

## PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO EN ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

DR. JORGE SARQUIS (FADU-UBA) – 2008

---

¿Cómo se produce un conocimiento en Arquitectura, Diseño o Urbanismo?, ¿Cómo se leen los conocimientos allí producidos?, ¿Cómo se transmiten dichos conocimientos? No eludamos las respuestas por mas tiempo.

Veamos ¿Qué es un conocimiento en ADU ?

Dado que estas disciplinas se desarrolla en tres campos básicos, la profesión, la formación y la investigación, el conocimiento puede producirse en cualquiera de estos campos y en cualquiera de ellos se lo hará a nivel teórico, metodológico o técnico. De esta manera un conocimiento es un relato, hecho, cosa, objeto inédito, que aparece en algunos de los Campos citados, especialmente en el dedicado a la investigación, y que puede ser validado argumentativamente y cuya eficacia dependerá de su adopción como conocimiento por algunos o todos los Campos de la disciplina. En términos mas generales y abstractos un conocimiento en ADU es un constructo que alguien produce e informa a la comunidad de sus pares para ser aceptado rechazado, o aceptado y utilizado, o incluso ignorado.

Pero lo mas específico de este conocimiento se produce cuando éste se manifiesta a nivel bi o tridimensional mediante formas habitables, o utilizables, o comunicativas, disciplinalmente significativas.

En la Arquitectura Clásica, los cánones guiaban el hacer y la lectura e interpretación estaba hiper-codificada; no obstante había márgenes para la innovación –siempre partiendo del supuesto que conocimiento es innovación, aunque la inversa no siempre es válida, es un tema para la filosofía del conocimiento- que al principio, en el momento de su aparición se leían como desvíos de la norma. Luego se re-utilizaban en otras obras y así se regeneraba el sistema.

En la Arquitectura Moderna se instala el supuesto meta-teórico de la libertad creadora de cada individuo –tanto referido a la capacidad y el derecho de cada uno, como a su responsabilidad ética a ser (y por ser) creativo a cualquier precio-. Aquí se afirma el criterio kantiano del genio creador, el sujeto cartesiano emprendedor, las filosofías de la conciencia pre freudianas, el positivismo triunfante de la tecno ciencia y el progreso.

¿Tiene la arquitectura –fundamentándose en la noción de conocimiento de Gadamer<sup>1</sup>- al igual que el arte, la capacidad de generar conocimientos, con posibilidades de ser leído, transmitido y comprenderlo para utilizarlo, aún al precio de tergiversarlo ?

---

<sup>1</sup> GADAMER, H. G. "Verdad y Método", Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977. BUSCAR

Creo que si, y mas aún en sus aspectos técnicos utilitarios, que pueden universalizarse mas fácilmente, desde sus aspectos determinados.

¿Puede el proyecto –representación en planos, maquetas, monitor, etc.- transmitir este conocimiento –que deberá apoyarse en el lenguaje hablado y/o escrito- como conocimiento por las innovaciones incorporadas al mismo ?

Creemos que si lo puede hacer, mediante representaciones, pero bajo ciertas condiciones:

- Definir el lector y su capacidad (y condiciones de posibilidad) de garantizar una lectura que explicita desde qué teoría lee las innovaciones o conocimientos. (aquí no importa que sea, o no, una obra de arte y sus características estéticas deben ocupar su justo lugar y no hipostasiar la obra o proyecto global)
- Analizar los proyectos o Investigaciones Proyectuales (Is.Ps.) desde una perspectiva o concepción teórica clara en sus supuestos. Nosotros desde POIESIS lo hacemos desde las cinco Variables (cada una con sus Indicadores) ya sintetizadas en “Precisiones”<sup>2</sup>:
- Los conocimientos discriminados (aislados, separados en los aspectos físicos o teóricos de la obra) si bien son tales en el contexto de una obra, ¿ en que medida se pueden generalizar –como ocurre con un conocimiento científico- para ser utilizado en otra obra ? en la medida que admita su instrumentalidad (aunque este término este devaluado) para su utilización aunque cambie el significado en otra composición (y actúe a la manera de un collage), situación por otra parte inevitable. Sobre todo para desbloquear las reiteradas arquitecturas estereotipadas, que han dejado de responder a los problemas contemporáneos y son extemporáneas al contexto.

El trabajar tanto en el análisis de los proyectos existentes, así como en la preparación de los Programas Complejos, para luego acometer los proyectos propios de la IP de los prototipos, -si lo hacemos siguiendo las pautas de la IP– se harán absorbiendo las muchas variables que se juegan en un proyecto, con mayor rigor. Ello no significa no apelar a las ocurrencias y las ideas asistemáticas que muchas veces enriquecen los análisis, pero en la medida en que no los comprendamos en un sistema teórico, no dejan de ser saltos al vacío.

### **Sobre el conocimiento en general y específico.**

La cuestión es no sólo generar un conocimiento en ADU, si bien lo primero es producirlo, en segundo lugar reconocerlo, y en tercer lugar validarlo, y por último registrar su eficacia reproductiva y esto en cada una de las especificidades de ADU.

---

<sup>2</sup> SARQUIS, Jorge, “Precisiones en la Investigación Proyectual”, texto de la ponencia presentada en las Jornadas de la SICyT 2.004, dedicadas a la IP. **Dimensiones** (teoría, metodología y técnica), **Contexto** (temporal y espacial), **Campos** (Formación, Investigación, Profesión), **Fines** (externos, internos, mixtos), **Componentes** (*utilitas, firmitas, venustas*). Se encuentra en la página <http://www.centropoesis.org/home.swf/>

No es fácil unificar que es un conocimiento en ADU, puesto que la sigla contiene saberes muy diferentes, aunque todas se caracterizan por ser creativas, casi todas por ser proyectuales, pero para asimilar un producto del urbanismo o la planificación a un proyecto de arquitectura hay que forzar el concepto y en imagen y sonido, o sea cine decir que hacer una película requiere de un proyecto es un poco apelar al “*lecho de procusto*”.

Lo primero que debemos hacer es reconocer que las Carreras ADU son fabricantes, o como las llamó Aristóteles **poiéticas**, es decir que se ocupan del **hacer** mediante cierta *tejné* y componentes estéticos orientadas por la **poiesis**. Otro aspecto de la práctica, la **praxis**, guiada por la ética, se ocupa del obrar y no nos deja un producto observable y permanente.

En este caso si podemos decir que todas las ADU tienen una base común y si bien la noción de proyecto que por ser genérica puede hablar de proyectos económicos, legislativos, deportivos, en ADU tienen que contener rasgos estéticos sean estos de la poética (núcleo duro) o de la prosaica (el resto de la matriz artística<sup>3</sup>).

Por lo tanto estudiar los argumentos de los autores que reconocen y explican que mediante las fabricaciones poiéticas se producen conocimientos, aunque sean artísticos y de dicho núcleo, son un avance considerable para comprender el problema.

Antes de citar a los autores deberíamos hablar de la teoría del conocimiento en general, y la tradicional división de sujeto cognoscente y objeto a conocer, aunque esta manera de entender el tema no resuelve la cuestión de los objeto-cosa -aún no producidos- y cuyo conocimiento se genera en el acto de su creación y/o fabricación; y de eso trata nuestro tema.

### **Comencemos por el Diccionario.**

El Diccionario de Filosofía de Ferrater Mora<sup>4</sup> establece que del problema del conocer se ocupa una disciplina filosófica llamada "teoría del conocimiento", gnoseología y/o epistemología, que se pregunta:

¿ Qué es el conocimiento ?

¿ En qué se funda el conocimiento ?

¿ Cómo es posible el conocimiento ? , etc.

Se suele utilizar igualmente conocimiento por "saber" o "ciencia"; a la pregunta ¿Qué es el conocimiento? los griegos la relacionaron con ¿Qué es la realidad?. Desde Kant, el problema del

---

<sup>3</sup> MANDOKI, Katya, “Prosaica 1” Ed. Siglo XXI, México 2007, establece la categoría de matriz para comprender la producción de identidades y obras de “arte” de la sociedad contemporánea. Así las producciones poiéticas poseen dos campos de desarrollos, las del núcleo duro del arte propio del mundo altamente especializado y del resto de las producciones simbólicas tal como lo entiende Bourdieu.

<sup>4</sup> FERRATER MORA, José, Diccionario de Filosofía, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975. Voces: Conocimiento y Arte.

conocimiento comenzó a ser objeto de la "teoría del conocimiento". Allí se abordan los siguientes cuatro aspectos del problema del conocimiento:

I) Fenomenología del Conocimiento" o descripción del fenómeno del conocimiento

II) Posibilidad del Conocimiento

III) Fundamento del Conocimiento

IV) Formas del Conocimiento

Muchos pensadores contemporáneos diferencian conocimiento –mas bien enciclopédico- de saber o sabiduría –ligado al saber hacer– aunque esa idea nace en Aristóteles, es apoyada hoy por la mayoría de filósofos contemporáneos como Badiou o Deleuze, fue el estagirita el primero que clasificó los saberes en dos clases:

Teóricos y Prácticos; y estos últimos a su vez en dos, la *praxis* (obrar) y *poiéticos* (o del *producir*, del hacer):

- \* El objeto de los saberes teóricos es la verdad;
- \* El objeto de los saberes prácticos de la *praxis*, es la acción encaminada a un fin
- \* El objeto de los saberes práctico *poiéticos* o productivos, es la producción de un objeto exterior producido por un agente.

Para nuestros fines, sea apoyados en Aristóteles o en Bacon, ambos consideran que existen saberes que producen conocimiento y en nuestro caso sea productivo (*poiético*), sea como "ciencias de la fantasía", bordeamos el campo del arte como forma de producción de conocimiento. Si bien la noción de arte es histórica y muy problemática en la actualidad, no cabe duda que muchos de sus rasgos -constructividad, creatividad, objetualidad (entendida como objeto puesto en el mundo), temporalidad, instrumento de expresividad individual, emocional y afectiva- valen para el caso de la Investigación Proyectual.

Respecto de la función del arte -dice Ferrater Mora- muchos autores afirman que *"el arte no proporciona ningún conocimiento de la realidad, a diferencia de la filosofía y especialmente de la ciencia que se consagran al conocimiento"*<sup>5</sup>.

Para apoyar esta tesis se suele indicar que el arte no es un "contemplar" (en el sentido general de la teoría), sino un hacer. *"El arte no pretende decir lo que es, o como es, o por qué es, sino hacer que algo sea"*.

Esta tesis se encuentra con un inconveniente central, concebir el conocimiento sólo como conocimiento sistematizado y transmisible unívocamente, pero tenemos el caso de muchas obras literarias o visuales que proporcionan una "imagen" del mundo o del hombre mismo (ver José Jiménez<sup>6</sup> "Imágenes del hombre" y J.Wagensberg "La complejidad del mundo") donde el

---

<sup>5</sup> Idem nota 4.

<sup>6</sup> JIMÉNEZ, José, "Imágenes del Hombre" Ed. Tecnos 1.986 Madrid

quehacer artístico proporciona un material irremplazable para este tipo de percepción del mundo real y desde allí construir las respectivas realidades.

*"Se puede tener, entonces, un cierto conocimiento del mundo por medio del arte y es lo que significa decir que el arte es una cierta "revelación" del mundo"*<sup>7</sup>.

*"Habría desde este punto de vista un conocer complementario al conocer científico o filosófico cuyas fronteras tienden a diluirse"*<sup>8</sup>.

Convoquemos decididamente para argumentar a estos dos autores con citas atinentes al tema, el primero es Hans Robert Jauss, éste alemán que en su libro<sup>9</sup> despliega sus hipótesis sobre el conocimiento que genera la *poiesis*. El segundo autor es el director y creador del museo de la ciencia de Barcelona, Jorge Wagensberg quien en su libro<sup>10</sup> y especialmente en el capítulo 6 expone el modo de conocimiento por el arte.

El primero, desarrolla la "Estética de la Recepción", que abre una puerta a los estudios posteriores de la Estética Prosaica, aunque Jauss, no explora estos territorios de la matriz artística tal como lo plantea Katya Mandoki, antes citada<sup>11</sup>.

Esta se origina en la definición aristotélica, con la que coincidimos, de que la *poiesis* es la base de la actitud de creación o fabricación de artefactos, a los que ahora Bruno Latour<sup>12</sup> denomina "actantes no humanos" que interactúan con "los actantes humanos" que somos. Esta actitud de la creación o acción práctica entendida como *poiesis*, junto a la *esthesis* o teoría de la recepción y la *catarsis*, o teoría de la consumación de la obra en el sujeto receptor, se expresa en la tesis de Jauss, en las siguientes afirmaciones: "El saber poiético -en su más alta expresión: el arte- es a partir de la pérdida de la mimesis como parámetro privilegiado, (un saber filosófico según Gadamer y Jauss) cuya experiencia es básicamente estética y creadora de un espacio de originalidad".<sup>13</sup>

Haré a continuación varias citas del Capítulo "Poiesis" antes citado del libro "Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria" de Jauss, que creo esclarecen el tema que nos convoca.

Según Jauss, "El **homo sapiens**´ cristiano que habría sido introducido en la existencia como "**homo artifex**" puede entender su misión de acuerdo con el génesis como el encargado de dominar la naturaleza y convertirla mediante el trabajo en un mundo humano"<sup>14</sup>.

---

<sup>7</sup> WAGENSBERG, Jorge; "Ideas sobre la complejidad del mundo", Capítulo 6 "El arte es una forma de conocer la complejidad", o el principio de comunicabilidad de complejidades ininteligibles. Ed. Tusquets. Barcelona 1985. Págs. 95 a 129.

<sup>8</sup> Ibídem nota 6.

<sup>9</sup> JAUSS, Hans Robert "Estética de la recepción y hermenéutica literaria", Cap. V. Pág. 93 a 116. "Poiesis el aspecto productivo de la experiencia estética. (*construire et connaitre*). Ed. Taurus, Madrid 1986.

<sup>10</sup> Ibídem nota 7.

<sup>11</sup> Ibídem nota 3.

<sup>12</sup> LATOUR, Bruno. "La Esperanza De Pandora", Editorial Gedisa, Barcelona España, 2.001.

<sup>13</sup> JAUSS, Hans Robert "Estética de la recepción y hermenéutica literaria", Ed. Taurus, Madrid 1986. CITAR PAGINA

<sup>14</sup> Explica Jauss: "Así en lo que se refiere al aspecto productivo de la experiencia estética podría verse como el "homo faber" que, con su praxis progresiva, va liberándose de las ataduras del "eidos" platónico o de la naturaleza creada por Dios y entendiendo como creaciones del hombre, los descubrimientos técnicos, la obra de arte, las matemáticas y por último la historia".

"Jurgen Mittelstrass introdujo el concepto de "saber poiético" para demostrar que el descubrimiento moderno del progreso era "consecuencia de una revolución en el pensamiento de las ciencias naturales" -sin tener que recurrir a la idea de sustitución secular de las posiciones cristianas y retomando la diferenciación aristotélica de saber teórico, práctico y poiético donde el saber poiético supera el horizonte de la "imitatio naturae", donde fácticamente siempre puede hacerse más de lo que en la teoría y en la praxis acaba de hacerse". "Así se produjo el proceso de separación -según Jauss- de las bellas artes y de las artes mecánicas que reavivó, una vez más, la antigua rivalidad existente entre el saber técnico y el saber estético"<sup>15</sup>.

"Paúl Valery se sirve de Leonardo para desarrollar un ataque en doble frente: contra la creación mitificada de los poetas y contra el conocimiento abstracto de los filósofos por otro". "Su teoría estética, que denominará "Poiética" (la introducción al método de Leonardo Da Vinci 1894) muestra este bajo doble aspecto la ruptura existente entre la concepción antigua y la moderna del saber poiético: entre la experiencia estética productiva que, al unir la praxis artística y científica (que Leonardo representa en su totalidad y que la ulterior separación arte y ciencia unilateraliza), asume la función cognoscitiva del "construire" y la experiencia estética receptiva que, frente a la tradicional primacía del saber por conceptos reivindica la percepción renovadora por el arte"<sup>16</sup>.

Leonardo encarna el cambio del antiguo concepto de conocimiento en el moderno. Porque *construire* presupone un saber que consiste, más que en una vuelta a la observación de verdades preexistentes, en un conocer que depende de la capacidad y del hecho comprobado, y que hace que "el saber y el producir sean una y la misma cosa", agrega Valery.

Continúa Jauss "La unión identificativa entre saber y producir, que abrió al hombre un camino hacia la verdad, a partir de su saber poiético, contribuyó a que en la época de Leonardo, las manifestaciones de la creatividad fueran muy numerosas".

**"La posibilidad que brinda la poiesis consiste en buscar la verdad allí donde el hombre con su propia obra la ha producido". "En la esfera del saber poiético -donde las ideas (de modo absolutamente no platónico) hacen de mediadores entre conocimiento y producción- el hombre es el creador autónomo de sus obras"<sup>17</sup>.**

---

<sup>15</sup> Refiere Jauss: "Leonardo Da Vinci -que pertenece a esta tradición y que representa para sus contemporáneos y generaciones futuras el prototipo del "uomo universale"- ha dejado una obra polifacética de la que podría decirse presenta una deficiencia total en lo que se refiere a arquitectura teórica- y eso mismo puede decirse de la teoría implícita en su praxis poiética".

<sup>16</sup> Aclara Jauss: "Leonardo Da Vinci -que pertenece a esta tradición y que representa para sus contemporáneos y generaciones futuras el prototipo del "uomo universale"- ha dejado una obra polifacética de la que podría decirse presenta una deficiencia total en lo que se refiere a arquitectura teórica- y eso mismo puede decirse de la teoría implícita en su praxis poiética".

<sup>17</sup> Amplía Jauss en el mismo Capítulo: "Mientras el racionalismo quiere derivar el progreso de la historia de un reconocimiento metódico, Vico ve los comienzos de la historia (y por consiguiente, la fuerza del hombre para formar Historia) en su productividad sensorial, es decir tanto en la verdad estética de los mitos como en la originalidad de las artes prácticas. Con esta neovaloración de la fantasía creadora de los mitos como forma de dominio sobre la naturaleza, Vico -cuya historia de los efectos pasa inadvertida durante el siglo XVIII- se adelantó a la nueva ciencia de la estética de Baumgarten basada -igualmente y también- en el conocimiento sensorial. Y en la medida en que considera basado en el mundo de las artes el principio de las ciencias, rompe también "con ese convencimiento advenedizo que considera que la teoría es consecuencia del ocio de seres solitarios".

*"Por eso, nuestra visión retrospectiva de la historia de la experiencia estética -que, por razones de economía, ha aislado la perspectiva de la poiesis- debe finalizar con una explicación sobre el "plaisir esthétique, en el que Valéry describe los efectos recíprocos entre poiesis y aisthesis, centrando su consideración en el cambio moderno del observador contemplativo en observador poiético"<sup>18</sup>.*

La larga cita de Jauss, esclarecedora para los saberes ADU, aporta datos básicos para fundamentar la idea central de que existe un conocimiento que no se elabora sólo por conceptos sino en la generación de las formas, encuentra en las citas de Wagensberg<sup>19</sup> un modo de abordaje del problema francamente esclarecedor y nos aporta la información que nos faltaba, porque sitúa la producción de conocimientos por medio del arte –en cuanto a producción *poiética*, según Jauss –en una identificación que aceptamos y nos resulta beneficiosa porque además la compara con el conocimiento científico.

## **La ciencia y el arte como formas de conocimiento**

### **Los principios del arte y de la ciencia.**

El arte es una forma de conocimiento del mundo real (que podemos describir como formado por una infinitud de complejidades no inteligibles), al que intenta representar de manera abstracta. Para ello parte del principio de comunicabilidad de estas realidades construidas (*complejidades no inteligibles*) que no cree que todo puede ser comunicable.

La ciencia en cambio, que trata de representar el mundo real por acumulación de construcción de realidades (*complejidades inteligibles*), parte del principio de objetivación de dichas complejidades inteligibles.

- *El artista no cuestiona su principio, pero sufre por la carencia del método (el cómo: temas, lenguajes o técnicas) seguro para expresar las complejidades que le aquejan, los ques, (o vislumbra sobre lo que quiere trabajar) mediante los como<sup>20</sup>.*
- *El científico sí cuestiona su principio y sufre por él, pero luego cuando lo acepta (o ignora) trabaja cómodo con su método, para expresar o encontrar la representación o imagen, de la complejidad<sup>21</sup>*

*"La ciencia para validar sus hallazgos se basa en el principio de falsabilidad. Una sola experiencia que no compruebe la teoría demuestra que era falsa y ya alcanza para destruirla. Por eso el científico es modesto y susurra sus hallazgos"<sup>22</sup>.*

---

<sup>18</sup> Ídem nota 6

<sup>19</sup> Ídem nota 6

<sup>20</sup> Ídem nota 6.

<sup>21</sup> Ídem nota 6.

<sup>22</sup> Ídem nota 6.

El arte, para validar sus hallazgos se basa en el principio de verificación. Un sólo contemplador que vea la obra y verifique que comprende el **qué** que le interesa al creador, ya cumple con la validación del conocimiento elaborado. A partir de allí el artista grita sus hallazgos.

El artista busca a partir de sus asuntos (sus que), sus maneras de resolver (sus como) que no podrán -cuando se es innovador- repetir para los que anteriores. Por el contrario ejemplos de investigación proyectual en momentos de la historia de la arquitectura, nos han mostrado que muchos conocimientos generados en la actividad proyectual de una obra pueden aplicarse en otro tipo de obras, si dicha solución está en el ámbito de la lógica arquitectónica de esta nueva obra, o si es de utilidad para romper con los estereotipos existentes.

Veamos después de esta síntesis personal los dichos del propio Wagensberg:

### **El arte es una forma de conocer la complejidad**

*Las dos<sup>23</sup> actitudes fundamentales del método científico son:*

- a) la de la objetivización del mundo,*
- b) la de la inteligibilidad del mundo,*

*Las dos actitudes fundamentales del método artístico son:*

- a) la de la comunicabilidad del mundo,*
- b) la de la no inteligibilidad del mundo,*

*Si pretendo que la complejidad -no inteligible- sea aproximadamente recuperable. ¿Para quién lo es ? para mi mismo. Este conocimiento finito tiene como misión "llamar de nuevo a la complejidad original", es decir es autocomunicación. La mayor diferencia con el conocimiento científico es que no es una representación única de la complejidad del problema. ¿Sirve tal representación para comunicar mi particular complejidad, y que otro sea capaz de deducir la complejidad original? Jamás lo sabremos, aunque ciertas mentes así declaran creerlo. Y en tal creencia descansa la única hipótesis de trabajo de este segundo procedimiento. ¿Por que no llamarlo arte? llamémosle".*

Aquí queremos remarcar la posibilidad que nos brinda el arte, sea en su definición griega o romántica, por género próximo, aunque con muchas diferencias específicas, de una poiesis fabricante al igual que las disciplinas ADU.

### **El principio de comunicabilidad de complejidades ininteligibles.**

*Consideraremos al arte como una forma de conocimiento en tanto elabora imágenes de sucesos del mundo. ¿Hay investigación artística, tanto como científica? Considero al arte como una forma*

---

<sup>23</sup> En rigor J.W. señala tres actitudes fundamentales, pero he excluído la tercera *c) la indeterminista-creadora (innovadora). la determinista aplicadora. (renovadora)*, que él repite en ambas situaciones y no agrega nada a lo que queda explicitado en las dos anteriores. Pero en una reciente publicación "El gozo intelectual" modifica este tercero y ahora lo denomina de una manera mas ajustada a lo que ocurre en el mundo real: este tercer punto es la comprobación si el resultado de estas dos primeras actitudes se puede contrastar con el mundo real inicial.

*de conocimiento basado en el principio de comunicabilidad de complejidades no necesariamente inteligibles. En la representación -necesariamente finita- de una complejidad, presumiblemente infinita, esta el mérito<sup>24</sup>.*

*El conocimiento científico no sólo no pretende comunicar mas de lo representado, sino que le esta prohibido. El científico conoce las limitaciones de sus códigos y lenguajes y sacrifica la infinitud que no abarca. El artista pretende todo lo contrario: que su pobre imagen finita tenga la capacidad de arrastrar la infinitud de la complejidad primera.*

*La grandeza del arte prende en esa posibilidad del creer conocer, en el principio de comunicabilidad de ininteligibilidades. Pero ininteligibilidades que no tienen porque serlo menos después y gracias al fenómeno artístico.*

*Rasgos de la comunicación artística*

- *Carácter discontinuo de la comprensión*
- *La comprensión de la complejidad sobreviene, se pasa de no conocer nada a conocer todo. (es como cazar la presunta verdad ajena)<sup>25</sup>*

*Pero lo que interesa es comparar dos principios fundamentales del arte y de la ciencia.*

- *Arte: principio de comunicabilidad de complejidades ininteligibles*
- *Ciencia: principio de objetivación de complejidades inteligibles*

*El principio de comunicabilidad radica en el hecho de que la comunicación se refiere sólo a un emisor y a un receptor<sup>26</sup>.*

Existe un contexto con leyes que ordenan el campo intelectual del arte y de la ciencia, que debe superar la inocencia con que J.W. plantea esta relación ignorando el peso de los contextos espacial y temporal. No se trata sólo de emisor y receptor, las “interpretaciones” y las “interferencias” de todo orden son innumerables.

*El acto artístico pertenece a un par de sistemas formado por un creador y un contemplador. Y no existe pretensión de universalidad como otras formas de conocimiento: la ciencia, la religión o la filosofía. Efectivamente, porque la validación de este conocimiento antes que un útil para ser utilizado tal cual, lo es para desestructurar los relatos establecidos con significados estabilizados y buscar las nuevas soluciones y los nuevos problemas. Dicho conocimiento en arquitectura puede ser utilizado tal cual, con ciertas limitaciones, (por ejemplo el parasol de Le Corbusier o la planta ambigua de Mies V. Der Rohe) tal como se lo hizo en el primer ejemplo, hasta el hartazgo.*

*Y lo que se entiende por carácter universal del arte (o por su consagración) se mide por la cantidad (el número de pares consumados y por su calidad (carácter de los contempladores a*

---

<sup>24</sup> Ídem anteriores del mismo capítulo.

<sup>25</sup> Ídem anterior.

<sup>26</sup> Ídem anterior.

creador fijo). La comunicación de pares se extiende en el espacio y en el tiempo y allí intentan influir críticos y comerciantes del arte<sup>27</sup>.

*El Principio de Objetivación crea conocimiento universal, falsable y corroborable, por lo que la virtud de la sinceridad carece de importancia. El Principio de Comunicación invita a creer en el artista. Todo individuo tiende en mayor o menor grado a la elaboración de conocimiento científico, todo depende del grado de ilustración de su sentido común. Toda mente elabora conocimiento artístico, entre un mínimo correspondiente a todo ser humano y un máximo que corresponde al artista. Porque el arte es, en definitiva, una forma de conocimiento elaborada con ese sentido particular ilustrado.*

Aquí se explica muy claramente lo que Garroni llamó, en su Teoría de la Creatividad<sup>28</sup>, un campo “desflechado” donde se va del menos al más especializado.

*El principio de inteligibilidad es la base del científico, necesita creer que la naturaleza puede comprenderse. Es un principio y hubo que inventarlo. Su raíz está en la antigua Grecia. Si fracasa una empresa científica, la culpa es nuestra, hay que volver a empezar desde otro lado. La ciencia es la única forma de conocimiento que declara aceptar este principio, en contraste con otras que aceptan el contrario: existen sucesos del mundo ininteligibles, existe el misterio. A veces el científico pone en duda este principio. Y se pregunta ¿por que debe ser todo inteligible?<sup>29</sup>*

*El arte se conforma con transmitir ininteligibilidades, es decir, acepta que estas lo sean, es decir renuncia a comprender complejidades. Que el principio de comunicabilidad del arte garantiza la posibilidad de su transmisión a otras mentes y el principio de inteligibilidad de la ciencia defiende la posibilidad de su descomposición y correspondencia en y con otras imágenes. Es así de sencillo, el goce del arte se explica por la captación de una complejidad ajena, con la complicitad que ello supone. Y el sentido de la ciencia ¿queda justificado por la contundencia de sus frutos, curar enfermos o cruzar el atlántico en 3 horas?*

Ante una pregunta síntesis, la respuesta síntesis es sí ..... pero, la cuestión es mucho más compleja.

Como hemos señalado las investigaciones sobre el arte y su capacidad de producir conocimientos desde diversos autores es innumerable. Nos cabe ahora relacionar el arte, en sus rasgos permanentes tanto de saber hacer, como del hacer saber, con la arquitectura, los diseños y el urbanismo. Y si Kant es estricto en cuanto a que la producción de conocimientos sólo se realiza por la articulación entre imaginación y entendimiento, o el mundo sensible de la experiencia y los *a priori* conceptuales que le permiten emitir juicios de conocimiento; los saberes ADU exigen

---

<sup>27</sup> Ídem anterior.

<sup>28</sup> GARRONI Emilio Diccionario de Arquitectura. Voz creatividad, compilador, Serie Editoriales de Nobuko. SBN: 987-584-120-8 / Septiembre de 2007. Buenos Aires.

<sup>29</sup> Ídem anterior.

experiencia, saber y creación de conocimiento para sus propuestas y también para la lectura de los mismos, aunque sea básicamente un mundo de formas e imágenes.

Que el genero próximo de las ADU sea el arte es una apuesta en nuestra comparación, porque siendo el arte un fabricar poético, la arquitectura, el diseño industrial y grafico, el de indumentaria, y mas alejado el de imagen y sonido y del paisaje también lo son. El urbanismo es otro capítulo pues hay que pensar que si bien su objeto es el territorio, la metrópolis y la ciudad, su accionar proyectual opera sobre las mediaciones, medidas, reglamentos, ordenanzas, leyes del cómo actuar en el tiempo. El conocimiento se puede producir en cualquiera de estas Variables e Indicadores del saber del urbanismo y no tanto sobre los efectos, o modificaciones que se realizan sobre la ciudad o el territorio permanentemente.

Si adquirir conocimientos ya elaborados suele ser una tarea dura y requiere esfuerzo, la aventura de generar conocimientos, tal como se planteó en este coloquio es mas compleja y a la vez mas apasionante. Los debates aquí expuestos y las ponencias reproducidas son una clara visión de lo que decimos; de todas formas para nuestra casa de estudios, por ser casi iniciadores en este recorrido, -que para otros saberes es casi una práctica cotidiana- necesita ser apoyada y sobre todo esclarecida y difundida en la misma medida.