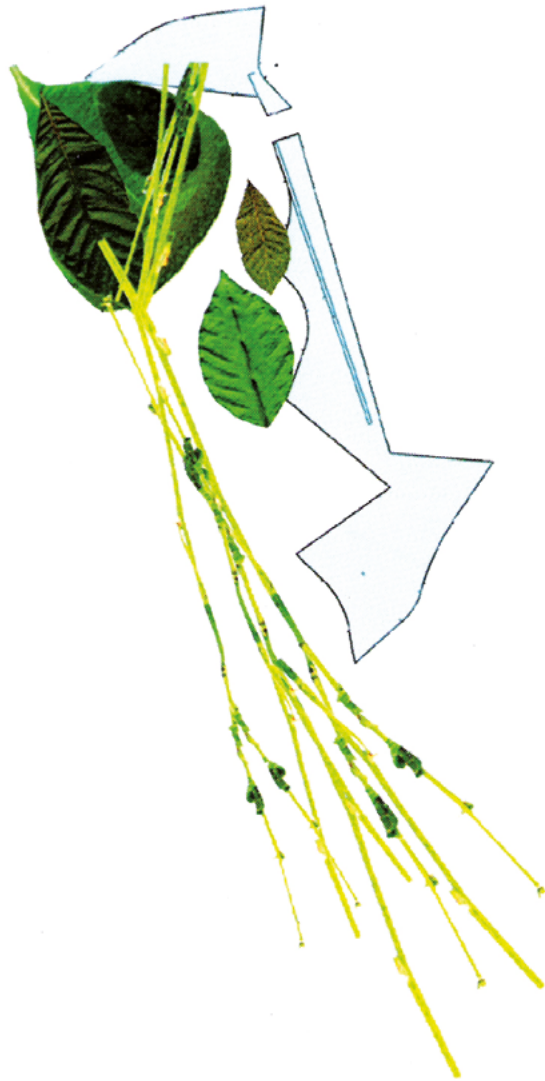
de reconocerlos es a través de la capacidad de juicio crítico, que se desarrolla sumergiéndose en modelos o ejemplos previos, verificados empíricamente, asumiendo su facticidad, lo cual quiere decir admitir la posibilidad de poder ser influido positiva y racionalmente por otros. Influencia que no cesa cuando el hombre adquiere una subjetividad autónoma. Dice Helio Piñón que la experiencia muestra las dificultades que plantea concebir un proyecto al margen de un marco estético de referencia, es decir, sin contar con unos criterios básicos de proyecto, que no debe confundirse con un sistema de preceptos operativos, sino una serie estructurada de valores que encuentra su concreción material en determinadas obras de arquitectura. Es la unidad integral entre el ser y el deber-ser que se plantea cuando se elige un determinado prototipo. *“Tal noción de marco estético no tiene definición previa, sino que debe inferirse necesariamente de obras concretas (...) El marco estético sólo puede considerarse un sistema en sentido figurado: en realidad, hace referencia al ámbito de la sistematicidad”*.<sup>15</sup>

El sistema estético actúa en ese proceso como una referencia que estimula su propia superación. Ningún determinismo, ni operatividad pueden atribuirse al marco estético en el que necesariamente se inscriben las decisiones básicas del proyecto. La noción de marco estético es fundamental, ya que el observador atento lo reconocerá, en su doble vertiente de disciplina y estímulo a la concepción.

Una vez reconocidos como prototipos, sus inequívocos atributos de calidad le transmiten al proyecto, por medio de la analogía, un potencial de reverberación formal que proviene de sus estructuras. Estos prototipos, referencias o modelos permiten al observador reconocer sus valores y los criterios sobre los que se apoya la idea de orden que los distingue, posteriormente conocerlos y después transmitirlos. Quien se enfrenta a un modelo ejemplar para conocer sus valores dispone de un marco coherente en el que cualquier episodio traduce un criterio formal y a la vez, adquiere un sentido estético. El hecho de afrontar una referencia, un modelo o un prototipo, como objeto de reflexión arquitectónica activa, suministra materiales de proyecto y proporciona criterios para

---

<sup>15</sup> H. Piñón, op. cit., pág. 25.



Parlamento de Escocia, Edimburgo. Enric Miralles y Benedetta Tagliabue, 1998

la elaboración posterior de dichos materiales: ilustra acerca de la naturaleza física del proyecto, lo que propicia el uso de la mirada y el juicio.

Para los arquitectos contemporáneos emular un determinado prototipo no significa ceder al instinto o al impulso de una pasión reproduciendo literalmente lo que ven, sino que es una aproximación sentimental y pragmática a la racionalidad peculiar de un determinado modelo que toman como referente. Significa que las referencias que guían su proceso de proyecto les permite producir unas arquitecturas como repetición, diferentes entre sí, pero con un sentido y grado de consistencia formal que las acaba convirtiendo en ejemplares.

La Modernidad es una condición que exalta: la *diferencia* como forma de revelar las multiplicidades, las singularidades. Y la *repetición* como forma de encontrar la estructura precisa de las condiciones del lugar, la escala, las dimensiones, como una forma de dar coherencia. Una repetición que se hace evidente con el desequilibrio, el riesgo y la propia diferencia. Las condiciones son hoy las de repetir modelos imposibles de alcanzar, de conseguir. Repetir para provocar la diferencia. La cuestión será la diferencia o variación que contienen en sí los proyectos. Repetición como composición en el caso de la obra de Herzog & de Meuron o repetición como narración continua de un trabajo que va pasando de una situación a otra, en el caso de los proyectos de Miralles.

Al entender el proyecto de arquitectura desde este punto de vista, cobran pleno sentido las múltiples arquitecturas que se producen en la actualidad. Ya no hay una sola teoría sino muchas prácticas, tantas como arquitectos. Y son diferentes porque sus referentes, modelos y procedimientos son diversos. Sin embargo, a pesar de su diferencia y de la carencia de teorías previas, pueden alcanzar un grado de tipicidad, normatividad y excelencia que las convierta en ejemplares. Consiguen la excelencia cuando, empleando el rigor y coherencia necesarios, alcanzan la consistencia y sentido estético que los modelos elegidos plantean, combinando en su resultado, de manera imperfecta y simultánea, diversos valores, nunca siendo la expresión perfecta de un único valor. Porque como decía Pericles exhortando a los atenienses: “*amamos la belleza sin extravagancia*”. La excelencia reside en la elevación de lo que hay de común y elude las parcelas exclusivas de rareza.



Estando expuestos cotidianamente a la influencia de multitud de referentes, los arquitectos al proyectar deben usar la razón, primero para reconocer de entre ellos al prototipo deseado, después para conocer íntimamente, mediante su acción, la esencia de la ley individual-universal que enuncia y, finalmente, para saber transmitir esta ley a terceros, por medio del proyecto.

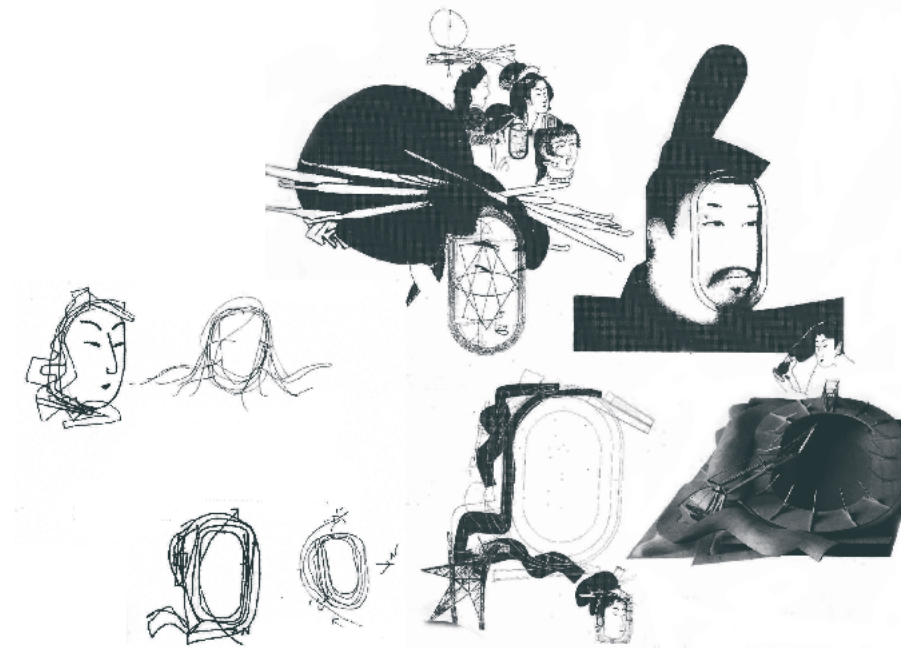
Es el proceso que siguen Herzog & de Meuron cuando se interesan por la relación entre las imágenes visibles e invisibles. Les interesa la imagen invisible porque permite optar a la imagen visible como aspecto de un proceso, como fragmento de un conjunto, como cuando el científico crea modelos con la finalidad de reconocer la realidad de la Naturaleza para clasificarla y describirla. Se trata de una acción plenamente racional que el arquitecto no realiza una sola vez, en un momento aislado, sino a lo largo de una pluralidad de proyectos que se acumulan en el curso de su práctica profesional y que, con los años, en el transcurso de las sucesivas etapas de la vida, proporciona a ese arquitecto una determinada experiencia.

Durante este curso académico veremos que el proceso de proyecto arquitectónico no es autónomo, sino que siempre está referido a diferentes referentes que producen un determinado deseo en el arquitecto, motivándolo a realizar un proyecto en una dirección determinada. Una *praxis* de la que se obtiene una experiencia.

Siempre se imita, el hombre vive inmerso en un mundo de modelos. Somos ejemplos rodeados de ejemplos. La tarea del hombre es convertir ese hecho en asumible, haciéndolo de una forma racional, libre, ética y moral. El arquitecto está siempre dentro de un horizonte de referentes, uno de los cuales es el paisaje que puede ser elegido como modelo, debido a sus peculiares características o principios estructurales que son los que lo acaban convirtiendo en objeto de deseo. La labor del arquitecto será encontrar, entre la pluralidad de lo dado, un modelo normativo digno de elección, un ejemplo válido para más de un caso, que justifique su reiteración en un nuevo proyecto.

Esta forma de entender el proceso de proyecto reconoce algo que es una práctica común en la enseñanza del proyecto arquitectónico. Porque puede existir un modelo-prototipo como el paisaje pero existen muchos más elementos o materiales que pueden ser objeto de deseo por la concepción arquitectónica: la ciudad, la técnica, el territorio, la casa, la buena arquitectura de un edificio solvente..., todos ellos pueden ser prototipos de imitación y constituirse en referentes a través de los cuales desarrollar la dimensión ordenadora que siempre ha tenido la arquitectura. Lo importante es investigar tanto al modelo como a la racionalidad en la elección de ese modelo. Éste es el testigo que deja la investigación realizada.

Cada tiempo tiene su música. También una dialéctica propia. Cada sociedad son palabras y notas. La civilización ha construido siempre sus edificios más bellos sobre necesidades, deseos y sensaciones que acaban reflejando su momento. Cada época graba sus señas de identidad en su forma de hablar, en su música, en su arquitectura. La identidad de nuestra época puede que sea su arquitectura convertida en paisaje.



Concurso para el Palacio de Deportes de Chemitz,  
(Alemania) Enric Miralles y Benedetta Tagliabue, 1995