

Investigación y conocimiento

Filosofía, artes y ciencias
Arquitectura, diseño y urbanismo

Coloquio

Serie **Reuniones Científicas** Director **Jorge Sarquis**



POIESIS
ΠΟΙΗΣΙΣ

nobuko

Investigación y conocimiento

Filosofía, artes y ciencias
Arquitectura, diseño y urbanismo

COLOQUIO

Investigación y conocimiento: filosofía, artes y ciencias: arquitectura, diseño y urbanismo: coloquio / compilado por Jorge Sarquis. - 1a ed. - Buenos Aires: Nobuko, 2010
278 p. : il. ; 21×15 cm. - (Serie Reuniones Científicas / Jorge Sarquis)

ISBN 978-987-584-256-4

1. Planificación. 2. Urbanismo. I. Sarquis, Jorge, comp.

CDD 711

DIRECCIÓN SERIES EDITORIALES

Jorge Sarquis

COORDINADOR SERIES EDITORIALES

Víctor Álvarez Rea

DISEÑO SERIES EDITORIALES

Karina Di Pace

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier forma que sea, idéntica o modificada, no autorizada por los editores, viola derechos reservados; cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

© 2010 nobuko

ISBN: 978-987-584-256-4

Abril de 2010

Este libro fue impreso bajo demanda, mediante tecnología digital Xerox en

bibliográfika de Voros S.A. Bucarellí 1160, Ciudad de Buenos Aires.

info@bibliografika.com / www.bibliografika.com

Venta en:

Librería Técnica CP67

Florida 683 – Local 18 – c 1005AAM Buenos Aires – Argentina

Tel: 54 11 4314-6303 – Fax: 4314-7135 – e-mail: cp67@cp67.com – www.cp67.com

FADU – Ciudad Universitaria

Pabellón 3 – Planta Baja – c 1428 EHA Buenos Aires – Argentina

Tel: {54-11} 4786-7244

Investigación y conocimiento

Filosofía, artes y ciencias
Arquitectura, diseño y urbanismo

COLOQUIO

Buenos Aires, 15 y 16 de mayo de 2008

Centro POIESIS | SI | FADU | UBA

Auspicia:

Agencia Nacional de Promoción
de las Investigaciones Científicas y Técnicas
Reuniones Científicas, 2008

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo — UBACyT — UBA

Jorge Sarquis — organizador, ponente y compilador

POIESIS
ΠΟΙΗΣΙΣ

Centro de Investigaciones Interdisciplinarias
sobre Creatividad en Arquitectura | SI | FADU | UBA

nobuko

Índice

- Investigación y Conocimiento 9
- Introducción General — Investigación y Conocimiento en ADU 11
JORGE SARQUIS

PRIMERA MESA REDONDA | JUEVES 15 DE MAYO DE 2008

- Sobre los saberes básicos modernos y la crisis de sus objetos de conocimiento y validación** 33
- 1. Por la filosofía 37
SILVIA RIVERA
- 2. Por el arte 48
RICARDO IBARLUCÍA
- 3. Por la ciencia 57
LUIS ALBERTO QUESADA ALLUÉ
- 4. Por la tecnología 66
GUILLERMO RANEA
- 5. Por la arquitectura, el diseño y el urbanismo 87
GRACIELA SILVESTRI

SEGUNDA MESA REDONDA | JUEVES 15 DE MAYO DE 2008

- Sobre las diferentes maneras de producir conocimientos por los diversos saberes constituidos** 103
- 1. Por las ciencias sociales 104
SUSANA MURILLO
- 2. Por el psicoanálisis 117
ROLANDO KAROTHY

3. Por las ciencias del hábitat en el territorio	124
JORGE MORELLO	
4. Por las ciencias del hábitat urbano	129
JORGE SARQUIS	
5. Por la ciudad	150
ALICIA NOVICK	

TERCERA MESA REDONDA | VIERNES 16 DE MAYO DE 2008

Sobre la producción de conocimientos en arquitectura .. 165
diseño industrial, gráfico, de imagen y sonido,
de indumentaria, del paisaje, del urbanismo

Procedimientos de producción y validación

1. Por el diseño industrial	166
RICARDO BLANCO	
2. Por el diseño gráfico	172
ENRIQUE LONGINOTTI	
3. Por el diseño imagen y sonido	181
SILVIO FISCHBEIN	
4. Por el urbanismo	184
LUIS AINSTEIN	
5. Por el diseño de indumentaria	187
ANDREA SALTZMAN	
6. Por el paisaje	211
MARTHA MARENGO DE TAPIA	

CUARTA MESA REDONDA | VIERNES 16 DE MAYO DE 2008

Conocimiento para la emergencia social y ambiental 215
en arquitectura, diseño y urbanismo

El objeto de conocimiento, ¿condiciona el conocimiento
y su producción?

1. Por la arquitectura **216**
PAULA PEYLOUBET
2. Por el urbanismo **226**
ALFREDO GARAY
3. Por el diseño industrial **236**
BEATRIZ GALÁN
4. Por el diseño gráfico **243**
MARÍA LEDESMA
5. Por el diseño de imagen y sonido **252**
MARTA ZÁTONYI

COLOQUIO | BUENOS AIRES, 15 Y 16 DE MAYO DE 2008

Investigación y Conocimiento

Filosofía, artes y ciencias

Arquitectura, diseño y urbanismo

La producción de conocimientos en arquitectura, diseño industrial,

gráfico, de imagen y sonido, de indumentaria, del paisaje, del urbanismo

Procedimientos de producción y validación

CENTRO POIESIS | SI | FADU | UBA

SUBSIDIO: Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica

AUSPICIO: Universidad de Buenos Aires

Objeto y objetivo

Se trata de debatir acerca de la investigación del mundo real y de los diferentes objetos que lo constituyen. Se han creado medios y disciplinas para hacerlo.

Aunque existen innumerables maneras de describir ese mundo real y construirlo a partir de diferentes marcos teóricos, realidades que requieren su interpretación, es necesario esclarecer los diversos dominios u objetos a conocer o investigar.

El afán de resolver dudas y problemas es una guía en la investigación, por lo que la constitución del objeto a investigar y las disciplinas que lo deben abordar es fundamental. Si bien nuestras preocupaciones están centradas en las disciplinas de arquitectura, diseño y urbanismo, el primer día dialogamos con otras disciplinas que se dedican a la investigación y producción de conocimientos y el segundo nos dedicamos a las disciplinas de la FADU.

Se realizaron cuatro mesas redondas con el siguiente esquema: las ciencias “duras”, las ciencias “blandas” y las ciencias como saber del arte o fácticas, con una fuerte impronta profesional.

El problema del conocimiento será abordado desde dos perspectivas:

- a. Por el objeto a conocer: la naturaleza, el hombre, la sociedad, el mundo hecho por el hombre.
- b. Por los saberes que intentan conocerlo (investigando o haciéndolo): las ciencias naturales, las sociales, el arte, la filosofía, la arquitectura, los diseños, el urbanismo.

“Investigación y Conocimientos en ADU”

JORGE SARQUIS

Como casi todas las introducciones, esta también se escribe al final del libro. El contenido y la forma “mesa redonda”, con que se desarrollaron los cuatro capítulos, más los diálogos por momentos acalorados con que se debatían ideas, posturas e ideologías acerca de los temas planteados constituyen su cuerpo principal, que creemos fundante para la historia de la investigación en arquitectura, diseño (industrial, gráfico, de imagen y sonido, de indumentaria y textil, y del paisaje) y urbanismo.

Partimos del supuesto que la investigación tiene un cometido fundamental e indiscutible, cual es la generación o producción de conocimientos, pero que en un proceso de permanente mutación de los saberes esto no es sencillo. Las consideradas Ciencias Básicas o duras, que desde Prigogine y otros en la actualidad, sostienen que existe un cambio de paradigmas, sin embargo el representante de ellas en este coloquio —el Dr. Luis Quesada Allué—, no consideró que fuera tan grave tal crisis. Y cuando en la segunda mesa se trataba de saber cómo se construían los conocimientos, siendo que dichas dudas no se presentaban en

algunos saberes constituidos, el mismo representante de Ciencias Exactas, mantuvo la posición. En cambio desde la primera mesa tanto Silvia Rivera de filosofía, como Ricardo Ibarlucía hablando desde la estética, Guillermo Ranea, especializado en filosofía de la técnica, Graciela Silvestri historiadora de arquitectura, Susana Murillo de Ciencias Sociales y el coordinador y ponente especialista en Investigación Proyectual, Jorge Sarquis, sostenían que los cambios de paradigmas afectaban la producción de conocimientos en todos los ámbitos y mucho más en los saberes de la ADU, que se estaban constituyendo como espacios de investigación.

El tema no era sencillo para la tercera y cuarta mesa porque las investigaciones en nuestra FADU, no son ni sencillas ni hay historia construida en todos sus temas. Las investigaciones históricas poseen larga data, pero las ambientales o energéticas, o las proyectuales, son de muy reciente constitución y hay que hacer un gran esfuerzo para incrementarlas y sostenerlas.

No vamos a hacer un detallado análisis de los ponentes, mesa por mesa —para ello están las desgrabaciones—, pero sí queremos hacer una reflexión general del tema que motivó la organización del evento.

El problema central que se nos presenta en este evento es singular, es decir, para las ciencias constituidas, las físicas y naturales, es casi una pérdida de tiempo discutir algo que para ellos es obvio, cual es la búsqueda, descubrimiento o invención de un hecho, concepto, categoría, o máquina, que antes no existía y resolvía problemas actuales o pasados, es decir no resueltos y reconocidos como tales por la comunidad científica, o sea los que hacen ciencia.

Luego en el debate, se vio que no lo era tanto, pues lo que nosotros llamamos invención ellos llaman descubrimiento y ya verán Uds. al leer el libro, el sinnúmero de interpretaciones que ello desata.

Decía que es singular, puesto que para la arquitectura, los diseños y el urbanismo, la producción de conocimientos no es un tema que nos quite el sueño, ni ahora, ni antes. Lo que nos preocupa es cómo hacer proyectos que se transformen en obras que sean, para decirlo en términos tradicionales, bellas, pero también útiles. Y si bien el urbanismo se resiste a ser abarcado en esta definición, y mucha razón lleva, de todas maneras su cometido es pensar, planificar y anticipar, en fin también rasgos propios de la arquitectura y los diseños.

¿Qué es un conocimiento?, es una pregunta rara, casi incomprendible en la FADU, y tal vez para algunos hasta inútil, que no tiene una respuesta sencilla porque carece de historia, tampoco es previsible, ni necesaria para desplegar alguna de las disciplinas que se desarrollan en esta casa.

Tampoco inquieta la manera de generarlo o producirlo, no es un interrogante o preocupación genuina de nuestros claustros. Esto nos viene de la Universidad –quien por su rol fundante contiene a todas las disciplinas– la cual cuando se instaló el actual período democrático, aspiró a que todas las Carreras debían hacer investigación, incluso las más pragmáticas como la clínica médica, las ciencias económicas, o los saberes sobre las leyes de la abogacía, que aún hoy se enfrentan al problema de incentivar y hacer crecer sus áreas de investigación.

Estas disciplinas despiertan más la atracción por sus desarrollos profesionales individuales, que por la investigación, siempre menos remunerada y alejan el interés por becas para maestrías o doctorados e incluso subsidios a la investigación, o a cátedras, que preocupadas por la enseñanza sienten que cumplen su compromiso por la indagación y la resolución de problemas en el campo profesional.

Así la investigación adquiere su mayor desarrollo y entidad en las llamadas “ciencias duras”, cuya misión era hasta socialmente

inobjetable. Esto pasa a partir del siglo XV, luego en el XVIII y XIX comienzan las hasta hoy llamadas Ciencias Humanas y Sociales, que aún tiene objeciones por parte de las ciencias exactas y naturales, sean o no positivistas. Y en este camino, los últimos saberes en ingresar en el campo de la investigación con el objetivo de producir conocimientos, son las más profesionalizadas y una de ellas ha sido la arquitectura y luego los diseños: industrial, gráfico, de indumentaria, de imagen y sonido y del paisaje. Todos saberes que han comenzado el recorrido pero aún muchos de ellos se encuentran en el estado de definir su género próximo y lo que es más importante aún, su diferencia específica.

Por ello cuando Arquitectura comienza en nuestra Facultad con la inquietud de hacer investigación en épocas de Jannello, Breyer, Buschiazzo, luego Doberti y así otros, la posición de estos arquitectos despierta sospechas por ocuparse de temas que no era lo común de los habituales hacedores de la edificación de la arquitectura. Cuando irrumpe la planificación con la fuerza que los desarrollos urbanos exigían, comienzan las diferentes escalas de la planificación desde la Ciudad al territorio Regional, asuntos que tienen hoy una legitimidad por todos reconocidos como saberes que deben constituirse en base a los desarrollos profesionales de su práctica en la vida social, la enseñanza en las formaciones de grado y posgrado, y la investigación que debe aportar soluciones a los múltiples problemas que el mundo real va generando. En este último tema, emergen las cuestiones ecológicas que desbordan las cuestiones urbanas y se las tienen que ver con las cuestiones que plantea el territorio, ante los deterioros que el mismo desarrollo y progreso técnico va realizando la humanidad.

Ajustando el foco en los conocimientos en ADU

Nuestro centramiento en la arquitectura, es producto de una circunstancia personal y de la historia de esta Facultad, pero prometemos un esfuerzo para trabajar en todos los ámbitos disciplinares.

¿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 más tiempo.

Veamos ¿qué es un conocimiento en ADU?

Dado que estas disciplinas se desarrollan 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, nuevo 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 más generales y abstractos un conocimiento en ADU es un constructo que alguien produce y comunica a la comunidad de sus pares para ser aceptado y utilizado o ignorado o rechazado.

Pero lo más específico de este conocimiento se produce cuando éste se manifiesta a nivel bi o tridimensional mediante formas habitables utilizables, o comunicativas disciplinarmente 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 de cada uno como a su responsabilidad ética a 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 tecnología y el progreso.

¿Tiene la arquitectura —fundamentándose en la noción de conocimiento de Gadamer—⁴ al igual que el arte, generar conocimientos, con posibilidades de leerlo, transmitirlo y comprenderlo para utilizarlo, aún al precio de tergiversarlo?

Creo que sí, y más aún en sus aspectos técnicos utilitarios, que pueden universalizarse más 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 sí 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

⁴ GADAMER, H. G. *Verdad y método*; Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.

estéticas deben ocupar su justo lugar y no hipostasiar la obra o proyecto global)

- Analizar los proyectos o Investigaciones Proyectuales (I. P.) 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”:²
- Los conocimientos discriminados (aislados, separados en los aspectos físicos o teóricos de la obra) si bien son tales en el contexto de una obra, ¿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 esté 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 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

² SARQUIS, Jorge, “Precisiones en la Investigación Proyectual”, ponencia presentada en las *Jornadas de SICyT 2004*, 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.centropoiesis.org/home.swf>. />.

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, sino en primer lugar reconocerlo, en segundo lugar validarlo y en tercer lugar producirlo, en cada una de las especificidades de ADU.

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 ser proyectuales ya que 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 Carreteras ADU son fabricantes, o como las llamó Aristóteles poéticas, 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 deja un producto observable y permanente.

En este caso 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 éstos de la poética (núcleo duro) o de la prosaica (el resto de la matriz artística).³

³ MANDOKI, Katya, *Prosaica 1*. Ed. Siglo XXI, México 2007. Mandoki establece la categoría de matriz para comprender la producción de identidades y obras de “arte” de la sociedad contemporánea. Así las producciones poéticas 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.

Por lo tanto estudiar a los autores que reconocen que mediante las fabricaciones poéticas se producen conocimientos, aunque sean artísticas 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.

Al Diccionario

El Diccionario de Filosofía de Ferrater Mora⁴ 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 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.

⁴ FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía*; Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975.

III. Fundamento del conocimiento.

IV. Formas del conocimiento.

Muchos pensadores contemporáneos diferencian *conocimiento* –más bien enciclopédico– de *saber* –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 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”.

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 plásticas que proporcionan una “imagen” del mundo o del hombre mismo (ver José Giménez, “Imágenes del hombre”⁵ y Jorge Wagensberg, “La complejidad del mundo”) donde el 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”.⁶

“Habría desde este punto de vista un conocer complementario al conocer científico o filosófico cuyas fronteras tienden a diluirse”.⁷

Convoquemos decididamente para argumentar a estos dos autores con citas atinentes al tema, el primero es Hans Robert Jauss, esteta alemán que en su libro “Estética de la recepción y hermenéutica literaria”⁸ 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 en su libro “Ideas sobre la complejidad del mundo”⁹ y especialmente en el capítulo citado al pie.

⁵ JIMENEZ, José. *Imágenes del Hombre*; Madrid, Tecnos, 1986.

⁶ WAGENSBERG, Jorge. “El arte es una forma de conocer la complejidad, o el principio de comunicabilidad de complejidades ininteligibles”, en *Ideas sobre la complejidad del mundo*.

⁷ *Ibíd.*

⁸ JAUSS, Hans Robert. *Estética de la recepción y hermenéutica literaria*; Madrid, Taurus, 1986.

⁹ *Ibíd.* nota 7.

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.

Lo importante es que 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 Latour¹⁰ ha llegado a denominar “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”.¹¹

Haré a continuación varias citas del capítulo “Poiesis” del libro de Hans 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”.

“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”.¹²

¹⁰ LATOUR, Bruno. *La esperanza de Pandora*; Barcelona, Gedisa, 2001.

¹¹ JAUSS, Hans Robert, “Estética de la recepción y hermenéutica literaria”, Ed. Taurus, Madrid 1986.

¹² *Ibid.*

“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”.

“Esto muestra que en los inicios de la edad Moderna tanto el saber técnico de la ‘nueva ciencia’ como el saber estético (que en la praxis supuso una ruptura con la tradición medieval) siguieron dependiendo de la doctrina humanística que entendía cualquier innovación como una vuelta a un pasado perfecto”.

“Así se produjo el proceso de separación 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”.

“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”.

“Paul 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 unilateral), asume la función cognoscitiva del ‘construir’ y la experiencia estética receptiva que, frente a la tradicional primacía del saber por conceptos reivindica la percepción renovadora por el arte”.

“Lo que fascinaba a Valery del método de Leonardo era la ‘Lógica imaginativa’ de la construcción, es decir aquella praxis que sigue el principio de ‘de faire dependre le savoir du pouvoir’”.¹³

Leonardo encarna el cambio del antiguo concepto de conocimiento en el moderno. Porque construir 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”.

“La unión identificativa entre saber y producir, que abrió al hombre un camino hacia la verdad, a partir de su saber poético, 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 poético –donde las ideas (de modo absolutamente no platónico) hacen de mediadores entre conocimiento y producción– el hombre es el creador autónomo de sus obras”.

“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

¹³ N. DEL TRANSCRIPTOR: “El saber del poder, depende del hacer”.

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’”.

“Esta superación de la dicotomía existente entre poiesis técnica y poiesis estética puede verse como una meta o fin, todavía utópico, en la filosofía histórica del Marx de 1844”.

“Ya antes, en ‘Eupalinos ou l’Architecte’ (1923), Valery había descrito este cambio acaecido en la historia de la poiesis: en un moderno ‘Dialogue des Mortes’ hace que Sócrates argumente por qué, en el caso de que hubiera otra vida, preferiría en ella el trabajo productivo del arquitecto al conocimiento contemplativo del filósofo”.

“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 Valery describe los efectos recíprocos entre poiesis y aisthesis, centrando su consideración en el cambio moderno del observador contemplativo en observador poiético”.

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 por conceptos sino en la generación de las formas, encuentra en las citas de Wagensberg los datos que nos faltaban.

A continuación las citas de Wagensberg que valoramos porque sitúa la producción de conocimientos por medio del arte —en cuanto a producción poiética, según Jauss— en una identificación que aceptamos 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 de la realidad (que podemos describir como formada por una infinitud de complejidades no inteligibles), a la que intenta representar.

Para ello parte del principio de comunicabilidad de complejidades no inteligibles que no cree que todo puede ser comunicable.

La ciencia en cambio, que trata de representar la realidad por acumulación de complejidades inteligibles, parte del principio de objetivación de 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 que, (o vislumbra sobre lo que quiere trabajar) mediante los cómo.
- 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.

“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”.

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. 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 autor, Wagensberg:

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

Las tres actitudes fundamentales del método científico son:

- a. la de la objetivización del mundo,
- b. la de la inteligibilidad del mundo,
- c. la indeterminista-creadora (innovadora); la determinista aplicadora (renovadora).

Las tres actitudes fundamentales del método artístico son:

- a. la de la comunicabilidad del mundo,
- b. la de la no inteligibilidad del mundo,
- c. la indeterminista-creadora (innovadora); la determinista aplicadora (renovadora).

Si pretendo que la complejidad –no inteligible– sea aproximadamente recuperable. ¿Para quién lo es? Para mí 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