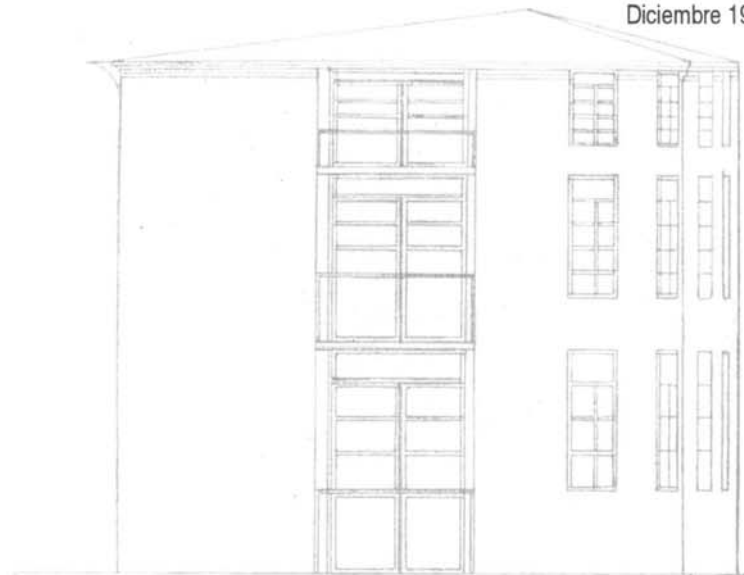


AREA

AGENDA DE REFLEXION EN ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO
agenda de reflection en architecture, design et urbanisme



Nº 1
Diciembre 1992



PROYECTO CAMPANA PROJET CAMPANA / **RELEVAMIENTO DE BARRERAS ARQUITECTONICAS** RELEVEMENT DES BARRIERES ARCHITECTONIKES / **ENERGIA Y VIVIENDA** ENERGIE ET LOGEMENT / **TECNICOS LOCALES Y EXTRANJEROS EN LA GENESIS DEL URBANISMO ARGENTINO** TECHNICIENS LOCAUX ET ETRANGERS AUX ORIGINES DE L'URBANISME ARGENTIN / **MOVILIDAD DE DISCAPACITADOS** DEPLACEMENT DE HANDICAPES / **LA LENGUA DE LAS COSAS** LA LANGUE DES OBJETS / **EL ESPACIO UNITARIO RECIPROCO** L'ESPACE UNITAIRE-RECIPROQUE / **ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL SIGNIFICADO DE LOS SIMBOLOS DEL PODER** QUELQUES REMARQUES SUR LA SIGNIFICATION DES SYMBOLES DU POUVOIR / **LA CREATIVIDAD ARQUITECTONICA ENTRE LA CONSTRUCCION Y LA EXPRESION** LA CREATIVITE ARCHITECTURALE ENTRE LA CONSTRUCTION ET L'EXPRESSION / **DEGRADACION DEL ESPACIO CONSTRUIDO E INNOVACION ARQUITECTONICA** DEGRADATION DE L'ENVIRONNEMENT CONSTRUIT E INNOVATION ARCHITECTONIQUE / **EXPERIMENTACION D'UNE DOMOTIQUE "ORIENTEE USAGER"** EXPERIMENTATION DE UNA DOMOTICA "ORIENTADA AL USUARIO" / **L'EFFET D'UBIQUITE SONORE** EL EFECTO DE UBICUIDAD SONORA / **LA METROPOLISACION CONFLICTUELLE DE CARACAS** LA METROPOLIZACION CONFLICTIVA DE CARACAS

INDICE

4. **Proyecto Campana, hacia nuevas estrategias de gestión del habitat**
Arq. David Kullock
12. **Relevamiento de barreras arquitectónicas**
Arq. Clotilde Amengual
Colaboradoras: Arq. Rosa A. Connio y Ma. N. G. de Balmaceda
20. **Energía y vivienda**
Arqtos. John Martin Evans y Silvia de Schiller
29. **Técnicos locales y extranjeros en la génesis del urbanismo argentino. Buenos Aires, 1880 - 1940**
Arq. Alicia Novick
51. **Movilidad de discapacitados**
D. I. Mario Mariño
59. **La lengua de las cosas: cultura material e historia**
Arqtos. Fernando Aliata, Anahi Ballent, Adrián Gorelik, Francisco Liernur y Graciela Silvestri
66. **El espacio unitario recíproco**
Arq. Roberto Doberti
87. **Algunas observaciones sobre el significado de los símbolos del poder en las nuevas tendencias de la historia urbana**
Arq. Celia Guevara
97. **La creatividad arquitectónica entre la construcción y la expresión**
Arq. Jorge Sarquis
106. **Degradación del entorno construido e innovación arquitectónica**
Arq. Adriana Rabinovich
114. **Expérimentation d'une domotique "orientée usager": le cas de la REX "La domotique au service de l'habitat social collectif en Moselle"**
Pierre Rossel
122. **L'effet d'ubiquité sonore**
Pascal Amphoux
133. **La métropolisation conflictuelle de Caracas**
Sociologue Yves Pedrazzini



LA CREATIVIDAD ARQUITECTÓNICA ENTRE LA CONSTRUCCIÓN Y LA EXPRESIÓN

Arq. Jorge Sarquis

creatividad

arquitectura

estética

psicología

proceso

"El hecho de que estos dos momentos se derriben mutuamente se traduce en una consigna del arte moderno: las obras ya no pueden tender hacia un medio entre ambos, sino que tienen que dirigirse hacia uno de los extremos para, desde él y por su medio, buscar un equivalente de lo que la vieja estética llamó la síntesis." / Theodor Adorno: "Teoría Estética" (pag. 396) de "Dialéctica Entre Construcción y Expresión".

"Yo prefiero la idea de Formatividad o Constructividad antes que Creatividad", sentenciaba Hans Robert Jausse en la "Mesa de Reflexión" del Coloquio (1), ante la insistencia de Abraham Moles para que se precisaran los problemas específicos de la Creatividad Arquitectónica que parecían perfilarse, en el debate, hacia la idea de una creatividad en acto, subjetiva, y "exnihilo".

Me tocaba recoger el guante y así lo hice. Esbozé una respuesta circunstancial que aún hoy creo válida, aunque incompleta. Ella contenía aproximadamente el siguiente discurso: "tanto la noción de Constructividad como la de Formatividad, refieren sobre todo al **proceso** de constitución del objeto, tal vez algo al **objeto** mismo y olvidan, sobre todo, el protagonismo del sujeto, sea éste social o psicológico. La idea de Creatividad en cambio, los abarca a todos: **sujeto, proceso y producto**. Por otra parte la idea de Creatividad mantiene un núcleo de ambigüedad, y por qué no decirlo, de misterio, que la hace más productiva que las ideas de Constructividad o Formatividad, que sugieren procesos racionales enteramente comprensibles, y en consecuencia, estimo, ocluyentes.

Merece la pena profundizar en lo que creo es el núcleo de un debate que seguramente tendrá antecedentes centenarios, pero que reconoce puntos salientes durante el Renacimiento, el Iluminismo, y desde luego el Romanticismo; para anudarse fuertemente en las polémicas que sobre la modernidad y la creación se dieron en la Bauhaus con las Vanguardias Históricas.

Jausse apostaba, paradójicamente -ya que su "Teoría

de la Recepción" la pondría en crisis- a una corriente del pensamiento estético objetivista, hegemónica en el campo moderno, que privilegia el objeto y su proceso material de constitución, en contra de la ideología subjetivista que pone el acento en el sujeto creador de la obra. No realizaré un rastreo histórico de esta tensión, pero es conocido que el Romanticismo instala la idea del "genio creador", como el sujeto que, desde la nada (exnihilo), crea, o coloca formas nuevas en el mundo. Este "acto" instantáneo y espontáneo "expresa" libremente las ideas -conscientes e inconscientes- que toda subjetividad posee; reforzando así la constitución histórica del concepto que define el "expresionismo" como manera de acercarse y entender la producción artística más ligada a la intuición que a la configuración constituida reflexivamente. Por esta misma razón "sería incorrecto limitar este fenómeno a la presuposición de unas características reiteradas, ya que (justamente) los elementos comunes -como la afirmación de lo individual y lo emocional- propician lo singular." (2) y dificultan la conformación de una poética fácilmente identificable. "En este sentido, puede decirse que el ingrediente expresionista está presente siempre que las emociones predominan sobre la voluntad de alcanzar normas formales. De ahí que se acepte con frecuencia la familiaridad entre lo expresionista y lo romántico, como categorías opuestas a una constante clasicista, si bien es obvio el riesgo de excesiva y deformadora simplificación comportado por estas y otras contraposiciones polares" (2). Resulta curioso incluso que la Pintura de Acción se asocie a la idea de "Surrealismo entendido en su sentido más profundo, en el que el signo asume un nuevo valor no ya como expresión, sino como prolongación, en el exterior, de la interioridad del artista y en el que el azar, frente a las leyes de la lógica, se erige en condición de la existencia" (3). M.Dufrenne en su texto "El arte" cuando fundamenta la necesidad de constituir unas "Ciencias del Arte", que se apoyen en la interdisciplina, coloca al sujeto -creador y receptor- en el centro de la escena y como protagonista principal para detectar la artísticidad de un objeto. Ello se hace inevitable, argumenta, dada la imposibilidad de dar cuenta, desde el amplísimo y variado universo de los objetos, de cuales son aquellos que ingresarán al círculo de los elegidos y cuales deben ser expulsados del mismo. La idea de Constructividad, con una visión propia del

mundo y sobre todo una implícita concepción del sujeto, ha constituido su propia poética, y más aun tal vez, ha cristalizado en una poderosa corriente estilística; la cual en este momento cobra auge a través del Deconstructivismo -su aparente opuesto- y en el campo del pensamiento, la Deconstrucción que protagoniza Derrida. No ocurre lo mismo con la noción de Formatividad, que no obstante haber sido definida por su autor L.Pareyson (4) con extrema precisión, como categoría propia de la Estética y pese a ser un familiar cercano de la constructividad, no se ha constituido en una poética ni en un estilo artístico, aunque sí en una categoría teórica de invalorable utilidad para la interpretación artística.

Dije que mi respuesta a Jauss había sido incompleta porque creo que se puede aportar otra, a nuestro juicio más eficaz, que la complementa y que surge de lo que nos han mostrado los observables de nuestra propia investigación: **La idea de Creatividad, tal como la definimos desde nuestra operatividad, puede mediar eficaz y productivamente en la articulación de los dos polos tensionantes: entre "expresión" (libre, azarosa, intuitiva, sensible y espontánea) y "construcción" (legislada, rigurosa, necesaria, reflexiva, inteligente).** Si bien ambos se refieren en nuestro caso al sujeto productor, sospechamos que tal idea se puede extender al receptor de las obras; incluso para las posiciones puro-visibilistas de un Fiedler, un Riegl, un Semper, o un Worringer (5) con la atención puesta en el "objeto obra de arte" como fenómeno histórico (de allí la hegemonía que en esta corriente ejerce la fenomenología).

Obviamente que los que visualizan el problema desde una u otra línea la desarrollan y justifican hasta las últimas consecuencias. Así, los formalistas rusos como Tynianov -con su "Función Constructiva"- y Sklovski -en su "Arte como Procedimiento"- argumentan en favor de una comprensión de los fenómenos estéticos y artísticos desde una posición constructivista y por ende procesual. La idea de un acto creador, libre e intencional, es rechazada enfáticamente: "La función constructiva, la correlación de los elementos en el interior de la obra, reducen la 'intención del autor' a no ser más que un fermento y sólo un fermento. La 'libertad de creación' resulta ser un eslogan optimista, pero no corresponde a la realidad y cede su puesto a la 'necesidad de creación'. La función literaria, la

correlación de la obra con las series literarias, acaban el proceso de sumisión". (6)

No debe sorprendernos entonces que se arribe a la conclusión, entre otros principios constructivos, de partir de la "noción de tema como construcción y del material como un elemento que participa de la construcción, aunque siempre dependa de la dominante constructiva" (7); y llegamos así a la Bauhaus, con las experiencias de Kandinsky o más especialmente de Itten quien revaloriza y trata (aunque no siempre lo consigue) de fundamentar el trabajo a partir de la expresión individual con verdaderos laboratorios de creatividad donde la forma artística resultante se obtiene a partir de hacer emerger de las fuentes internas del sujeto -estudiante o arquitecto-, y a partir de su "germen de la obra" (8), o "brote" dicha forma final, dejando al proceso de formación o Formatividad en la Construcción de la forma, en un papel menos relevante -aunque no excluido- de tal proceso global. El acento, en esta tendencia que valoriza la expresión por sobre la construcción, está puesto en las cuestiones de la creación (más subjetivos) antes que en los problemas del arte, (más universales) argumento que en cambio suele servir de apoyo a la corriente formativa o constructiva. En este sentido la hipótesis de C.M. Bouquet sobre los tres niveles (9) por los que transita la creatividad, intenta una comprensión de sujetos y objetos que ha resultado de utilidad para nuestros talleres. La primera categoría (Nivel A) la constituyen la creación de los genios que con sus **obras** amplían las matrices de la cultura y con tal **acto subjetivo** transgreden los límites de la misma. La segunda clase (Nivel B) la integran las **obras** que llenan los vacíos dejados por estas realizaciones paradigmáticas y transgreden en lo **personal** lo convencional, la repetición, y el estereotipo. Por último existiría un nivel C conformado por los que sólo se "**expresan**" sin dejar obras insertas en la cultura y transgreden la alienación subjetiva hacia la salud. Es en este último caso, por ausencia de obra, que el autor no cree que deba hablarse de creatividad.

Es muy larga la lista de autores que apoyan una y otra tendencia, aunque es obvio reconocer que en la arquitectura moderna, la tendencia constructiva, formativa, racional, reflexiva, ha ganado mayores cultores, o al decir de Pareyson -autor de la "Teoría de la Ejemplaridad y la Congenialidad"- hay más arquitectos que "congenian" con estas corrientes, por razones

que los historiadores y críticos podrían explicar; antes que con aquellas que apelan a la libre expresión individual para producir sus obras, pese a que uno de los puntos centrales de la lucha contra la Academia fue la necesidad de la libertad de expresión individual. Debemos también reconocer que algunos autores, como Schinkel son definidos como "clasicistas románticos" por su intento de transitar ambos registros y otros como Le Corbusier, complementaron en muchas de sus obras el rigor de la trama racional con la libertad del gesto expresivo. No son pocos los arquitectos posteriores a los '60 y más aún a los '70 (Hans Hollein, James Stirling, Richard Meier) y algunos más jóvenes, posteriores a los '80 (Daniel Libeskind, Helio Pion, Zaha Hadid, Coop Himmelblau, o Gustav Peichl) en los que puede observarse una poética, o mejor, una estrategia proyectual, que pone en movimiento una brillante conjunción entre rigor y libertad formal en la misma obra.

A propósito de "El Juego de la Deconstrucción" de Coop Himmelblau, un reciente artículo de J.L.G. Cobelo (10) interpreta que estos autores conjugan orden y distorsión, pero ambas instancias permanecen reconocibles en el proyecto: "El orden redundante por sí solo sería arquitectura manierista tardo-moderna o mera construcción; el orden distorsionado (la pureza violada) sería un experimento expresionista, surrealista. La conjunción de ambos es lo que constituye la identidad conceptual y estilística de las propuestas deconstructivas, y no sólo en el caso de Coop Himmelblau."

Creo que aquí se hace evidente la cita que encabeza este escrito. Adorno llevó hasta el extremo, en su Teoría Estética, el análisis de la compleja y enriquecedora tensión entre expresión y construcción. Aunque cualquier cita del autor puede traicionar su pensamiento, por el carácter fragmentario y elusivo de sus textos, creemos útil agregar otra reflexión del mismo libro (pag. 65) que puede iluminar con más eficacia la idea que intentamos transmitir: "El arte no puede reducirse a la evidente polaridad entre lo mimético y lo constructivo como a una fórmula invariante. Esto se comprende porque, si no fuera así, las obras maestras de arte deberían guardar equilibrio entre los dos principios. Para el arte moderno fue provechoso que se fuera a un extremo, no a quedarse en medio. Quien pretendiese retener ambos principios y llegar a la síntesis, tendría como recompensa

un sospechoso 'consensus'. La dialéctica de esos extremos tiene algo de lógica, uno se realiza en el otro, pero no en el medio."

2- Nuestra investigación ha mostrado -aun antes de hacer conciente el anterior recorrido histórico- que ambas tendencias conviven en la mayoría -por no decir en todos- los arquitectos con quienes hemos realizado nuestros "Laboratorios Experimentales de la Creatividad". Lo que también ocurre es que ambas tendencias se suelen encontrar en momentos o instancias distintas del proceso proyectual. En el caso de la tendencia subjetivista, ésta encuentra su mejor expresión en el instante en que el "germen de obra" surge a lo manifiesto y "construye" mediante el modo compositivo por adición del "arquitecto predisciplinar" (11) (muchas veces reprimido) con la "pirotecnia lúdica" (12) del disciplinar, quien como en un juego de artificios, da rienda suelta a su imaginación, su automatismo, para internarse en un viaje del que regresa cargado de imágenes desde las cuales podrá relacionar o combinar para su futuro proyecto, mediante un proceso de "formación" o "construcción" que se realiza por iteraciones sucesivas donde lo expresivo no está totalmente ausente.

Aquellas imágenes que más se adecuen a su ideología estético arquitectónica y mejor cumplan con su "programa de necesidades" -o mejor aun: deseos, que el proyectista procura conocer de antemano, aunque no siempre lo logra- serán las elegidas para elaborar un producto de mayor riqueza formal y conceptual. Pero es fundamental el rol que va a cumplir, en el proceso proyectual, esa fase posterior de adecuación y ajuste que hemos denominado del "Rigor Formal" (13); dado que serán las poéticas que gobiernen en la línea de horizonte, o las ideologías estético-arquitectónicas vigentes que adopte el autor, las que posibilitarán al producto de la fase lúdica anterior desplegarse y afincarse en arquitecturas que se articulen productivamente -es decir que dejen rastros de la fase "gestual"- o tal mediación desaparecerá y por el contrario, la ideología estético-arquitectónica -fijada rígidamente de antemano- prevalecerá en el producto dejando su impronta de mayor o menor valor, según sea el oficio, la pericia, o el talento del proyectista. Pero es en esta segunda etapa donde se harán sentir con mayor fuerza las ideas de orden, necesidad, ley, predictibilidad, reglas.

Nuestra hipótesis es que la Creatividad, tal como

la hemos definido, -y descrito oportunamente como "Mapa del Emprendimiento Arquitectónico" (14)- es decir, atendiendo la realización de un proceso proyectual creativo integral, es el mediador por excelencia que puede articular fructíferamente ambas posturas, o categorías, aparentemente contradictorias y contrapuestas. Esto no significa que las poéticas, los estilos, o los códigos lingüísticos, tal como lo corrobora Adorno, dependan exclusivamente de esta dualidad polar inamovible, porque paradójicamente, si así fuera, siempre se crearía entre estos extremos (expresión y construcción) y dentro de los mismos códigos. El hiato que planteó Nietzsche entre lo dionisiaco y lo apolíneo, no los aceptaría residiendo en ambos polos de la contradicción sino en una permanente batalla de opuestos inconciliables. Ante esto cabe preguntarse ¿Sería posible tal combate sin esta vecindad y en cierto modo identificación? Creemos que sería inimaginable el choque si no estuvieran ambos en los polos de la obra potencialmente. Desde allí, desde el mismo germen de la obra, se irán desplegando en un recorrido zigzagueante entre los extremos señalados, inevitablemente atravesado por todos los condicionantes del campo intelectual -y a través de éste, del campo cultural y social- el que con nuevos temas y problemas presionará para incorporarse a este "compositum" que es la obra, colocándolo en la mente y el espíritu del "proyecto creador" del sujeto operante. Tal vez el concepto de "autopoiesis" de la moderna filosofía biológica (o neurofilosofía) nos podría ayudar a entender esta propuesta. Debemos recordar antes que "poiesis" es un término aristotélico, (rescatado entre otros, por Hans R. Jauss para la estética moderna y adoptado en nuestras propuestas de investigación proyectual (15) por su increíble adecuación a la arquitectura), que evoca "el hacer productivo -.....- como categoría del saber (16) en la que la actividad del artesano o del artista es considerada como un **hacer realizado con sabiduría** (techne)." Autopoiético sería entonces aquella organización que se autoproduce, "que -según Varela y Maturana (17)- computa su autorganización". El proceso proyectual que describimos, se invertirá de estas características, ya que es creciente en complejidad a partir del "germen de obra" (tal como lo experimentamos en la Investigación Proyectual sobre el "Habitat para una comunidad Mapuche") (18) y

mediante un proceso iterativo de mayor concreción en cada instancia, encuentra momentos de cristalización inamovibles por saltos cualitativos, que van cerrando el sistema y reabriéndolo, hasta completar el proyecto y luego la obra. Esta vuelve a ser un sistema dual: abierto -para su utilización, experimentación, recepción estética o utilitaria, en definitiva para su interpretación- pero cerrada en cuanto se trata de una construcción inmovil, básicamente inmodificable, cuyo rasgo de permanencia la significa y la marca diferencialmente con extremo rigor y fuerza expresiva.

Es cerrada en su primera fase porque a partir de ese "germen" que surge de lo no conciente -ante quien nos hemos preguntado por la naturaleza de esa huella o rastro- emerge con una clara identidad arquitectónica (a veces como imagen exterior, a veces como una traza que evoca claramente una planta o un corte) y que el mismo autor suele no reconocer, pero cuya "aparición" es evidente para los demás.

A partir de la aparición o "expresión" exterior de esa imagen interna, el autor hará crecer "constructivamente" esta configuración confusa, indefinida y potencialmente infinita, por cierres sucesivos, hasta arribar a la forma final. La pericia del proyectista se hará visible en la medida en que pueda ser fiel a su germen de obra a través del complejo mapa del emprendimiento arquitectónico donde si bien pueden reconocerse seminalmente todas las características de la forma final, ésta sólo se advierte en la forma resultante, nunca antes. Por otra parte el germen de obra, por ser un "ente o cosa" virtual, futurible, a construir, asume todos los riesgos, y obviamente la falta de garantías, de toda empresa creadora donde obra y autor se "expresan y construyen" mutuamente hasta su finalización.

3- Este proceso pareciera implicar tres niveles de una misma realidad: uno más general, el de las ideas o teorías, el más abstracto y en consecuencia el más pobre, de categoría universal que guía la acción en la línea de horizonte y que en una investigación se suele señalar como el "asunto" del cual se va a tratar. En nuestro caso la relación, en el proceso de la creación proyectual, entre los polos contradictorios de "Expresión" y "Construcción", como aspectos óntico-temporales del mismo.

Es en esta dimensión donde expresionismo y constructivismo alcanzaron sus puntos de consoli-

dación en las vanguardias históricas y aparecen, dotados de la "ejemplaridad" en el sentido que Pareyson le atribuía al término.

Otro nivel más singular, el más concreto y en consecuencia el más rico es el del objeto arquitectónico al que arribaremos después del proceso en cuestión y que será objeto de interpretaciones de todo tipo y que al decir de Kant jamás conoceremos definitivamente. El tercer nivel es en realidad intermedio entre los dos, es el específicamente metodológico que nos será imprescindible para concretar el proyecto, mediante un cuerpo de conceptos operativos que nos guiarán para abordar todos y cada uno de los "aspectos" que posee la obra.

Este cuerpo de conceptos, es de vital importancia, dado que son las reglas (o Principios Constructivos del formalismo) de las que habla Chomsky cuando discrimina entre una creatividad con reglas conocidas -Rule governed creativity- o una creatividad que las crea. (19) De ellas extrae Garroni sus mejores argumentos para postular una creatividad constructiva, más ligada a un hacer "renovador" dentro de los cuerpos teórico-ideológicos que hegemonizan el medio -sean propios o ajenos- y una segunda creatividad más relacionada con la "innovación" de los cuerpos teórico-ideológicos-estéticos, o sea con la creación de nuevas reglas -Rule changing creativity- no porque las mismas se prescriban programáticamente antes de producirse las obras, sino porque las mismas deben aparecer encarnadas en las nuevas obras y luego los próximos autores que "congenien" con las mismas deducirán de ellas las leyes o reglas implícitas que estas obras contengan.

Es en estas tres instancias: Universal o de las teorías, Particular o de los métodos y singular o del objeto concreto que queremos producir (Proyecto u obra) percibir o interpretar donde se va a dar el tenso juego de la creación, no exento de placer y angustia.

Tres niveles que encuentran forma, en el caso de la creación arquitectónica y muchos otros, en una estructura insoslayable de cuatro lugares: el proyectista con sus deseos de transgresión, la obra con su propia generación desde lo germinal a lo manifiesto, la historia de la disciplina con sus leyes reglas y paradigmas presente hoy en el campo intelectual, en definitiva la ortodoxia resistente a los cambios (aunque ella misma sea una historia de subversión a lo establecido) y en cuarto lugar, aunque en rigor debería ser el prime-

ro, el comitente, o la sociedad que impulsa y motoriza la creación de la obra.

Protagonistas que no pueden faltar a la cita del emprendimiento arquitectónico y que nos recuerdan inexorablemente los cuatro roles que detectamos en los equipos de diseño (el Crítico, el Práctico, el del Rigor Formal y el Lúdico) y que seguramente tendrán su correlato con esta estructura que no podemos dejar de advertir para la realización de la obra.

Ambas estructuras consideran como lugares imprescindibles al sujeto implicado con toda su subjetividad, imparcialidad, y deseos únicos e intransferibles; a la obra que requiere un alto grado de formalización para alcanzar lo manifiesto; a las leyes del campo disciplinar, que se constituyen históricamente; y a una comunidad que motoriza y pone en movimiento el fenómeno en cada coyuntura específica de la historia.

4- El escenario donde creemos que se desarrolla necesariamente con mayor fuerza y autenticidad la articulación de los dos polos señalados, es la Investigación Proyectual. Es necesario, en tal caso, que se comprenda a la misma como el despliegue de una (20) creatividad básicamente innovadora (que no excluye totalmente a la renovadora) que utiliza al proyecto mismo como una herramienta de investigación y encuentra su punto de partida y de sustentación en la innovación de algunos o todos sus aspectos programáticos-habitativos, tecnológicos, lingüísticos, profesionales, económicos u otros- pero que arriba o formaliza sus análisis previos en resoluciones que poseen el carácter innovador requerido.

Desde luego que el cumplimiento de semejante premisa no resulta sencilla. Para ello es necesario reconocer algunos presupuestos básicos que se instituyen como condiciones de posibilidad de tal emprendimiento:

a) Es imprescindible profundizar, desarrollar y enriquecer los aspectos **intradisciplinarios**. Aquella dimensión recuperada que en los últimos años se reconoció como la autonomía disciplinar, y sin la cual carece de sentido hablar siquiera de disciplina.

La aceptación de estas condiciones "apriori" implica, en el caso de lo "intra"disciplinar, ampliar y recuperar aquel aspecto disciplinar que se ocupa de los problemas o cuestiones específicas de la arquitectura que

ésta se planteó como tal a lo largo de su historia, y que a modo de identificación podríamos mencionar como "aquella actividad que ninguna otra disciplina puede hacer por ella". Pero además, es necesario reconocer y aceptar que hubo muchos otros problemas que la sociedad vivía y aún hoy vive como cuestiones sin resolver y la disciplina no le brindó el status de "problemas" a considerar. Sin duda uno de los escenarios donde mejor pueden desplegarse estas cuestiones es el de la Investigación Proyectual, que encuentra su "vía regia" en la creatividad innovadora, porque es el mecanismo más apto para favorecer las realizaciones experimentales que requiere toda actitud que pretenda resolver los nuevos problemas, con nuevas soluciones.

b) Es necesario continuar, profundizar, y diversificar el rol de servicio que la profesión le debe a los requerimientos de la sociedad en donde le toca actuar. Es decir adecuar su operatividad a los aspectos transdisciplinarios no siempre atendidos específicamente.

Este campo, que habitualmente se denomina "extra arquitectónico" induce a equívocos, ya que con ello se pretende significar aquellos aspectos que no pertenecen al núcleo de la disciplina (lo "intra"disciplinar), pero necesariamente tienen relación con ella, como las cuestiones psicológicas, sociales, económicas, etc. del habitar. Es necesario reconocer dos puntos centrales que creemos debemos nominar como **dimensión "transdisciplinar"** de la disciplina misma y no ajena a ella: el primero consiste en reconocer la complejidad y problematicidad de la sociedad actual y la multiplicidad de los conocimientos existentes para abordarla; el segundo en la extensión del campo de actuación disciplinar hasta el límite de la diseminación mas absoluta para abordar, justamente, la diversidad y variedad de los problemas que la sociedad le presenta a hoy a la arquitectura que, como tal y justamente por la crisis disciplinar en la que se halla inmersa, no puede dar respuesta.

En otras palabras, a los arquitectos siempre les han preocupado los problemas de la sociedad, pero pocas veces han construido repuestas a nivel de individuos concretos, familias concretas o comunidades concretas. Para ellas se requerían lecturas o interpretaciones precisas, desde otras disciplinas, a las que

no hemos sabido acudir y cuando hemos acudido no nos han dado respuestas "útiles" porque generalmente desde ellas ni siquiera intuyen que las podamos necesitar.

c) Es necesario reconocer la imposibilidad de continuar operando, para la resolución de los problemas sociales o **transdisciplinarios**, citados en el punto anterior, sean estos habitativos, técnicos, simbólicos, o de otro orden, contando únicamente con el bagaje instrumental que nos brinda la propia disciplina y tomando datos "ingenua o **predisciplinariamente**" de otros campos para trabajar con ellos. Es imprescindible elaborar modelos **interdisciplinarios** para abordar los problemas de la sociedad con mayores posibilidades de éxito aunque ello signifique transitar el peligroso campo minado de la diseminación heterónoma.

Este caso es el que establece las relaciones "**inter**"disciplinares. Este es sin duda el punto más conflictivo, y el que despierta mayores rechazos desde el interior de la disciplina. Las representaciones que lo presentan lo imaginan con el peligro que conlleva de disolver la arquitectura en la sociología, la psicología, la economía, etc. y perder con ello la especificidad disciplinar. Es cierto que carecemos de una tradición de trabajo en común con otras prácticas, y que cuando se lo ha realizado, sus resultados no han compensado el esfuerzo que tal empresa ha demandado. Pero por otra parte es innegable la necesidad de contar con otros saberes, dada la imposibilidad de resolver los problemas antes citados, con cierto grado de eficacia, sólo desde la especificidad disciplinar. Por esto es imprescindible realizar nuevos intentos para construir **modelos de vínculo** con otras disciplinas y esto no puede hacerse asumiendo de manera predisciplinar roles pertenecientes a otras disciplinas desde la arquitectura, aunque obviamente, tampoco es posible hacerlo sin ella.

¿Pero que relación tiene esto con los polos tensionantes de la "expresión" y la "construcción"? R. Machado, afirmaba, en el Coloquio de la Creatividad, que era imposible pensar a un arquitecto, que no tuviera un cierto grado de madurez profesional y en consecuencia un cierto grado de visión personal y compleja de su realidad, intentando desarrollar un emprendimiento de investigación proyectual, ya que dicha actividad era básicamente creativa, personal, y se desplegaba

a partir de núcleos de ideas que sólo sujetos de una cierta experiencia y madurez podrían generar.

Estas razones nos inducen a pensar y avalan, la hipótesis de que la creatividad arquitectónica, tal como la hemos definido en nuestra investigación, tanto para la proyectualidad cotidiana o para una rigurosa investigación proyectual, contiene potencialmente aspectos **expresivos**, básicamente subjetivos, que parece absurdo e inútil reprimir ya que su retorno provoca no pocas perturbaciones (21) y cuestiones racionales **constructivas** imposibles de soslayar. En tal conjunción la innovación creativa, encuentra su mayor campo de aplicación en la investigación proyectual -sea ésta experimental y en consecuencia con carácter de ejercitaciones "realistas-utópicas" (22) o proyectual profesional en condiciones especiales- por ello es este el campo problemático que tratamos de incentivar. En este sentido y sustentado en este convencimiento es que impulsamos los desarrollos de las experimentaciones que se realizan en el Area (23), en la firme creencia que la investigación proyectual es una de las "vías regia" y uno de los motores más potentes para el desarrollo de la innovación disciplinar.

Notas

(1) Coloquio Internacional Creatividad + Arquitectura + Inter-disciplina. Realizado en la FADU en 1989 Patrocinado por la UNESCO

(2) Expresionismo: voz del Diccionario del Arte Moderno Ed. Fernando Torres S.A. España 1979. Pag.209.

(3) Acción, pintura de.: voz idem, pag. 35

(4) Luigi Pareyson "La Estética de la Formatividad y el concepto de Interpretación." Pag. 13 a 34 en "La Definición del Arte" U. Eco, Ed. M. Roca / España / 1970

(5) Morpurgo Tagliabue "La Estética Contemporánea" Ed. Losada, ver Cap.III "La investigación Histórico Fenomenológica" Pag. 87 a 98

(6) Y. Tinianov. "De la Evolución Literaria", año 1927. En "Formalismo y Vanguardia" (Pag. 133) Ed. Comunicación Serie B. Madrid, 1973.

(7) B. Eikhenbaum. "La Teoría del 'Método Formal'", año 1925. En "Formalismo y Vanguardia". Idem.

(8) "Brote": este concepto de L.Pareyson alude a la posibilidad de que toda obra puede producir, poten-

cialmente, otras obras a partir de ella y además otras interpretaciones. "Es el germen de obra que ya lleva en sí posibilidades de expansión de una determinada forma, con lo que el brote es la obra 'innuce'." pag. 19 obra citada.

C. Martínez Bouquet a desarrollado un concepto semejante "germen de obra" en el que alude al primer atizbo de forma aún informe en el nivel de lo latente o inconsciente.

(9) Ver en "Creatividad en Arquitectura desde el Psicoanálisis" de G. Adamson/C. Martínez Bouquet/J. Sarquis. Ed. Paidós 1985.

(10) Ver Rev. "El Croquis" No. 40 Sep. '89. Madrid / España.

(11) Llamamos "arquitecto predisciplinar" al personaje interno que todo sujeto posee y que se aplica espontáneamente a resolver los problemas primarios del habitar. Su estrategia compositiva básica es la adición y agregación de unidades habitativas mínimas. (Ver Summarios 128 Ed. Summa 1989)

(12) Llamamos "Pirotecnica Lúdica" a la fase proyectual y al rol del equipo de diseño, en la que se acentúan los aspectos de juego del proceso creador.

(13) Llamamos "Rigor Formal" a la fase proyectual y al rol del equipo de diseño en la que se acentúan los aspectos disciplinares de puesta en verificación del proyecto antes del pasado en limpio.

(14) Llamamos "Mapa del Empeñamiento Arquitectónico" a las fases que van desde la iniciativa del comitente al uso de la obra. Ver Summarios 128 / 89 Ed. Summa.

(15) Llamamos Investigación Proyectual a la que se realiza utilizando el proyecto como herramienta de investigación.

Ver libro "Creatividad Arquitectura Interdisciplina" del Coloquio Internacional 1990 Ed. EPFL/FADU

(16) H. R. Jauss "Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria" Ver Cap. 5 "Poiesis: el aspecto productivo de la Experiencia Estética" pags. 93 a 115.

(17) "Una noción que requiere de un cerramiento organizacional pero no necesariamente termodinámico". Revista Psiche No.20 ¿Descubrimiento o invención? pag. 28 - Año '88 - BS. AS.

(18) Experiencia de Investigación Proyectual Realizada durante 1986/87 en el "Centro de Estudios de Arquitectura y Ciudad".

(19) "Creatividad" Voz del Diccionario Einaudi redactada por Emilio Garroni.

(20) La diferencia entre creatividad innovadora (más relacionada con la invención) y renovadora (más ligada a la reformulación de paradigmas u obras ejemplares conocidas) está explicitada en el artículo de este autor titulado "La investigación proyectual como generadora de la innovación disciplinar" publicado en la revista del Área de Investigaciones Proyectuales No.1.

(21) Sospechamos que el "retorno de lo (expresivo individual) reprimido" apelando a Freud, se expresa en arquitecturas que para no ser rígidas y anónimas caen en el "pastiche" o en una abundancia formal que podríamos denominar hoy como de un "pintoresquismo" o "manierismo" posmodernista.

(22) Nominamos irónicamente con esta conjunción de conceptos antagónicos a la idea de que una mirada atenta (o sea realista) a los problemas actuales de la arquitectura -sean habitativos o de otro orden- tendrá mayores posibilidades de obtener respuestas inéditas y en consecuencia innovadoras que la segura y casi siempre "irreal" repetición que ya no responde a los problemas presentes. A estas soluciones suele el sentido común llamar "utopías" carentes de posibilidad de realización.

(23) El Programa de Creatividad Interdisciplinaria que dirijo en la AIP de la SIP desarrolla una Investigación Proyectual que tiene como tema el Conjunto Habitacional "Ciclo Vital".

LA CREATIVITE ARCHITECTURALE ENTRE LA CONSTRUCTION ET L'EXPRESSION

Jorge Sarquis

L'idée de créativité, telle que nous la définissons dans notre recherche, peut établir le lien de manière efficace et productive dans l'articulation des pôles: expression (libre, hasardeuse, intuitive, sensible et spontanée) et construction (légiférée, rigoureuse, nécessaire, réfléchie, intelligente)

Ce noyau a pris racine dans la Bauhaus, avec les expériences de Kandinsky et plus particulièrement d'Itten, qui valorise et essaye de fonder le travail, à partir de l'expression individuelle, avec de vrais laboratoires de créativité où la forme artistique qui en résulte s'obtient à partir de l'émergence des sources internes du sujet (étudiant ou architecte). A partir de son "germe de l'oeuvre" ou "bouton", la forme finale laisse au processus de formation ou Formativité dans la construction de la Forme un rôle moins important - pas exclu - dans le processus global. A l'autre bout, Gropius ou Mies mettent l'accent sur le pôle rationnel et constructif comme seule méthode légitime et efficace pour la projection.

Notre recherche a montré - même avant de rendre conscient l'événement historique précédent - que les deux tendances cohabitent chez la plupart des architectes avec qui nous avons réalisé nos "Laboratoires Expérimentaux de la Créativité". Ce qui arrive, c'est que les deux tendances se rencontrent à des moments ou à des instances différents du processus projectuel. Dans le cas de la tendance subjectiviste, elle trouve sa meilleure expression au moment où le "germe de l'oeuvre" devient évident et "construit" au moyen du compositif par addition de l'"architecte prédisciplinaire" (bien des fois réprimé) avec la pyrotechnie ludique du disciplinaire, qui, tel qu'en un jeu d'artifices, laisse voler son imagination, son automatisme, pour se lancer dans un voyage d'où il revient chargé d'images depuis lesquelles il pourra mettre en rapport pour son futur projet, au moyen d'un processus de "formation" ou

"construction" qui se réalise par itérations successives où l'expression ne manque pas.

La captation subjective et la résolution objective des questions et des problèmes des disciplines et entre les disciplines auxquelles la discipline peut apporter des solutions ne peut se faire qu'avec l'articulation du moment tout à fait subjectif - bien que chargé des exigences transdisciplinaires et des savoirs interdisciplinaires - avec le processus constructif, rationnel et objectif qui se fonde sur les connaissances intra et inter disciplinaires mais qui doit appeler son contraire - le passionné et intrasubjectif - pour pouvoir l'interpréter et le mettre en mouvement.