

Didácticas Poiéticas. Entre estrategias cerebrales y materiales

Federico Eliashev^(*)

Resumen: El presente artículo indaga sobre dos estrategias de enseñanza del proyecto en nuestra facultad. Estrategias Cerebrales que funcionan en línea con una “selección natural” de talentos o genios, y por otro lado Estrategias Materiales que propician un encuentro con el proyecto de abajo hacia arriba propiciando una didáctica realmente formativa para los futuros proyectistas.

Palabras claves: Didáctica Proyectual - Investigación Proyectual - Proyecto – Enseñanza del Proyecto

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 44]

^(*) Federico Eliashev es Arquitecto por la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo (F.A.D.U) de la Universidad de Buenos Aires (U.B.A). Master en Diseño Arquitectónico Avanzado y Doctor en Arquitectura por la misma casa de estudios. Co-Director del Centro de Investigación POIESIS en F.A.D.U (U.B.A). Profesor titular de la Materia “Investigación Proyectual” y Profesor en el Master de Investigación Proyectual Orientación Vivienda en la misma casa de estudios. Ha participado en numerosos congresos, dirigido *Workshops* y realizado ponencias sobre Investigación Proyectual.

Introducción

A principio del siglo XXI el filósofo Manuel de Landa, planteó la existencia de dos filosofías de diseño bien diferenciadas en cuanto al modo de generar arquitectura (y entendamos esto a priori como dos modos en que el proyecto se hace presente o visible) que ejemplifican a grandes rasgos la situación de la proyectualidad en la mayoría de las facultades de Arquitectura.

Una de ellas piensa en la forma como algo principalmente conceptual o cerebral, algo que debe generarse como pensamiento puro, al margen del caótico mundo de la materia y la energía, una vez concebido, a un diseño se le puede dar forma física limitándose a imponerlo sobre un sustrato material homogéneo obediente y receptivo a los deseos del diseñador. La postura opuesta la representaría una filosofía del diseño en la que los materiales no son meros receptáculos inertes para una forma cerebral impuesta desde el exterior, sino activos participantes en la génesis de la forma. Esto conlleva la existencia de materiales heterogéneos, con idiosincrasias y propiedades variables que el diseñador debe respetar y hacer que formen parte integral del proceso de diseño, por lo que se deduce no puede reducirse a una rutina. (De Landa, 2001, pág. 130)

Quedaban así planteados dos posibles modos de proyectar arquitectura: aquella inspirada por una tradición “idealista” y otra determinada por un pensamiento “Materialista”.

Una metodología cerebral o conceptual y otra material

Una metodología proyectual “material” propiciaría entonces la aparición de la técnica como “saber hacer” o lo que los griegos llamaron *tejné*.

En estos términos, pensar el proyecto materialmente no solo implicaría pensarlo en función de su componente tectónico o desde el polo vitruviano de la *firmitas*, sino que implicaría pensar en su concreción de abajo hacia arriba (*bottom-up*), como un proceso que nace desde la materia, desde sus interacciones locales, y no como una imposición globalizante desde el exterior.

Una metodología material entonces debería orientarse fundamentalmente al trabajo de “unir” y “enlazar” elementos arquitectónicos no solo produciendo una “composición” de elementos constructivos, sino accionando sobre los modos en que estos se unen entre sí para dar origen a nuevas configuraciones materiales.

Según Borbein (como se citó en Frampton, 1999, Pág.6): la tectónica se convierte en el arte de unir cosas. Arte entendido como *tekne* en todo su conjunto, que indica tanto tectónica como ensamblaje, no sólo de las partes de un edificio, sino también de objetos e incluso de obras de arte en su sentido más amplio.

En nuestra experiencia, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA ha primado en general una metodología cerebro-conceptual en términos de Manuel De Landa. Metodologías que se identifican con la tesis platónica de figura = idea,¹ donde la concreción material del objeto arquitectónico parecería quedar de lado.

José Ricardo Morales (1999) va a ser contundente con este modo de pensar la Arquitectura, indicando que: "... el ser y el haber de la arquitectura no se encuentran en abstracciones –espacio, medida, función–, sino que radican en un hacer. De manera que ninguna teoría arquitectónica puede tenerse por auténtica si en ella quedan omisas las condiciones productivas en que la arquitectura surge como obra (Morales, 1999, pág. 130)

La receta del Partido

Esta metodología cerebral quedó plasmada en muchos casos por lo que en nuestra facultad se denominó arquitectura de "partido", que supone la presencia de una idea "fuerte", "rectora", "sintética", que tiene la función de actuar como motor de arranque proyectual y que intenta prefigurar una imagen *a priori*.

El partido como dispositivo proyectual, actuando como rector a veces carcelario del mismo proyecto y también del autor. El punto de partida planteado por el partido se convierte en fundamento, no se trata de un comienzo sino más bien de un origen. Un origen es un pensamiento que si uno supiera deducirlo ya contiene todo el desarrollo posterior [...] el partido no era solo el punto de partida sino también el de llegada. (Sztulwarck, 2002, pág. 91)

En esta línea, en su tesis de doctorado Jorge A Sarquis (2002) se referencia en Massimo Cacciari para diferenciar dos modos fundamentales con los que opera la noción de proyecto arquitectónico. "Camino hacia" y "Camino desde". El "Camino hacia" queda asociado a la noción de partido, implicando un método proyectual que se propone ir "hacia" una imagen de proyecto que ha sido prefigurada, implicando una suerte de "gríngola" que no permite mirar a los costados, una fascinación por la imagen de llegada que desensibiliza al dispositivo proyectual obturando toda posibilidad de emergencia. El "camino desde", en cambio, retomando a De Landa, sería la opción materialista. Es decir, haciendo foco en ciertas reglas iniciales que permiten ir configurando un proyecto progresivamente desde aspectos locales a aspectos globales.

La "idea de partido" deriva de la palabra francesa "parti", término que los tratadistas Beaux Arts utilizaron para romper con el concepto de tipo y reemplazarlo por una concepción estrictamente geométrico-formal.

Según Solà-Morales: "En la estrategia del proyecto Beaux-Arts se produce un progresivo desplazamiento de la noción de tipo, hacia la versatilidad y flexibilidad del 'parti', con todo lo que esto supone de combinatoria abierta, de esquematismo formal y de regla abstracta de composición". (Sola Morales, 2003, pág. 40)

En la misma línea, Quatremere de Quincy (2011) proponía no sólo la imitación de “modelos materiales concretos”, sino también la imitación de lo que él llamó la imitación general de la naturaleza.

Esto suponía la utilización en el proyecto de una preceptiva abstracta que garantizara la eficacia estética de la arquitectura y sus nuevos programas.

Esta paulatina evolución hacia la abstracción que puede verse dentro de la arquitectura Beaux-Arts y que guarda relación con la validez universal que en Kant tenía el juicio del gusto, es también el preludio de las teorías visibilistas y formalistas que dieron sustento a la arquitectura del movimiento moderno. Es en este punto, donde posiblemente la adopción del “partí” de gran parte de las cátedras de proyecto de nuestra facultad cobró sentido, en relación con la posible estandarización de esquemas formales en línea con el “reproducir iterativo” denunciado por Gadamer (1960). Pero el “partí” tenía otros usos posibles, porque, en tanto representaba la solución de la complejidad de un problema a través de organizaciones formales sumamente sintéticas, sirvió perfectamente al aluvión de concursos que entre 1950 y 1980 tuvieron lugar en la Argentina. Esto sumado al afán posmoderno de significación que en la Argentina adoptó la modalidad de interrumpir el fluir perceptivo con operaciones formales “contundentes”.

En muchos casos la idea de partido instaló un *stock* permanente de ideas formales, que en la jerga facultativa se denominaban con letras (partido en “L”, en “H”, en “E” o peine, etc.) y en otros, modalidad más creativa o expresiva, implicó ideas formales “contundentes” que hacían pie en lo significativo de la forma produciendo exquisitas metáforas.

Esta caricaturización resume el devenir de la enseñanza del proyecto en nuestra facultad. Fueron pocas las cátedras que planteaban el proceso de diseño “desde” fines disciplinares concretos, transmisibles, discutibles, y dónde era posible ir encontrando ideas centrales, “ideas arquitectura”, en el camino.

En general primó siempre una enseñanza del proyecto con clara orientación idealista que propicia la “selección natural” de talentos y “genios” en vez de transmitir habilidades y destrezas, “el oficio del arquitecto” como a algunos les gusta decir.

Debemos aclarar, sin embargo, que esta caracterización del proceder del proyecto imperante en nuestra facultad, puede resultar injusta con algunos espacios de formación para los cuáles la idea de partido no es más que un motor de arranque que queda luego sometido al devenir modulante de su relación con la técnica, la materialidad, los usos y que entonces asume un potencial de variación que permite desdibujar su carácter idealista. En tal caso, La fisonomía de las cátedras verticales de la FADU UBA es una clara expresión de la lucha oculta que existe a menudo entre una concepción idealista, de partido y una concepción materialista de develación progresiva de “ideas arquitectura”, plasmándose a veces, en la tensión latente entre titulares de cátedra y adjuntos de los diferentes niveles.

Didácticas poiéticas.

Además de constituir la *téchne*, “el saber hacer” de la *Poiesis*, tal como indicaba Heidegger (1996), *téchnes* eran en la antigua Grecia las “artes”. Las artes eran los oficios practicados

por artesanos como los escultores en piedra o en madera, los pintores, los ceramistas, los músicos, los astrónomos, los carpinteros, etcétera. Según Félix de Azúa, “La separación entre técnicas y artes obedece tan sólo a una exploración de los dos últimos siglos. Nada separa en su esencia a las artes de las Técnicas”. (De Azúa, 1995, pág. 48)

El Arte (bellas artes) es un concepto nivelador de todas las manifestaciones artísticas y pretende la unidad esencial de las artes en un solo Arte donde el pensamiento pueda tutelar y domesticar la producción artística. El Arte entendido de este modo no es sino una copia de la “idea”, pretensión filosófica desde Platón.

Sólo el “artista inspirado” es capaz de producir Arte. Es evidente que si el arte (o la arquitectura) consiste en la proyección espiritual de un genio y en la expresión de sus ideas, entonces no hay aprendizaje posible. De ahí que a partir del siglo XVIII los artistas modernos trabajen en la más altiva soledad y si les sale un discípulo lo denuncien a la Sociedad de Derechos de Autor para que los encarcelen por plagio (De Azúa, 1995, pág. 48)

La Poiesis proyectual cómo didáctica persigue precisamente la posibilidad de que a partir de una *tejné* específica para cada proyecto se pueda construir un camino para su desarrollo que sea significativo para la experiencia de formación. En este sentido, desde los espacios de formación que integramos defendemos una noción “emancipadora” de la enseñanza antes que “explicadora” adscribiendo a las categorías de Jaques Ranciere (1987), entendiendo la existencia de esa “Tercer” cosa que es el proyecto que nivela a los estudiantes y maestros en un mismo grado de ignorancia. Ante tal ignorancia, es precisamente, el acercamiento material progresivo lo que permite una construcción de conocimiento que no puede suceder al margen de la materia.

Nota

1. Tras la enseñanza de Platón, la forma es el “Eidos”, la idea o esencia invisible de un objeto.

Bibliografía

- De Azúa, F. (1995). *Diccionario de las Artes*. Buenos Aires: Planeta.
- De Landa, M. (2001). Filosofías del diseño. El caso de los programas de modelado. En Actar, *Verb Architecture* (pág. 130). Barcelona: Actar.
- Eliashev, F. (2017). *Dispositivos proyectuales sensibles*. Buenos Aires: CONCENTRA.
- Frampton, K. (1999). *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal.

Heidegger, M. (1996). Lenguaje de tradición y lenguaje técnico. *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, nº 1, 10-20.

Morales, J. R. (1999). *Arquitectónica*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Sarquis, J. A. (2003). *Itinerarios del Proyecto I, Ficción de lo real*. Buenos Aires: Editorial Nobuko.

Sola Morales, I. d. (2003). *Inscripciones*. Barcelona: GG.

Sztulwarck, P. L. (2002). *Arquitectura plus de sentido*. Buenos Aires: Altamira.

Abstract: This article investigates two project teaching strategies in our faculty. Brain Strategies that work in line with a “natural selection” of talents or geniuses, and on the other hand Material Strategies that promote an encounter with the project from the bottom up, promoting truly formative didactics for future architects.

Keywords: Project Didactics - Project Research - Project – Project Teaching

Resumo: Este artigo investiga duas estratégias de ensino de projetos em nosso corpo docente. Estratégias Cérebro que funcionam em linha com uma “seleção natural” de talentos ou gênios, e por outro lado Estratégias Materiais que promovem um encontro com o projeto de baixo para cima, promovendo uma didática verdadeiramente formativa para futuros arquitetos.

Palavras chave: Didática de Projetos - Pesquisa Projetual - Projeto – Ensino de Projeto

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]
