

EL EJEMPLO DA LA REGLA MÁQUINAS DE SENTIDO EN LA DOCENCIA DE PROYECTOS

J. Vela
Grado en Arquitectura
IE Universidad
jose.vela.castillo@gmail.com

RESUMEN

Lógica doble de la ejemplaridad: un ejemplo es siempre, y a la vez, un ejemplo, único y singular, *un* ejemplar, y un ejemplo a imitar, repetible y múltiple, *ejemplar*. Una regla que se da en la singularidad de lo particular pero que no obstante se da a su vez como regla a otras singularidades. Fruto de una investigación en marcha comenzada hace tiempo sobre las figuras de sentido en la docencia de proyectos arquitectónicos, se presenta aquí una reflexión sobre la cuestión del modelo o paradigma como proyecto de arquitectura. Una serie de figuras ejemplares extraídas de la docencia, articularán esta investigación en su parte más pragmática. Estas figuras, a su vez, funcionan como ejemplos de una lógica paradigmática que busca iluminar, en las articulaciones entre regla y modelo, no solo un panorama docente, proyectual y arquitectónico sino lo que Giorgio Agamben llama “un contexto histórico-problemático más vasto”.

Palabras clave: Paradigma, ejemplo, proyecto, docencia

ABSTRACT

Two folded logic of exemplarity: an example, being precisely an example, is always singular and unique: exemplar; and at the same time an example is always an example to imitate, repeatable and multiple, many examples to follow: exemplary. This paper presents some partial results of an ongoing investigation undertaken by the author that tries to uncover the figures of sense forged in the design studio teaching. The paper will propose some examples of this logic that stems from the design studio workshop. Of course, those examples, in turn, exemplify the paradigmatic logic that they try to illuminate, a logic in between the subtle articulations that link both rule and model, a logic that ultimately throws light into what Giorgio Agamben calls “a broader historical-problematic context”.

Key words: Paradigm, example, design, teaching

EL EJEMPLO DA LA REGLA

Máquinas de sentido en la docencia de proyectos

1 MÁQUINAS DE SENTIDO

Máquinas de sentido, los proyectos arquitectónicos no son sino eso, máquinas de *sentido*: dispositivos o construcciones técnicas que operan, al igual que toda máquina, como sistemas de regulación de flujos, de pasos y no-pasos pero también de movimientos diferenciales en una o varias *direcciones*¹. Dos consideraciones previas deben necesariamente hacerse: sentido aquí debe entenderse, lógicamente, como movimiento direccional (y en ningún caso *sentido único*) y no tanto como *significado* (al menos como significado *dado*); por otra parte una máquina o un dispositivo (no exactamente reducible una a otro y viceversa) no apuntará sino a una economía, a un sistema de gobierno y de regulación antes que a un objeto deliberadamente técnico (mera *techne*). La capacidad de a) capturar y b) orientar flujos será, precisamente, su carácter definitorio, pero también su capacidad de hacer ver, de mostrar no señalando, ni siquiera desvelando, sino construyendo.

¿Cómo funcionan estas máquinas, cual su artificio más o menos secreto, cual su dispositivo administrativo, cómo su gestión económica? O por decirlo de otro modo, ¿cuál su modelo? Bueno, pues esta es la pregunta clave, la pregunta por el modelo. Porque lo que precisamente ocurre es que el funcionamiento de estas máquinas no es sino un movimiento ejemplar, un movimiento paradigmático, un reiterado movimiento entre lo singular (singular de la máquina) y lo singular (singular de los dispositivos), un movimiento por ejemplos en el que la singularidad de cada máquina proyectual (en cierto sentido única para cada proyecto) es también la posibilidad de su extensión ejemplar, la generalización del dispositivo y de las técnicas de gobierno (economía) puestas en juego y su iteración, su conversión en regla (de juego). Máquina singular que, sin dejar de ser singular (e incluso precisamente por ello) no deja, sin embargo, de ser una máquina universal (pues universales son los procesos, siempre en marcha, aunque siempre singulares, de su *construcción*).

El presente texto forma parte de una investigación más amplia, en marcha desde hace un tiempo y de la que se han presentado conclusiones preliminares en otros lugares por el autor (ver bibliografía). El objetivo de esta investigación es el de rastrear, catalogar y sintetizar los modos y maneras en que surge el conocimiento arquitectónico en la experiencia docente del taller de proyectos, y qué puede ser este conocimiento, a través de lo que se han llamado figuras de la comparecencia pero también máquinas de sentido (entre ellas el injerto, la iteración, el ventrílocuo, el fantasma o la que nos ocupa en este texto, el paradigma). Teoría y práctica, investigación y conocimiento se dan cita inextricablemente unidos en este ámbito, el de la docencia, explícitamente en el de la docencia de proyectos en su formato taller. Sin embargo, el conocimiento que allí se produce, muy ligado al que produce el proyecto de arquitectura en la práctica profesional pero con matices propios del ámbito académico (matices que de hecho lo transforman radicalmente), no deja de estar bajo sospecha precisamente desde la propia Academia, a pesar de los trabajos y debates que se han ido sucediendo en los últimos años, especialmente en el ámbito europeo (así en España, Inglaterra o los Países Bajos) dentro del marco más amplio del llamado Proceso de Bolonia². Mi propuesta (que no es novedosa) es que el resultado del trabajo de los alumnos en su aprendizaje del proyectar ilumina la

arquitectura en general (como práctica social, técnica, política, económica, disciplinar etc.) de una manera no reducible a, ni encasillable en, la teoría pero tampoco en la mera pragmática. El conocimiento que se genera en el taller de proyectos clama así por un estatuto propio: la tarea de proyectar se entiende, sí, como una tarea investigadora, de búsqueda pero también de proposición de resultados no directamente tematizables bajo el paraguas de una *teoría*, que antes bien tienden un puente entre teoría y práctica (y todo puente no es sino una máquina que hace visible lo que antes no lo era: las orillas, el camino); una praxis que sería un cierto *facere* (la traducción latina común, aunque no deja de ser problemática, del griego *poiesis*) antes que un *agere* (una mera traslación). En términos aristotélicos y según la conocida distinción entre *techne*, *episteme*, *phronesis* y *sophia* propuesta en la *Ética Nicomaquea*, habría que decir que este conocimiento escapa, también, a las divisiones estrictas entre los distintos tipos de saber. Y así no correspondería ni al saber técnico que es la práctica del artesano (*techne*), fuertemente ligado a lo local (y que incluye, también, la práctica del arte y de la arquitectura³), ni a aquel saber científico, universal y repetible e independiente del contexto característico de la *episteme*; tampoco al saber práctico, eminentemente político (o lo que es lo mismo, ligado a la vida de la Polis, a su organización y por tanto, también, a sus valores éticos) de la *phronesis* ni, finalmente, al saber llamado filosófico, sabiduría o *sophia*, el saber propiamente dicho (que, sin embargo, no deja de ser un saber práctico en Aristóteles) que abarca los universales y las verdades eternas.

El conocimiento que se *realiza* en el proceso de aprendizaje y de diseño arquitectónico tomaría parte de todos ellos, aunque quizás habría que decir que sería, por encima de otras consideraciones, un saber eminentemente práctico, un saber *útil*. Un saber, también, constructivo, en su doble acepción. En última instancia sería menos un saber dedicado a la producción de objetos que a la formalización de juicios⁴, juicios que, sin embargo, quedan expresados, precisamente, como artefactos. Juicios que, en este sentido, tendrían un cierto carácter universal: *cierto*, es decir, aproximado, puesto que serían antes que estrictamente repetibles *iterables* –y ello en el sentido establecido por el filósofo Jacques Derrida⁵, de modo que esta repetición significa necesariamente una variación-, pero *cierto* puesto que han de tener una validez comprobable (lo cual, sin embargo, no nos acercaría sino tangencialmente a los juicios de gusto kantianos, si bien es cierto que la lógica de la ejemplaridad que los envuelve, convenientemente deconstruida, debe ser tenida aquí en cuenta⁶).

Esta tarea, siendo individual (desarrollada por cada alumno o, si es el caso, grupo de alumnos), alcanza una cierta universalidad (y esta es la propuesta personal y sí, novedosa) mediante la puesta en práctica de una lógica de la ejemplaridad, es decir, mediante la producción individual (y se trata de una producción física, tangible), de lo que no podemos llamar sino reglas y paradigmas, cuya aplicabilidad, sin dejar de ser singular, se extiende a lo general. *El ejemplo da la regla*.

2 PARADIGMA: SINGULAR PLURAL

Si para el filósofo italiano Giorgio Agamben la función del paradigma (filosófico) es la de “construir y hacer inteligible la totalidad de un contexto histórico-problemático más vasto”⁷, palabras que se suscriben en su integridad, será para nosotros en el contexto de la arquitectura y de la enseñanza de la arquitectura el

proyecto como paradigma construido su fiel reflejo y equivalente; su fin último iluminar, también, un contexto histórico-problemático que desborda su propio ámbito, y que más allá del mero entorno construido o arquitectura como edificación apunta a exponer e iluminar las relaciones, nunca dadas y siempre en proceso, entre construcción del proyecto y lugar del proyecto, entre contexto e iluminación del contexto, entre arquitectura y sociedad en un continuo movimiento, propio, también, de la economía política. Como decíamos al principio, la máquina proyecto arquitectónico es una máquina administrativa, de captura y distribución de flujos: y por ello se trata de un dispositivo necesariamente económico que, lógicamente, funciona en múltiples niveles simultáneamente regulando las relaciones entre todos ellos⁸.

La cuestión, finalmente, se plantea de la siguiente manera: proyectar es proponer paradigmas (singulares en cada caso, múltiples por definición), aprender a proyectar es aprender a elaborar los mismos mediante su propia confección (necesariamente *por ejemplos*), el lugar ideal para hacer esto es el taller de proyectos (el *design studio*) pues en él coinciden las “condiciones ideales” para que la economía del proyecto alcance su objetivo. A saber, y entre otras: la interrelación entre teoría y práctica obligada por el marco docente, la imposibilidad de la construcción física de una arquitectura “real” que dé respuesta (de segundo nivel) a esta construcción primera (y que impondría unas reglas económicas distintas, ni mejores ni peores: constructivas, profesionales, administrativas-normativas, microfísicas etc.), la investigación en los niveles personal y colectivo obligada, la coexistencia de distintas respuestas simultáneas, todas ellas ejemplares y sin embargo irrepetibles en constante exposición, discusión e incluso competencia, la disposición de tiempo en abundancia (por mucho que los alumnos tiendan no a compartir esta idea), y no en último lugar la construcción de un marco de *auctoritas* que obliga a la obtención de unos resultados en un tiempo limitado que, por definición, son a la vez insuperables y necesariamente desbordados. El taller de proyectos es, cabalmente, el lugar de la repetición (y del fracaso), de la constante repetición (de procesos, de métodos, de acciones) como adiestramiento y como descubrimiento a la vez que el espacio de discusión crítica de esa repetición y de su, necesario y siempre repetido, fallo: pues un proyecto, un ejemplo, un paradigma, no puede sino ser provisional, en movimiento, y por tanto nunca definitivo, siempre contingente, siempre fracasado. De ahí la célebre frase, extraída de Beckett, que ha encabezado en otro lugar una de estas tentativas de explicación de procedimientos a las que nos referíamos al inicio: “fail more, fail again, fail better”⁹ (hay que notar, también, y no es casualidad, que la palabra inglesa para investigación es *research*, o lo que es lo mismo, buscar *de nuevo*). El matiz se hallaría en que eso que se busca, y se busca de nuevo, una y otra vez, no es algo que se haya perdido, que sepamos qué es y que por tanto tratemos de *actualizar*. No, esto que buscamos, esto que se investiga mediante el proyecto no existe antes, solamente aparece *en el propio proceso de búsqueda*. Que por tanto, es siempre un proceso fracasado (pues lo que se encuentra entonces nunca es lo que se busca) y precisamente por ello, fructífero.

La cuestión que, en última instancia, aquí se ventila es la de la ejemplaridad del paradigma, y necesariamente la de la coexistencia de varios paradigmas simultáneos, cada uno de ellos a la vez completo y parcial, parte entre partes que no pueden nunca conformar un todo pero que tampoco quedan en meras piezas inconexas y aisladas (una de las nociones que definirían el “conjunto”,

que también podría funcionar como paradigma, y que habría de ser investigada, es la de “archipiélago”: un archipiélago queda, fatalmente, unido precisamente por lo que separa los distintos componentes del mismo, islas que no forman una totalidad sino en su separación y diferencia, cada una de ellas ejemplar único pero paradigmático¹⁰). Los paradigmas no son aditivos, antes bien se yuxtaponen, sincrónicos y diacrónicos simultáneamente (simultaneidad lógica pero también crono-lógica); la validez de uno no impide, antes demanda, la validez de los otros. Pues, no olvidar, que su validez no es su veracidad (¿acorde a qué reglas podríamos medirla?) sino su operatividad. Y ésta no se dará nunca de forma más clara que en un taller de proyectos: el sumatorio de las proposiciones de cada alumno, extraídas y aplicadas bajo las mismas condiciones y presupuestos, forman antes una heterogeneidad que un teorema, una praxis que un conocimiento positivo, validado como tal multiplicidad en cualquier *final jury* que concluya un taller como dicta la experiencia que, por lo mismo, ofrece no un catálogo, sino una “bibliografía”. En este sentido podríamos hablar de la construcción de una biblioteca antes que de la de un almacén o repositorio.

De modo que, opuesto a la teorización que hace Thomas Kuhn del paradigma en el ámbito del conocimiento científico, y su noción clave de cambio de paradigma como movimiento diacrónico que rige las normas de comportamiento de los científicos y que, de hecho, delimita los márgenes de aquello que pueden o no pensar, o por mejor decir, pueden o no *demostrar*, el paradigma-proyecto de arquitectura no aspira a una demostración ni a una imposición, sino meramente a un reconocimiento: el de su necesidad, el de su inmanencia, pero también, y necesariamente el de su variabilidad constante. Necesario y superfluo a la vez, en cada caso el proyecto arquitectónico y su elaboración como máquina constructiva, admite tantas respuestas, toda ellas obligadas como excedentarias (incluso *suplementarias*). Los “problemas” a que responden los alumnos de modo paradigmático no por ser problemas imaginados dejan de ser problemas reales, puesto que la doble inyunción de generalidad y particularidad a que aspiran así lo demanda. Ello, desde luego, no quiere decir ni que todas las respuestas sean aceptables, ni que, aun siéndolo, sean paradigmáticas. No hay demostraciones en nuestro paradigma proyectual (aunque sí “mostraciones”) que permitan validar externamente, de acuerdo a unas reglas científicas repetibles independiente de lugar y tiempo, pero sí hay una *coherencia interna* que delimita la “veracidad” de la respuesta. Y “veracidad” debe ir entre comillas puesto que no estamos, en realidad, ante la posibilidad de una adecuación entre un dentro y un afuera (tradicional constitución del movimiento de la verdad), sino más bien ante un movimiento que va del afuera al afuera. Hay, todos lo sabemos, buenos y malos proyectos.

Por tanto no debe, en nuestro caso, confundirse el paradigma con una construcción meramente intelectual, mucho menos con una articulación teórica que no incluya la construcción a la vez que la definición, es importante insistir en ello. Estamos hablando de un taller de proyectos y de un proyecto de arquitectura, y por tanto de la construcción física de un “producto” (aunque no de una re-producción). Lo que distingue en este caso particular al paradigma, ejemplo o modelo es su necesaria fisicidad. Y así modelo sería, quizás, palabra más adecuada, pues puede entenderse traslativamente como maqueta (como artefacto a otra escala pero con todas sus complejidades) pero también debe entenderse también como máquina constructiva (que es a la vez producto y producción). Es decir, que el paradigma a que aquí nos referimos es la

materialización física del mismo en su hacerse como dibujo y como maqueta (modelo). No estamos ante una construcción intelectual (o no solo), sino ante un conjunto de documentación en forma de dibujos, maquetas, trazos, incisiones, construcciones, conformados por un soporte exterior obviamente físico, con el que se puede trabajar manualmente (y de hecho se hace) cortando, plegando, añadiendo o eliminando, es decir, produciendo. Produciendo y exhibiendo, o lo que viene a ser lo mismo, *exteriorizando*. De esta manera, el proyecto no es constituido por la exposición de una idea previa, existente en un cierto lugar otro (sea la mente individual, la subjetividad trascendental o el platónico mundo de las ideas: no hay *recuerdo* sino *encuentro*) que simplemente sería necesario delinear, como un delineante de los de antes pasaba a tinta unos croquis ya perfectamente detallados. No habría más que croquis, esquizos (siempre ya *divididos*), bocetos, maquetas de trabajo. Y ello aun cuando se consideren *definitivos*. Un proyecto nunca está acabado, pero siempre está ya *comenzado*. Llegamos, por así decir, a los proyectos *in media res*, y los dejamos de igual manera.

Desde luego, como dispositivo que es este paradigma tiene alguna ventaja indudable al hacer físicamente visibles, literalmente construyendo (sea en dibujos, planos o maqueta) las redes de relaciones que se ponen de manifiesto y que por tanto cobran (el) sentido que en un lugar se da (un cobro a cuenta, anticipado, una deuda, pero esa es otra historia, imposible de saldar). Se dan a la vista, se dan al sentido, en su ser-relación.

Pero entonces, y llegados a este punto ¿qué es un paradigma? Transcribamos aquí las características principales de acuerdo a Giorgio Agamben:

- “1) El paradigma es una forma de conocimiento ni inductiva ni deductiva, sino analógica, que se mueve de la singularidad a la singularidad.
- 2) Neutralizando la dicotomía entre lo general y lo particular, sustituye la lógica dicotómica por un modelo analógico bipolar.
- 3) El caso paradigmático deviene tal suspendiendo y, a la vez, exponiendo su pertenencia al conjunto, de modo que ya no es posible separar en él ejemplaridad y singularidad.
- 4) El conjunto paradigmático no está jamás presupuesto a los paradigmas, sino que permanece inmanente a ellos.
- 5) No hay, en el paradigma, un origen o una *arché*: todo fenómeno es el origen, toda imagen es arcaica.
- 6) La historicidad del paradigma no está en la diacronía ni en la sincronía, sino en un cruce entre ellas”¹¹.

¿Son estas las únicas características? Obviamente no, pero dan una cabal medida de aquello con lo que nos las estamos viendo. En el epígrafe siguiente abundaremos en alguno de estos puntos, ejemplificados en máquinas proyectuales concretas, pero alguna puntualización adicional debe hacerse ahora. Hay así que recordar que, a diferencia de la proposición platónica (en el *Timeo*, también en el *Político*), el paradigma así definido ha dejado de ser aquella imagen trascendente, perfecta y acabada que el Demiurgo, ese arquitecto divino, no habría sino de trasladar, sin pérdida, del reino de lo inmutable al ámbito humano del devenir (degradándolo, de hecho). Y la imagen es atractiva, tanto que parecería estar detrás de una herramienta tan ligada al proyecto arquitectónico como la geometría proyectiva¹², pero falsa, pues como ya se ha comentado, el paradigma “proyectivo” (por jugar con el mismo término)

implica un movimiento, una proyección que es lanzamiento hacia lo que no se conoce, y no estela de lo que ya se conoce: nada hay que trasladar sin pérdida de un plano a otro. Es pura inmanencia. El paradigma no es algo dado una vez y para siempre, sino que se re-traza constantemente. Constantemente porque, de una parte, hay varios posibles paradigmas que coexisten (las distintas máquinas proyectuales que, en nuestro caso, cada alumno propone) en el mismo tiempo y lugar, y de otra porque este paradigma proyectual no es un objeto ideal sino una máquina económica, que siempre está en constante proceso de redefinición y redistribución de límites y flujos. La condición de producido, su pertenencia al devenir le aleja de lo ideal.

Por otra parte, el paradigma, como se ha avanzado, procede acorde a la doble lógica del ejemplo. Y esto ha de tenerse presente en todo momento: un ejemplo es siempre “un ejemplo más”, es decir, parte de una imposible totalidad que configura en su ejemplaridad, uno entre varios, así cuando decimos “por ejemplo un tulipán” si nos referimos al conjunto de las flores, pero es también, y *al mismo tiempo* (aunque en tiempos distintos), “un ejemplar” único y cuyo ejemplo, entonces, *debe seguirse*. Esto es, como cuando decimos “un comportamiento ejemplar”, momento en el que delineamos una regla a seguir.

Finalmente es importante recalcar que el paradigma, dispositivo o máquina proyectual *en* el taller de proyectos abre un espacio, un espacio que es un espacio de praxis, y que por tanto no traslada lo ya conocido, sino que construye, tentativa pero ejemplarmente, lo que aún no conocemos. No tiene origen sino que, simplemente, se da. Y lo hace precisamente *en* su hacerse. Es esta la cuestión fundamental: es la práctica, la realización física, la que permite la emergencia del ejemplo, del ejemplo que son siempre ya *los* ejemplos. Identificar los ejemplos en su ejemplaridad, los paradigmas (siempre emergentes, resulta ser, finalmente, el resultado del taller. Y es, insistimos, un resultado *físico*.

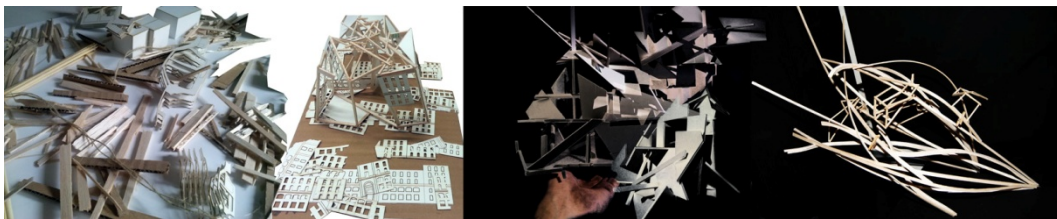
3 PARADIGMAS: EJEMPLOS DEL EJEMPLO

Durante el curso académico 2012/2013 el autor codirigió un taller anual de proyectos de quinto curso en la University junto al profesor Cesare Battelli, en el que se pusieron a prueba algunas de las ideas antes expuestas. En este sentido, resulta de particular interés la experiencia en la construcción de máquinas proyectuales paradigmáticas, y de estas experiencias vamos a extraer algunos ejemplos. Recordemos: construir paradigmas es proceder por ejemplos. En concreto, el segundo de los ejercicios propuestos en dicho curso, bajo el lema “casa para Lebbeus Woods” permitió construir, especialmente bajo la forma de maquetas (pero no solo), notables paradigmas proyectuales. Es de señalar que, sin tratarse de un homenaje como tal, la casa no dejaba de contener las trazas del recuerdo y la conmemoración (recordemos que Lebbeus Woods había fallecido pocos meses antes, el 30 de octubre de 2012 y el ejercicio se planteó en la primavera de 2013), demandando la confrontación con un universo en que la máquina y lo maquinico tanto como lo ejemplar (en la ya aludida doble condición) se convertían en referencias obligadas. Las respuestas ejemplares de algunos alumnos pasan a formar parte, sin demora, de una construcción móvil que, quizás, pueda denominarse *máquina mecánica* o más simplemente *paradigma*. Y quizás deba recordarse que la etimología de paradigma hace referencia al verbo griego *paradeiknynai*, literalmente, “mostrar una cosa al lado de otra”, pues no otra cosa es lo que se hace aquí: mostrar cosas al lado de

otras para mostrar sus *relaciones*. Hagamos pues eso, poner unas cosas *al lado de otras*. Y esperemos la respuesta *ejemplar*.

3.1 Origen

El paradigma no tiene un origen como tal, como un *arché*: es antes en su construcción. Como bien nos ha mostrado Derrida no hay origen del sentido como tal, solamente hay huellas, desvíos, orígenes al menos dobles. Así de igual manera, en cada vez que se delinea, el paradigma es origen (“toda imagen es arcaica”¹³ nos dice Agamben) y es borradura de ese origen. Ningún origen más original que otro, ningún modelo que otro, es el ocultamiento de uno en otro lo que les da su condición arcaica. Volviendo a Platón: el paradigma no tiene origen como tal no porque sea eterno y por tanto increado, externo al devenir, sino porque su origen es siempre remitencia, se encuentra en la intersección entre lo mismo (que podemos identificar en distintos lugares) y lo distinto que se comprende cómo lo mismo en singularidades siempre ya dadas. Decir origen es, siempre, ya decir huella y borradura de la huella, y el paradigma en su dimensión objetual es, también, perfecto ejemplo de esto. Desvió siempre en el origen, presencia siempre de una capa más original que surge y se borra en cada imagen, en cada modelo.



ORIGEN: “Casa para Lebbeus Woods”. Autores (de izquierda a derecha): Andrea Vilaboa Rodeiro, Berta Hernández Suárez, Javier Cardiel Martín, Francisco González Fernández

3.2 Espectro

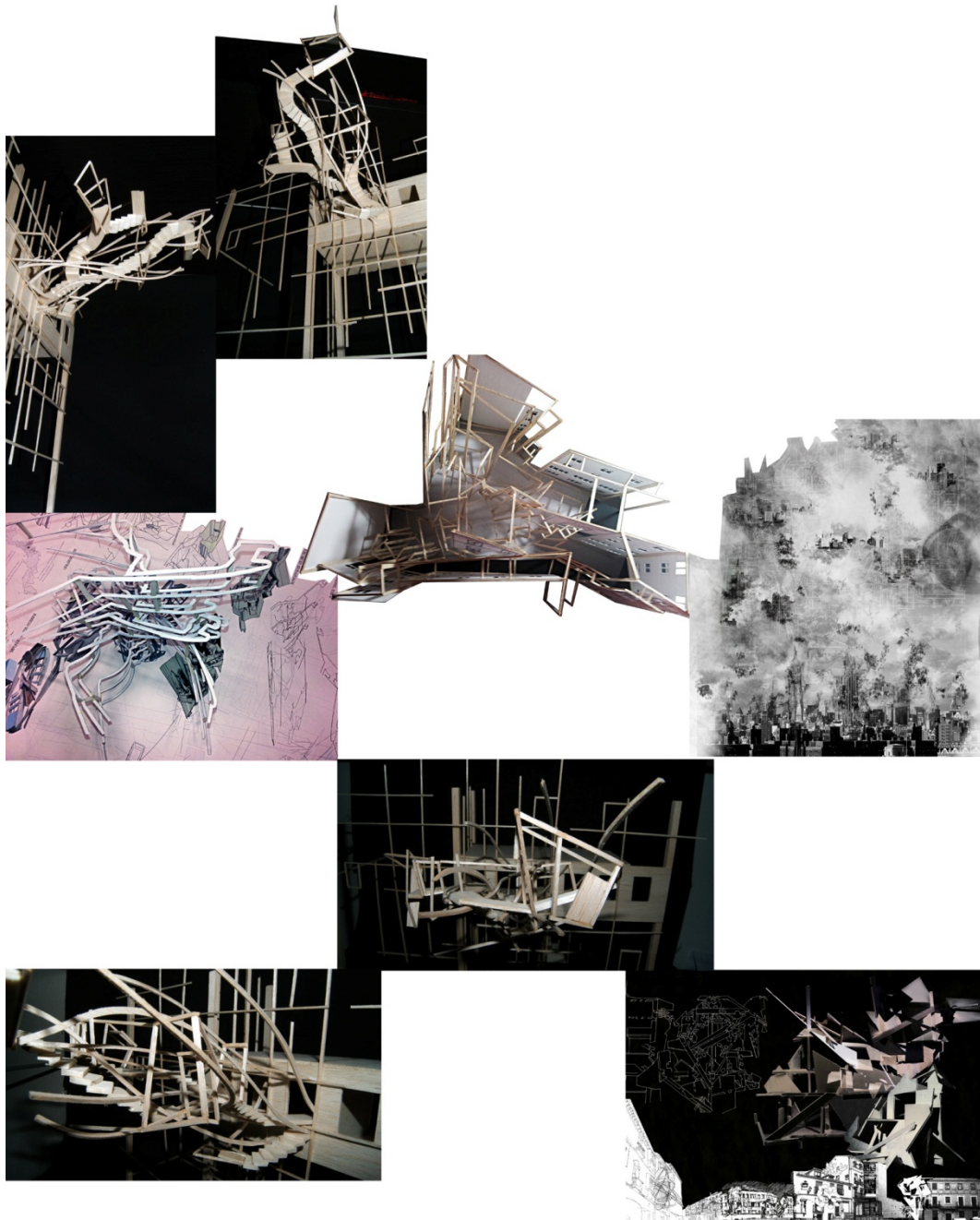
El paradigma, como el espectro, habita a distancia (*hante*¹⁴), asedia sin estar del todo ni presente ni ausente, desencajando las relaciones ordinarias de tiempo (y de espacio) e introduciendo una alteridad, un otro, en lo mismo: el ejemplo en su ejemplaridad, en su repetitibilidad, queda habitado por ese otro distinto y similar. Agamben dirá que “la historicidad del paradigma no está en la diacronía ni en la sincronía, sino en un cruce entre ellas”¹⁵, mostrando así cómo las construcciones paradigmáticas desencajan el tiempo “ordinario”: el presente como algo plenamente presente, el pasado como un presente ya sido, el futuro como un presente que aún ha de venir. La figura paradigmática y la lógica de lo ejemplar desarticulan la lógica cronológica. El ejemplar, único, imitable, a la vez precede y sucede (y sucede, también, como acontece y pasa) a la serie que origina, a la regla que descubre en su originalidad. En los modelos que aquí se muestran no es posible decidir sobre su estricta cronología, pero independientemente de ello, su virtud como proyecto arquitectónico es la de desencajar la cronología del lugar y tiempo en que se insertan, de-sedimentarlo tanto como los discursos que sobre él se dan. Anteriores y posteriores al propio lugar, a los discursos contruidos sobre él, trastoca el orden en que los enunciados asumidos sobre el lugar y sus condiciones se dan y muestra así su tramoya.



ESPECTRO: "Casa para Lebbeus Woods". Autores (de izquierda a derecha): Andrea Vilaboa Rodeiro, Berta Hernández Suárez, Javier Cardiel Martín, Francisco González Fernández

3.3 Modelo

El paradigma como proyecto arquitectónico se construye aquí físicamente, como dibujo y como modelo o maqueta, dotándose de una fisicidad, de una carnalidad incluso que otorga al paradigma su cualidad espacial y su definición como arquitectura. El trazo, la incisión, la marca material articulan la ejemplaridad del sentido, y permiten modificarlo, intervenir sobre él con las manos y el cuerpo, amén de exponerlo y compartirlo. De similar manera a como la escritura no es, acorde a Derrida, el doble, la copia, la reproducción fiel de la voz¹⁶, que así precedería y sería originaria y dispondría del monopolio del sentido, es la construcción (como dibujo y como maqueta) de una pieza, en cada caso singular, completa (un dibujo, una maqueta, alcanzan una condición de acabado en el momento de su colapso), repetible no en la duplicación de un esquema o diagrama originario, sino en la propia materialidad de la construcción la que ostenta una cierta anterioridad.



MODELO: "Casa para Lebbeus Woods". Autores (de izquierda a derecha y de arriba a abajo): Francisco González Fernández, Francisco González Fernández, Andrea Vilaboa Rodeiro, Berta Hernández Suárez, Francisco González Fernández, Francisco González Fernández, Francisco González Fernández, Javier Cardiel Martín

4 BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. "¿Qué es un dispositivo?". *Sociológica*, año 26, número 73, 2011.
- Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Aristóteles. *Ética Nicomaquea*. Madrid: Gredos, 1985.
- Beckett, Samuel. *Rumbo a peor*. Barcelona: Lumen, 2001.
- Cacciari, Massimo. *L'Arcipelago*. Milano: Adelphi, 1997.
- Deleuze, Gilles. "¿Qué es un dispositivo?" en VV.AA. *Michel Foucault. Filósofo* Barcelona: Gedisa, 1990.

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia I*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II*. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. México DF: Siglo XXI, 1971.
- La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia: Pre-Textos, 1985.
- Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra 1988.
- Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.
- La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Evans, Robin. *Traducciones*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Frayling, Christopher. “Research in Art and Design”. *Royal College of Art Research Papers* Volume 1, Number 1, 1993/94.
- Kant, Immanuel. *Crítica del discernimiento*. Madrid: Antonio Machado libros, 2003.
- Platón. *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. Madrid: Gredos, 1992.
- Santos Guerrero, Julián. *Cuestiones de marco. Estética, política y deconstrucción*. Madrid: Escolar y Mayo, 2014.
- Troiani, Igea; Ewing, Suzanne y Periton, Diana. “Architecture and Culture: Architecture’s Disciplinarity”. *Architecture and Culture*, Volume I, Issues 1-2, 2013.
- Vela Castillo, José. “Re-serch studio or do search twice, it’s alright” en De Vos, Els; De Wasche, Johan; Michels, Marjan y Verbruggen, Sven (Ed.): *Theory By Design: Architectural Research Made Explicit In The Design Teaching Studio*. Amberes: Artesis University College, 2012.
- “Fail more, fail again, fail better. Iteration, ventriloquism and design” en Verbeke, Johan y Pak, Buran (Ed.): *Knowing (By) Designing*. Bruselas: Luca/KU Leuven, 2013.

¹ No es éste el lugar para extendernos sobre el dispositivo y la máquina. Términos asociados rápidamente a la obra de Michel Foucault y Gilles Deleuze (especialmente con Félix Guattari), han sido trabajados en múltiples lugares, una mención siquiera superficial de los cuales no resulta ni imaginable. Sí queremos remitir, no obstante, al breve pero muy instructivo pequeño tratado escrito por Giorgio Agamben “¿Qué es un dispositivo?” (*Sociológica*, año 26, número 73, 2011) sobre el dispositivo en Foucault (pero no solo) y al texto homónimo pero previo del propio Gilles Deleuze, igualmente sobre Foucault, “¿Qué es un dispositivo?” (VV.AA., *Michel Foucault. Filósofo* Barcelona: Gedisa, 1990). Entre ambos conforman algo así como una delimitación del campo de movimiento. En cuanto a la máquina no me resisto, a pesar de lo dicho, a remitir al lector a los dos volúmenes de *Capitalismo y esquizofrenia*, que escribieran al alimón esa cierta máquina llamada Deleuze-y-Guattari. En todo caso, téngase en cuenta el contexto maquínico en un cierto segundo plano para el resto de la argumentación.

² Los ejemplos son muchos, y los marcos también variados, aunque el debate siempre versa en última instancia sobre la cuestión de fondo de la difícil relación entre la financiación de la investigación y los métodos seguidos para el reconocimiento de la misma, para lo cual ha sido, y sigue siendo prioritario, un acuerdo sobre la definición de qué es investigación en el ámbito del diseño arquitectónico. En este sentido, ha de reconocerse el papel fundamental que cumplió el texto inaugural de Christopher Frayling “Research in Art and Design”, en el que se establecía una división tripartita que se ha convertido mas o menos en estándar y que, muy sintéticamente, sería como sigue: *research “into” design*, *research “through” design* y *research “for” design*, es decir, una investigación cuyo objetivo sería teórico-historiográfico (“into”), otra de tipo constructivo-material (“for”), y un último tipo, que sería el que nos ocupa, que investigaría cómo (y si) el propio proceso de diseño establece una metodología de investigación por sí mismo (“through”). Christopher Frayling, “Research in Art and Design”. *Royal College of Art Research Papers*, Volume 1, Number 1 (1993/94).

³ Así por ejemplo dirá Aristóteles: “Ahora bien, puesto que la construcción es un arte [*techne*] y es un modo de ser racional para la producción, y no hay ningún arte que no sea un modo de ser para la producción, ni modo de ser de esta clase que no sea arte, serán lo mismo el arte y el modo de

ser productivo acompañado de la razón verdadera. Todo arte versa sobre la génesis, y practicar un arte es considerar cómo puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido” (EN1140a5-15) identificando directamente la práctica de la arquitectura con el reino de la *techné*. Aristóteles, *Ética Nicomaquea* (Madrid: Gredos, 1985).

⁴ Ésta es la posición expresada por Igea Troiani, Suzanne Ewing y Diana Periton en su artículo “Architecture and Culture: Architecture’s Disciplinarity” en *Architecture and Culture*, Volume I, Issues 1-2 (2013), 12.

⁵ Sobre la cuestión de la iterabilidad ver Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto” en Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía* (Madrid: Cátedra 1988).

⁶ Ver en concreto Jacques Derrida “Páregon” en Jacques Derrida, *La verdad en pintura* (Buenos Aires: Paidós, 2001) y, obviamente, Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento* (Madrid: Antonio Machado libros, 2003). El argumento giraría aquí en torno a los juicios sobre lo bello, el desinterés, el ejemplo y desde luego los tulipanes (salvajes). El recorrido de esta argumentación y su aplicación a nuestro caso será trazado por el autor en otro lugar. También debería consultarse el capítulo titulado “El marco parergonal” en el libro de Julián Santos Guerrero, *Cuestiones de marco. Estética, política y deconstrucción* (Madrid: Escolar y Mayo, 2014). Julián Santos Guerrero, en sus cursos de doctorado y máster, ha aportado quizás las reflexiones más lúcidas en la difícil tarea de esclarecer esta compleja madeja.

⁷ Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sobre el método* (Barcelona: Anagrama, 2010), 11.

⁸ Que esta relación es económica la aclara el mismo Agamben por ejemplo en su librito ya citado *Che cos’è un dispositivo?* pues “dispositio” (de donde deriva nuestro dispositivo) no es sino la traducción latina que propusieron los Padres de la Iglesia para traducir el griego “oikonomia” (en el contexto, bien curioso, de la *economía trinitaria*). Es decir, que un dispositivo no sería sino una máquina económica.

⁹ El lugar es el artículo siguiente: José Vela Castillo, “Fail more, fail again, fail better. Iteration, ventriloquism and design” en *Knowing (By) Designing*. (Bruselas: Luca/KU Leuven, 2013). La cita de Beckett se encuentra en Samuel Beckett, *Wostward Ho* (1983). Hay traducción en español, *Rumbo a peor* (Barcelona: Lumen, 2001).

¹⁰ Es interesante al respecto el texto de Massimo Cacciari, *L’Arcipelago* (Milano: Adelphi, 1997).

¹¹ Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sobre el método*, Op. Cit., 40.

¹² Así lo reconoce por ejemplo Robin Evans. Ver su relevante artículo “Traducciones del dibujo al edificio” en Robin Evans, *Traducciones* (Valencia: Pre-Textos, 2005).

¹³ Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sobre el método*, Op. cit., 41.

¹⁴ El término francés *hanter* remite a la forma de habitar los espectros. Su traducción al castellano depende del contexto, aunque suele traducirse como obsesionar. Jacques Derrida, en todo caso, insiste precisamente en este modo de habitar de los espectros. Para la cuestión del espectro ver Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (Madrid: Trotta, 1995). Para la traducción de *hanter* ver en ese mismo texto la Nota de los traductores (José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti) en la página 17.

¹⁵ Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sobre el método*, Op. cit., 41.

¹⁶ Ver por ejemplo Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl* (Valencia: Pre-Textos, 1985).