

# AREA

AGENDA DE REFLEXIÓN EN ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO  
*agenda of reflection on architecture, design and urbanism*

número 8  
diciembre 2000

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo  
Secretaría de Investigaciones en Ciencia y Técnica

## CONTENIDOS/CONTENTS

1. **Editorial**
3. *Jorge Sarquis*  
Investigación proyectual: historia de las teorías, los procedimientos y las técnicas —*theorias, praxis y poiesis*
27. *Hernán Casakin*  
El uso de representaciones visuales en los problemas de diseño
41. *Ricardo de Sárraga*  
Implicancias generales sobre la proyectación hacia una familia «normal»
55. *Helen Barroso y Francisco Mustieles*  
Del urbanismo de centro al urbanismo de borde: una estrategia de intervención para la periferia de Maracaibo
65. *Verónica Paiva*  
Medio ambiente urbano. La emergencia del concepto. Concepciones disciplinares y prácticas profesionales en Buenos Aires entre 1850 y 1915
75. *Alejandro H. Aldasoro*  
La situación profesional de los arquitectos: una cuestión de números
84. **Information for authors and contributors**

Los contenidos de AREA aparecen en:  
The contents of AREA are covered in:  
Architectural Publications Index  
LatBook, Internet <http://www.latbook.com>

## AREA

---

AGENDA DE REFLEXIÓN EN ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO  
*agenda of reflection on architecture, design and urbanism*

número 8, diciembre 2000

# INVESTIGACIÓN PROYECTUAL: HISTORIA DE LAS TEORÍAS, LOS PROCEDIMIENTOS Y LAS TÉCNICAS —THEORIAS, PRAXIS Y POIESIS

Jorge Sarquis

*arquitectura*  
architecture

*teoría*  
theory

*proyecto*  
project

*procedimiento*  
procedure (proceeding)

*investigación*  
research

*creatividad*  
creativity

Centro Poiesis

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA

Ciudad Universitaria Pab. 3 piso 4

1428 Buenos Aires, Argentina

Tel/fax (particular): (54-11) 4831-7599

E-mail: jsarquis@fadu.uba.ar

## **Projectual inquiry: history of the theory, procedures and techniques —theorias, praxis and poiesis**

*The shaper procedure of the architectonic spatial form, known today as the project—the only way or method that architecture has to reach concretion—, was not always performed in the same way. If at the beginning this procedure was the composition through invariable types established by social consensus, whose parts are organized in an organic whole, as a paradigm of the classical thinking, in the Renaissance the idea of creative liberty was introduced—leaving behind the one of mimesis and theology as constructive principles— through the notion of project and representation. The Illuminism provokes a big revolution in all aspects, and accentuates the idea of modernism against the classic supremacy. The artistic vanguard and the architectonic modernity are installed definitively, and in the middle of the 20th century another crisis—more frequently every time—, now against a universal modernity, drops the architecture and its procedures in the hands of the own authors, without any possibility of exterior legitimation.*

*El procedimiento configurador de la forma espacial arquitectónica, conocida hoy como el proyecto—el verdadero método o camino por el cual la arquitectura llega a su concreción—, no siempre se realizó de la misma manera. Si en sus orígenes fue la composición mediante tipos estabilizados y consensuados socialmente, cuyas partes se organizan en un todo orgánico, como paradigma del pensamiento clásico, en el Renacimiento se introduce la idea de libertad creadora—abandonando la de mimesis y la teología como principios constructivos— a través de la noción de proyecto y representación. El Iluminismo provoca una gran revolución en todos los ámbitos, y se acentúa la idea de lo moderno contra el predominio de lo clásico. Las vanguardias artísticas y la modernidad arquitectónica se instauran definitivamente, y a mediados del siglo XX otra crisis—cada vez más frecuentes—, ahora contra una modernidad universalista, deja a la arquitectura y sus procedimientos en manos de los propios autores, sin la más mínima posibilidad de legitimación externa.*

*Este artículo fue premiado en la Bienal de Arquitectura de la Sociedad Central de Arquitectos y el Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo 1995-1996, en enero de 1997, en el rubro "Teoría de la arquitectura". Su título fue "La investigación proyectual, una teoría, metodología y técnica de formalización arquitectónica contemporánea".*

## De la teoría como interpretación del mundo prefigurado

Una de las crisis fundamentales de las disciplinas tiene que ver con las exigencias de una realidad cambiante que no se atiene a cómo el mundo constituyó y dividió los saberes; ellos fueron producto de un momento histórico y eran funcionales para ese momento, pero esta situación exige hoy ser modificada. Esta fue una preocupación de la filosofía, y fue Aristóteles, trescientos años antes de Cristo, quien concretó un mapa de fragmentación del saber como modos de estar en el mundo: *theoria*, *praxis* y *poiesis*. Esta partición ha perdurado de distintas maneras hasta la crisis de la modernidad que comienza en el Renacimiento, aunque perdura en las diversas trilogías que podemos advertir ya en Vitruvio, cuando divide la arquitectura en *venustas*, *firmitas* y *utilitas*, y que luego la historia desplegará con diferentes énfasis en diversas épocas y autores. Una partición semejante es la que adopta Kant cuando postula las tres *Críticas*: *a la razón pura* —la que entrega fundamentos para la ciencia—, *a la razón práctica* —sobre la ética—, y finalmente *a la crítica del juicio* —sobre la estética. La misma división la observamos respetada en Weber y en Habermas, el filósofo de la modernidad, cuando fragmenta la realidad en las esferas de la ciencia, la ética y el arte.

Es dable observar que los campos se refiguran permanentemente y además se crean nuevos y se integran otros para abordar objetos de conocimiento que así lo exigen. La investigación cumple un rol fundamental en este proceso de renovación de los saberes, sin dejar de lado la práctica, que ante los nuevos desafíos debe dar nuevas respuestas, no siempre verificadas de antemano para garantizar su éxito.

La arquitectura no ha instaurado, como muchos otros saberes, un campo de investigación; y mucho menos en torno a las cuestiones del proyecto, como tiene en torno a la formación y a la práctica profesional. Plantear configurar un campo legítimo de investigación en arquitectura implica colocarlo en paridad y competen-

cia con otros campos de saber que tienen sus propios espacios de investigación, con sus propios *medios* para una *finalidad* básica: producir o, mejor, crear conocimientos para cada campo en principio y de carácter general después.

Tal como hemos comprobado en un artículo previo (Sarquis 1995), el trabajo de creación se realiza en los momentos de creación específica de cada campo, es decir, cuando se transita el camino de la formulación de las nuevas ideas, o sea, el tiempo metodológico de la profesión y la formación, y no solo el de la investigación. Pero si la creación es la condición que los iguala, la diferencia es que en la investigación se exigen otras cosas como protocolo de los experimentos: métodos especiales y sobre todo justificación y validación de los hallazgos o creaciones producidas. Esta coincidencia del momento de la creación de lo nuevo en todos los campos suele generar no pocas confusiones entre las áreas de desarrollo en cada campo.

Insistimos que es en ese momento, ni antes, en el momento del establecimiento de las causas previas (creación propia de la historia), ni después (creación de las técnicas constructivas), cuando se concretan las creaciones proyectuales. Es en el camino o proceso de gestación, o mediación, tal como además lo definió Aristóteles cuando establece los “*mediante*”: 1) el hacer teórico busca la verdad *mediante* la contemplación de los entes que ya son; 2) el hacer práctico busca la justicia y la pertinencia *mediante* la acción en la vida cotidiana; 3) el hacer poiético busca la producción o fabricación de artefactos *mediante* la proyectualidad previa de los entes que “todavía no son” (Dussel 1980: cap. 5). Esta rígida fragmentación sufre interpenetraciones desde la primera modernidad, y así sabemos que el hacer *poiético* requiere de la *theoria* para orientar su acción en el sentido deseado, y además requiere saber dónde está la verdad de lo éticamente correcto para colocar su artefacto entre ello mediante el proyecto. Artefacto que ingresará a la vida cotidiana para su uso práctico mediante ciertas leyes del habitar.

El ámbito propio de la *poiesis* es óntico, natural o material como punto de partida, pero se refiere semánticamente a artefactos o al mun-

do cultural. La categoría propia es la de la coherencia formal del artefacto, su principio operativo es el de la proyectualidad poiética. Siguiendo con

esta lógica, se establece la diferencia entre teoría, práctica y producción, donde hay métodos o hábitos del hacer distintos (Tabla 1).

Tabla 1: Cuadro aristotélico de los saberes.

	THEORIA	PRAXIS	POIESIS
	Hacer teórico, busca la verdad mediante la contemplación de los entes que ya son (hoy se sabe que la verdad se construye).	Hacer prático, busca la justicia y la pertinencia mediante la acción en la vida cotidiana.	Hacer poiético, busca la producción o fabricación de artefactos mediante la proyectualidad previa de los entes que "todavía no son".
Universal (Teorías)	Para el conocer teórico: la filosofía y los principios de las ciencias particulares.	Para el obrar práctico: la prudencia encarnada en los saberes preexistentes (ética, moral, derecho).	Para el fabricar poiético: la <i>tejné</i> o los principios constructivos de las obras.
Particular (Metodologías)	El método del <i>logos</i> teórico es <i>demonstrativo</i> (saberes particulares basados en este método).	El método del <i>logos</i> práctico es <i>deliberativo</i> (la retórica que convence o demuestra verdades e intercambia opiniones).	El método del <i>logos</i> poiético es <i>proyectual</i> (cuya especialización es la investigación proyectual).
Singular (Técnicas)	El fruto del <i>logos</i> teórico es una conclusión cierta expresada en forma de texto.	El fruto del <i>logos</i> práctico es una decisión (acción) justa y prudente (decisión judicial o cotidiana).	El fruto del <i>logos</i> poiético es un artefacto u obra con coherencia formal (estético funcional).
	Filosofía y estética	Ética, normas, leyes	Ingeniería, arquitectura, diseño

Cada campo de conocimiento de la realidad realiza las investigaciones con sus propios medios, es decir en sus espacios de mediación, que son los de investigación. La historia lo hace mediante el análisis de las fuentes para los juicios interpretativos sobre los valores y sentidos de los objetos y acontecimientos pasados. La tecnología, mediante la experimentación para innovar en materiales y técnicas de producción. La semiología, mediante el análisis para reformular los sentidos cristalizados. La sociopsicología, mediante encuestas, entrevistas y observaciones para una mejor comprensión de la sociedad. La arquitectura, mediante el trabajo proyectual para la iluminación de problemas urbanos y arquitectónicos y creación de soluciones.

En el Iluminismo, el debate sobre la teoría de la arquitectura era acuciante. Conviene aquí recordar a Quatremère de Quincy (1832: voz "Teo-

ría"), quien ya diferenciaba tres tipos de teorías con las respectivas actitudes proyectuales: 1) la teoría práctica "de los hechos y de los ejemplos", 2) la teoría didáctica, aquella "de las reglas y de los preceptos", y 3) la "teoría de los principios de las razones sobre las que se apoyan las reglas, y que es llamada teoría metafísica". Mientras el primer grado está situado en un nivel cotidiano de la pura empiria, la experiencia se pone como una adquisición insustituible, el segundo grado, el didáctico, constituye "la enseñanza cotidiana de la escuela". Finalmente, el tercer grado se representa como aquel fundamental: éste "se remonta a las fuentes de donde emanaban las leyes". "El origen en cuestión —o sea aquello que funda la arquitectura en cuanto arte— es literalmente una surgente, una fuente de la cual emanan leyes superiores."

De los pocos acuerdos que hay en estos tiempos, uno es que la investigación produce conocimientos. Éste es el objetivo de toda investigación, y el objeto son los problemas que se consideran irresueltos en el campo disciplinar a indagar, en nuestro caso los de la arquitectura. Otro acuerdo, aunque ya no tan generalizado, es considerar que todo objeto de investigación, si es un saber, debe poseer: a) una dimensión teórica que enmarque e ilumine la concepción y el sentido del objeto, en nuestro caso, la arquitectura; b) una dimensión metodológica, el camino por el cual el objeto llega a su creación, siendo en nuestro caso el proyecto, verdadero procedimiento configurador de la forma que anticipa lo que no existe; y finalmente c) una dimensión técnica que permitirá colocar ese objeto en su máximo estado de concreción, construir la obra.

El asunto de este texto es el estudio del desarrollo histórico, hasta la actualidad, de los mecanismos de prefiguración de la forma arquitectónica en todas sus dimensiones. Ello nos coloca inmediatamente en la consideración de los problemas de la arquitectura, que desde sus aspectos teóricos hasta sus obras concretas condiciona y es condicionada por estos procedimientos anticipatorios.

### La teoría como la dimensión de mayor abstracción

Cada una de estas dimensiones admite su apertura triádica en las mismas categorías dimensionales, para tener una visión completa del problema. Esto no significa un trabajo enciclopedista que pretenda barrer sistemáticamente todas las cuestiones de la arquitectura, ni que las dimensiones se relacionen armónicamente ocultando los conflictos reales que en la modernidad y no sólo en ella supone la relación entre teoría, metodología y técnica.

Podríamos afirmar que no existen tareas carentes de teoría (Sarquis 1992) y menos aún en relación pacífica con su práctica. Esto vale más aún para las tareas artísticas de la modernidad, incluidas las aparentemente menos reflexivas y más espontáneas (ver Trías 1991: 229).

La arquitectura, una práctica social compleja, implica ineludiblemente teoría, desde que Alberti en el siglo xv la incorporó a las artes liberales —junto a la pintura y la escultura— desafiándolas de las artes mecánicas. No obstante, no es sencilla la definición de qué es hoy una teoría específica para el campo de la arquitectura, el urbanismo y los diseños, incluso sabiendo que en estos campos existen diferencias que hacen difícil la formulación de una teoría abarcativa —ontológico histórica— del procedimiento prefigurador de tales saberes y prácticas sociales.

Es claro que no se trata de una teoría científica particular que formula leyes generales objetivas y de necesario cumplimiento. Las distintas teorías de la arquitectura y los diseños, como aspectos o no de una teoría del arte, tienen su propia historia que comienza con Plinio y Vitruvio en el pensamiento clásico y recomienza con Alberti en el Renacimiento, y más adelante con los tratadistas del Iluminismo. Tras el acople e identificación conflictiva con la práctica que sufriera la teoría desde los primeros maestros de la modernidad de principios del siglo xx, que en su lucha contra el academicismo neoclásico e historicista provocó el rechazo de la teoría junto con los estudios históricos, en la actualidad la legitimidad de reconstruirla y la eficacia de su existencia es aceptada más allá de los intensos debates que suscita.

Para la arquitectura y los diseños se trata no sólo de imaginar la existencia misma de estas prácticas teóricas, y cuáles son, sino de pensar si están dadas las condiciones de posibilidad para la formulación de teorías de influencia efectiva sobre estas prácticas específicas. Una teoría hoy —al menos desde esta postura— debe reconocer la existencia de un conjunto de componentes en pugna en un espacio de fricción. Entre ellos, las finalidades externas o condiciones de posibilidad heterónomas y las internas o condiciones —irrenunciables— de posibilidad de una existencia autónoma, que se expresan de manera diferente según sea la concepción teórica de la arquitectura. O bien, comprometida

con la cultura y la sociedad, con un *modus operandi* cercano a una de las variantes de la investigación proyectual propuesta, como el modo más apropiado para dar respuesta a las exigencias de los protagonistas mencionados (exigencias externas de los usuarios, internas de la propia disciplina y postura ideológica y deseante de los actores), y que en este escenario puja por instalarse, en clara oposición al procedimiento como proyecto *instrumental* o *dispositivo* que condiciona y determina hoy el operar profesional en general. En un texto altamente recomendable por lo esclarecedor sobre este tema, Morales expresa (1992: 93): “a la teoría le pertenece suponer y proponer las condiciones para que lo posible o habido se constituya en determinada realidad. Esto implica la necesidad de poner condiciones a la teoría para que sea en rigor constituyente de realidad”.

Muchas veces se insiste —y con razón— en que los arquitectos no tienen teorías, y en rigor es cierto si hablamos de teorías conscientes y en el sentido fuerte del término, pero en nuestro caso la palabra teoría debe leerse como teorizaciones o como concepciones de la arquitectura. En este sentido, las reflexiones sobre las condiciones de la formación de la teoría quedan expresadas con toda claridad en Ferry (1997) y se complementan con la idea de Kuhn de “tensión esencial” (1959), como el modo en que se instauran las nuevas teorías en cualquier campo. Ferry plantea que todos los saberes tienen al mismo tiempo dimensiones teóricas y prácticas, y que en todo hacer hay un proceso de transformación, tanto en los objetos concretos como en los objetos simbólicos. Propone un esquema para analizar los distintos momentos de la conformación de los diversos niveles desde el puro hacer a la teorización de mayor nivel de abstracción, y que coincide en gran medida con lo expresado en la Tabla 1, aunque con mayor discriminación de los niveles de integración.

Define un primer nivel, de la práctica o del hacer, coincidiendo con el primer nivel de Quatremère. Aquí el operador no guarda ninguna distancia con el objeto, es decir, con rela-

ción a su práctica. Es pura producción empírica; sería el hacer (obras) sin reflexión teórica.

El segundo nivel se produce en el momento —muy posterior— en que se realiza un discurso sobre el hacer que intenta responder a la pregunta del cómo hacer y que surge por disputa entre los realizadores que poseen distintas maneras de hacer. Es decir, es un discurso empírico que formula indicaciones, como si fueran recetas de cocina. Se ha producido un distanciamiento con el hacer, en el momento que formulo las recomendaciones, aunque breves, de lado la acción. Este segundo grado de la escala se identifica con un nivel técnico. Es decir que el técnico no es un simple practicante, sino que posee y domina un saber. Se presenta como el primer nivel de conocimiento, nivel de conocimiento técnico.

Existe un tercer nivel, a través del por qué hacer. Y en este nivel se incorporan nuevas variables que intervendrán en el hacer. Es decir, ya no se trata solo de cómo hacer sino además del para qué hacer y qué hacer. Ferry lo define como nivel praxiológico, es decir, se refiere a la praxis (que no es solo la práctica): “la praxis es la puesta en obra de diferentes operaciones en un contexto dado que es necesario analizar y en el que tomar decisiones referentes al plan de ejecución de lo que se hace”, es decir, la gran diferencia está en que frente a un problema (transformar un programa en proyecto) no solo se precisará de una capacidad técnica sino que se deberá preguntar sobre la significación de la demanda e interpretarla. Al realizar toda esta operación se estará en el nivel praxiológico. Y en este nivel ya podemos, según Ferry, empezar a hablar de teoría; va a aparecer una mediación (con textos, obras, discusión con colegas, etc.) que implica una reflexión teórica. Y en este nivel cita a Schon (1992) y al práctico reflexivo, como aquel que pone de manifiesto esta capacidad de pensar la práctica.

Finalmente define un cuarto nivel: lo hace a partir de decir que aquí se produce un corrimiento que va más allá de la acción, el nivel científico. Su objetivo es conocer y entender cómo funciona un sistema y cómo funcionan

los actores de este sistema, y no pensar necesariamente en una mejor acción posible. Este cuarto nivel presenta un compromiso entre práctica y acción de otro nivel, lo que Bachelard llama la práctica de la teoría. Este nivel de la práctica teórica es el momento que trata finalmente de cubrir mi propuesta, de comprender cómo funciona el sistema y sus actores, cuáles son sus *unidades de análisis*—los proyectos realizados y los experimentales o académicos—, las *variables* a tener en cuenta en los distintos tipos

de intervenciones —red vial, tejido de la construcción del hábitat, espacios verdes—, y los *indicadores* para evaluar —parametrizando series en función de estos indicadores— cada una de estas variables y la totalidad del proyecto. Por último, los conocimientos que es dable esperar de ellos deben ser discriminados por los pares, expertos o usuarios de las futuras obras. La Figura 1 representa estos cuatro niveles, según Ferry.

Si este fue el origen de instauración de las teorías, su proceso de renovación queda expre-

4to NIVEL DE LA PRÁCTICA TEÓRICA (Para entender cómo funciona el sistema y sus actores)

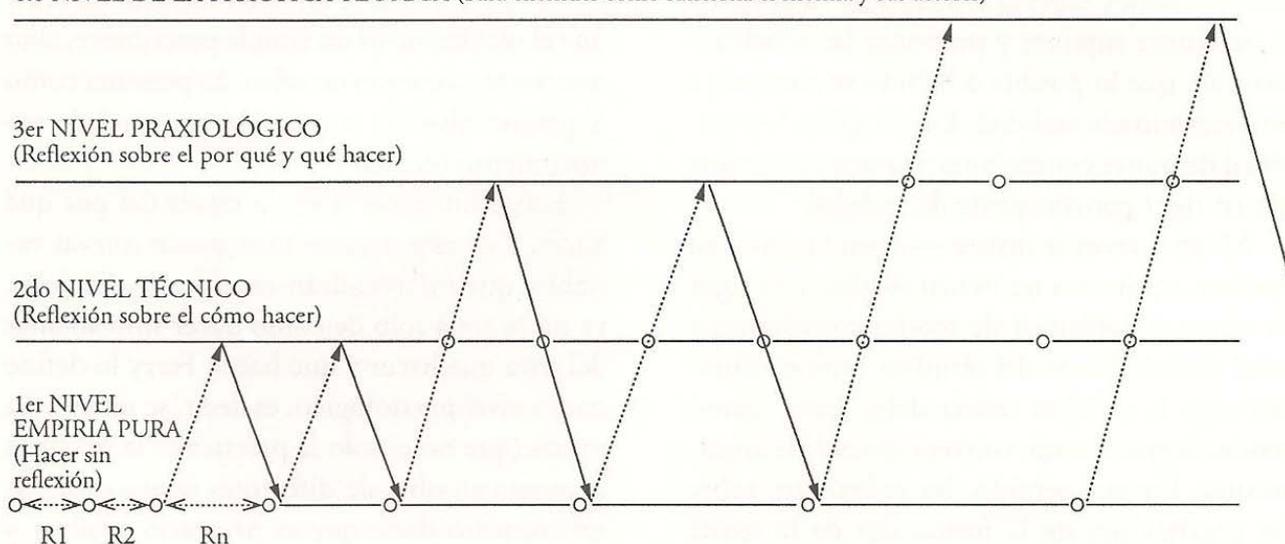


Figura 1: Cuadro de los cuatro niveles de la relación teoría-práctica, según Ferry (1997).

sado por Kuhn (1959) en la idea de que existe una “tensión esencial” entre los objetos que se incorporan al sistema de los objetos desde la pura empiria y las teorías existentes que no los explican. Al ser relacionados por alguien se crea lo que podríamos llamar segundidad. Y por último, cuando se constituye una nueva teoría general —terceridad— que los explique, se instituye una nueva teoría que es dadora de sentido y fija las reglas del cómo hacer para todas las producciones que sobrevienen.

El procedimiento proyectual es reconocido por nuestra hipótesis como lo más específico de la disciplina, aunque su razón de ser sea la construcción de las obras. La proyectualidad está condicionada por una realidad que exige abrir la disciplina a la comprensión de las finalidades

externas, con la ayuda de otros saberes no sólo de carácter técnico sino sociales y humanísticos. Las finalidades internas —intradisciplinarias— tienen con el arte su ligadura más potente y una larga tradición en ello; en cambio, las externas sólo pueden hacerlo en la medida en que se lo planteen como un proceso de investigación, que debe entrar en ese “espacio de fricción” mencionado para ser trascendido en la forma final.

Es posible rastrear y reconocer entonces en el momento actual aquellas lógicas ordenadoras o estrategias del procedimiento que venimos señalando y que con toda intención hemos evitado denominar “proyecto” para remarcar que éste es un modo y momento específico de la modernidad, y que si bien es aún hegemónico

existen sobrados indicios de que se ha incorporado un *modus operandi* de carácter transdisciplinar que denominamos investigación proyectual. Si bien no es necesario aún discriminarlo totalmente del proyecto, como modo general, al adoptar aquí para la investigación proyectual un carácter *transdisciplinar*, éste afecta inevitablemente a los otros modos proyectuales dedicados a la formación y muy especialmente a la profesión. Si bien es cierto que la investigación proyectual propuesta posee orientaciones y la más técnica o concreta se acerca mucho al ejercicio profesional, existen diferencias notables entre ambas. Dichas orientaciones<sup>1</sup> van desde los planteos utópicos que se lanzan como anclas al futuro, a otros que aíslan variables para explorar a fondo sus posibilidades de cambio, produciendo series de proyectos preliminares ponderados. Algunas incluso la plantean casi como una práctica profesional innovadora que compite con la proyectualidad instrumental y comercial de la mayoría de la práctica profesional. De hecho, esta idea de utilizar el proyecto como instrumento de investigación se ha alimentado de los proyectos realizados por profesionales tales como Eisenman, Koolhaas, Zaera Polo, y otros que establecen una suerte de continuidad desde una docencia que investiga y que se aprovecha en la profesión.

Podríamos augurar, tal vez con demasiada audacia, que la condición de posibilidad de crecimiento de la arquitectura implica aceptar una íntima y fluida relación dialógica —es decir de diálogo de ida y vuelta— de los proyectos formativos y profesionales con la investigación proyectual, como el procedimiento anticipador y prefigurador más apto para la creación de conocimientos y para indagar las nuevas exigencias que se van presentando. Para ello vamos a explicitar las diversas estrategias que se han discriminado como convivientes y qué características posee cada una de ellas.

---

1. En septiembre de 1999 se organizó en la FADU-UBA un congreso titulado "El Habitar: Una Orientación para la Investigación Proyectual".

Pero ¿existe alguna relación entre la crisis de la arquitectura y los diseños y el procedimiento, estructura, manera o "arquitectura" que adoptan estas prácticas sociales en el despliegue de su saber? Nuestra hipótesis es que el debilitamiento del rol social de la arquitectura y los diseños es una consecuencia directa de la forma y manera en que se introducen las condiciones sociales o "finalidades externas", posibilitando o distorsionando el despliegue de sus valores específicos o finalidades internas. Y la forma y manera, o los métodos o, mejor aún, las lógicas que siguen hoy —al desentenderse del esclarecimiento de sus finalidades externas (Wellmer 1985 [1993: 129])— van quedando reducidas a ser mera "razón instrumental" —acrítica y consoladora— de un modo de producción neoliberal que reduce a los "disciplinados" actores a cumplir estrictamente con los indicadores de la lógica del costo-beneficio, propio de las ideas hegemónicas de esta sociedad.

Reiteramos entonces, éstas condiciones externas —planteo y exigencias de la sociedad a la disciplina, pero que ésta asume como condición de existencia y posibilidad de creación— no pueden ser atendidas sin el apoyo de otros saberes, en los que las ciencias humanas cumplen un rol fundamental. De igual modo —las condiciones de posibilidad del desarrollo de las finalidades internas— se enmarca en el contexto de la pérdida de la unidad orgánica de la obra y se enfrenta a la aporía de una sociedad escindida que la obra debe trasuntar y que al presentarse con apariencia de unidad —hecho al que no puede renunciar— no expresa la verdad respecto a la sociedad en que le toca actuar. Ambas instancias irrecusables —externas e internas— operan desconociendo la existencia de un actor social —el arquitecto o diseñador— que, motorizado por su deseo —tanto de satisfacción subjetiva como de producción de lazo social—, transforma estos materiales o pre-existencias en el territorio mediador de lo que se denomina procedimiento configurador anticipatorio según lógicas intradisciplinarias e históricas.

Es necesario entonces reconocer la importancia de la dimensión teórica y comprender la

arquitectura y los diseños como saberes particulares, en los que surge la necesidad de una epistemología crítica o metateoría para los saberes del entorno construido, con sus teorías particulares —sean o no científicas— para comprender la arquitectura y los diseños como fenómenos de la cultura. La especificidad del procedimiento prefigurador que advertimos (en la actualidad el proyecto), emerge como condición de posibilidad de la misma, y en él se juega la fricción entre determinaciones heterónomas (la tan negada función) y la auto-referenciada autonomía (la forma), para lo cual es necesario desentrañar la lógica que lo sostiene y los márgenes de libertad creadora que permite y compromete éticamente.

No siempre la realización de una obra requirió del proyecto, sea anticipador o hermenéutico crítico, ni tuvo la configuración el procedimiento y el lenguaje expresivo que hoy le conocemos. Este instrumento, mediador por excelencia,<sup>2</sup> no fue siempre la herramienta que los agentes de la producción del hábitat utilizaron para concretar sus objetos. Como todo producto histórico, no es ni natural ni neutro, está íntimamente comprometido con los momentos de cambio o crisis de la disciplina y la sociedad,<sup>3</sup> y nos deja los siguientes interrogantes: ¿Fue siempre el proyecto —tal como hoy lo conocemos— el mediador privilegiado para arribar a la forma arquitectónica? ¿Es el único y mejor método posible para producir arquitectura hoy? ¿Cómo juegan su rol hoy los arquitectos en la gestación y control de

---

2. Para el desarrollo de esta hipótesis se extraen algunos pasajes del texto "El procedimiento proyectual como problema, en el contexto de una teoría crítica de la arquitectura y la investigación proyectual", donde se describen algunos aspectos de los elementos intervinientes en los diversos momentos de la proyectualidad, sus relaciones, sus lógicas, sus actores, roles, etc., conducente a la construcción de una epistemología crítica de la arquitectura, en vías de realización (Sarquis 1992).

3. Es necesario dejar en claro que hablamos tomando partido teórico por una concepción de la arquitectura que nace y es entendida como construcción intencionalmente diferenciada de aquella que se produce, ingenua o predisciplinariamente, sin posición teórica para configurar el hábitat.

la forma arquitectónica en los mediadores disponibles? ¿Cómo ingresan los usuarios al proyecto? ¿Cómo incide la arquitectura en la subjetividad y cómo el hombre condiciona la arquitectura?

## De los procedimientos como instrumentos configuradores y sus lógicas

Para predicar sobre la historia de las teorías de los procedimientos —como categoría disciplinar y no genérica— es conveniente hacerlo comprendiendo su desarrollo actual, para contextualizarlo luego históricamente e indagar sobre su genealogía que lo sitúa como el medio más específico y el lenguaje apropiado e irremplazable para anticipar la construcción de las obras de arquitectura y diseño. No siempre lo hizo a partir de transformar las finalidades externas —éticas, sociales y económicas— en internas —formales, estéticas y técnicas— mediante teorías, metodologías y técnicas específicas que modelan materiales históricos conducidos por actores sociales preparados académicamente para tal fin. En palabras de Adorno (según Wellmer 1985), "la arquitectura da respuesta a ciertas finalidades, mediante ciertas formas y con ciertos materiales".

Esta situación, configurada históricamente, no surge por generación espontánea ni capricho personal, sino como resultado de matrices sociales de acción, entretrejidas a medida que fueron apareciendo en las diversas condiciones en que le tocó producir el hábitat, y hoy conviven con diversos grados de presencia, tal como lo entiende Williams (1977: cap. 2, ap. 7) cuando sostiene que en la producción de los bienes simbólicos y culturales coexisten conflictivamente diversos tipos de materiales: hegemónicos o dominantes, emergentes o nuevos, y arcaicos o residuales; todos inciden con pesos diversos en la toma de decisiones para la configuración de la forma.

Nos interesa situarlo históricamente para relacionarlo con un interrogante fundamental. ¿Es posible modificar individual y socialmente

el procedimiento proyectual de la arquitectura y los diseños? A los efectos de no caer en “ideas metodologicistas abstractos con pretensiones de universalidad” alejados de las reales condiciones del operar disciplinar, es necesario trabajar en las descripciones de las operaciones concretas. En otros términos, y aunque semeje un juego de palabras, si el tema de este texto es “la arquitectura del procedimiento”, es imprescindible contextualizarlo en el ámbito de lo que es imposible negar: “la crisis y falta de proyecto de la arquitectura y los diseños” como actividades culturales diferenciadas, realizadas por disciplinados actores de estas prácticas sociales específicas.

Su antecedente primigenio, la composición original de griegos y romanos, vigente en plenitud desde el Renacimiento hasta los comienzos de la modernidad de principios del siglo XX, operó regida por tratados y manuales que asumían el control total del proceso de organización estético-utilitario-constructivo del arte de la arquitectura, componiendo partes conocidas en una totalidad orgánica en la que es imposible no reconocer la interdependencia de las mismas, que funcionan subsumidas en el cuerpo jerárquico de la obra como totalidad corpórea unitaria. Allí prevalece la idea de hilemorfismo —íntima relación entre materia y forma—, pero que paradójicamente, si bien toma al hombre ideal como base de sus medidas y proporciones, lo hace solo de sus estables partes externas, sin atender a sus aspectos internos más inestables o dinámicos tanto fisiológicos como emocionales.

Es Alberti quien incorpora a mediados del siglo XV la arquitectura —junto a la pintura y la escultura— en las artes liberales o del espíritu, integradas hasta entonces por el *trivium* —gramática, dialéctica y retórica—, como las artes del decir, y el *cuadrivium* —geometría, música, matemáticas y astronomía—, como las artes de lo dicho (Gimpel 1968: cap. 3). De esta manera, destierra a la arquitectura de las artes manuales en las que se encontraba subsumida como ejemplo de una *tejné* y una *poiesis* griega, con principios teóricos e indicaciones

de sentido poco difundidos, salvo los tratados de Vitruvio y Plinio, que anticipaban las reglas de un hacer racionalizado, donde la *ratio* indicaba las razones o partes en que se dividía el cuerpo a construir y la *mans* indicaba las medidas y proporciones aritméticas a respetar por necesidad para producir una obra *per-fecta*, lo mejor o bien hecha, a la que no se puede agregar nada, que además para ser bella debía cumplir con la perfección imitativa de la idea de totalidad integrada por partes, como ocurre en la apariencia del cuerpo humano.

La historia de los *Tratados y Manuales* —que produjo no solo excelentes obras de arquitectura sino que hizo ciudades en todas las metrópolis occidentales— no es sino la de su alteración y transformación hasta su extinción irre recuperable, como material histórico de utilidad compositiva. Caído el sistema que operaba componiendo partes preexistentes, significativas socialmente dentro de un código o lenguaje compartido, el proyecto asume en la modernidad el rol protagónico de mediador imprescindible entre el pedido de la sociedad y la obra construida.

Pero sin duda, en la misma idea de invención que se instala en el Renacimiento anida el germen de la idea de proyecto que se despliega y emerge con fuerza en el Iluminismo y, con la precisa denominación hoy conocida, en las vanguardias históricas. Antes del Renacimiento, los códigos compositivos de partes identificadas para cada sitio (las naves, los atrios, los transeptos, los patios, las galerías) en las iglesias, conventos o palacios eran inamovibles. Esto no ocurre a partir del quinientos, cuya alteración del sentido de las partes en la totalidad orgánica y de la obra misma pone en cuestión el carácter sagrado de ciertas formas y las utiliza con el carácter profano que conocemos —como Palladio—, realizando actividades proyectuales en el sentido profundo del término.

Por el contrario, a partir de la hegemonía del proyecto, en la modernidad, no sólo se producen reiterados intentos de retorno de materiales históricos superados —las tipologías rossianas, por ejemplo— sino que en la misma

práctica proyectual anidan restos arcaicos del sistema compositivo clásico que produce, mira y juzga los proyectos con ojos e ideas que intentan recomponer la unidad imposible y el equilibrio pacífico de partes.

La asunción de la posibilidad de la invención del espacio moderno encuentra en el término “proyecto” el instrumento privilegiado de la ideología del progreso, hegemónica hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, cuya aparición de hecho surge con la propia disciplina en el Renacimiento —y opuesta a la noción de composición (Colquhoun 1991: 55-79; Hernández 1995)—, se afianza en el Iluminismo y se hace hegemónica y consciente a partir de las teorías de los primeros modernos y herramienta de la experimentación con la primera Bauhaus.

Esto se comprueba además en el origen etimológico (Corominas 1974) de ambos términos. *Proyecto* (1737) proviene de *abyecto*, “arrojar hacia adelante un proyectil”, y también de *conjetura* o hipótesis, claramente indicado en la acción de proyectar, respecto de un funcionamiento futuro a verificar en la realidad; de igual modo significa *objectum*, como objeto u objetivo propuesto; también *subyecto*, *subjectus*, sujeto, someter, poner bajo el control de un individuo las representaciones del mundo y con ello lo que vendrá, y además *trayecto*, travesía como proceso y recorrido. *Progreso* proviene curiosamente de *agredir*, familiar de “arrojar hacia adelante proyectiles”; en él se deben incluir *transgredir*, como cambio de una situación estabilizada, y también *regresar* (es decir, no siempre avanzar). En ambos casos se advierte la incorporación de la idea de *tiempo*, de la que se toma clara conciencia en la modernidad. También el término *pro* da cuenta de la idea de causa, y se encuentra presente en los pioneros de la arquitectura moderna, no sólo por estar en pro o a favor de algo sino de luchar para conseguirlo, tal como era el espíritu hegemónico en el primer tercio del siglo XX. *Composición*, en cambio —donde la idea de progreso y tiempo carece de relevancia—, proviene de *componer* y de *cum*, como “con”, y *posición*, como “poner en

relación partes entre sí, o unas cosas con otras, o la distribución equilibrada, formando un conjunto armónico, de los diferentes elementos que figuran en una obra de pintura, escultura o arquitectura”.<sup>4</sup> Un término familiar utilizado en la filosofía es *composable*, como potencial de pasar del estado de imposibilidad al de posibilidad. En música, pintura, escultura, literatura, poesía, el término *composición* aún se utiliza (resulta curioso que a un arquitecto jamás se lo llamó compositor) y no ha sido reemplazado ni por proyecto ni por diseño. Por último, *diseño* recibe múltiples denominaciones, desde la acción de idear y dar forma bi o tridimensional a la idea, hasta “dibujar” o “designar”, como insiste Baudrillard en la *Economía política del signo*. De todas formas, alrededor de los sesenta los arquitectos utilizaron *diseñar* como hoy se entiende *proyectar* en el lenguaje común.

En un breve rastreo de la historia contemporánea advertimos que la consigna de los primeros modernos fue utilizar el proyecto como construcción libre —opuesto a la idea de composición clásica— para “inventar un espacio y una forma”. Apoyados e impulsados por *una falta*, la de un código común establecido —aunque en la conciencia inédita de trabajar con materiales comprometidos con la época—, y a partir de considerar la subjetividad como fuente inspiradora de la libertad creadora individual, ésta se constituye en la herramienta privilegiada para tal cometido, olvidando, o en contra de la historia disciplinar y en consecuencia del sistema compositivo que lo asistía.

Tal certeza inicial, ante el relativo fracaso social de una forma y espacialidad abstracta, se encontró con sus límites hacia los cincuenta en la idea de que el *genius loci*, el genio del lugar de Norberg-Schulz (1967), se podía constituir en la inspiración genuina para el proyecto. Se

---

4. Resulta curiosa la siguiente definición de composición: “En la terminología artística, se emplea esta palabra desde el siglo XVIII, hablándose hasta entonces de la invención, para designar la idea determinante de una obra artística, su asunto y al aspecto definitivo después de ejecutada”.

encontrarán allí las claves a descifrar para alimentar el proyecto con un material objetivo y legítimo que en las manos del creador deberá generar un buen proyecto. Según Solà-Morales, en la situación actual y a partir de los ochenta no se puede inventar la forma y el espacio desde la subjetividad creadora ni desde las claves contenidas en el sitio y decodificadas por el proyectista. La condición de posibilidad de sostener a la disciplina con un rol social consistente estriba en imaginar una espacialidad a partir de la sociedad y en la que se genere la posibilidad del acontecimiento<sup>5</sup> y se albergue el interminable y cambiante flujo de significados<sup>6</sup> e información.

Decíamos que la historia del hombre muestra que desde sus orígenes y en cada período fue construyendo su propio hábitat con características definidas. De este quehacer emergió, en un momento determinado —y según versiones diversas—, esta práctica social diferenciada llamada arquitectura que generó *modos o maneras* —en definitiva mediaciones, siempre anticipatorias— adecuadas para configurar tal arquitectura. Parece lógico que para producir los distintos hábitats y arquitecturas se hayan adecuado las herramientas para organizar sus objetos y que éstos se gestaran según fueran las condiciones de posibilidad de la disciplina —de modo más general e intemporal— y sus condiciones de existencia concretas en cada momento y lugar. Veamos entonces cada una de estas lógicas.

---

5. Acontecimiento, en el sentido de Badiou (1989: cap. 8), con posibilidad de instalar una verdad y constituir un sujeto, para lo cual la arquitectura —como saber particular del campo del arte— posee tal condición genérica, mientras no se "suture" a la filosofía y accione provocando "excesos" que convoquen al pensamiento filosófico a componer categorías que comprendan el fenómeno y lo nombren.

6. Desde este posicionamiento teórico, la obra de Gehry en Bilbao sería un buen ejemplo, ya que la obra y lo que allí ocurre se han transformado en un acontecimiento que escapa a la comprensión de las categorías tradicionales de la arquitectura.

## a) Lógicas de los primeros procedimientos: el predisciplinar, el protodisciplinar, la composición

Es claro que existió un largo recorrido del pre al post-disciplinar. El desarrollo histórico de esta concepción inespecífica del proyecto como instancia de prefiguración (más abstracta y previa) de una idea que alcanzará a posteriori un mayor grado de concreción, tiene una primera formulación en lo que hemos denominado el *predisciplinar*. Refiere al que operó dando respuestas a las exigencias del medio ambiente con estrategias y materiales naturales y que hoy se sintetiza —aunque de manera diversa— en las profesiones y disciplinas tradicionales. Para la arquitectura y el diseño actual, el predisciplinar es en primer término el usuario y luego el alumno que ingresa en dichas carreras, habiendo desaparecido el constructor idóneo de los poblados europeos o aborígenes —la más pura *tejnë*, formada por el hábito reiterado de hacer sin innovar. En términos de Ferry (1997) sería el primero y segundo nivel de teorización, con planificaciones guiadas por principios técnicos, mitos y convenciones sociales. Este saber predisciplinar construyó, en sus mejores momentos, valiosos edificios sin arquitectos, objetos sin diseñadores y ciudades sin urbanistas, pero este resultado ocasional se dio en situaciones especiales de la Edad Media y no ha vuelto a repetirse, salvo en circunstancias de grupos no disciplinares que en los sesenta, con el movimiento hippie y en rechazo de la cultura urbana, intentaron construcciones sin arquitectos que resultaron irrelevantes.

Como anticipamos, cada procedimiento, en cada momento histórico, tuvo características diversas. Veremos en detalle los componentes y las lógicas que orientaban a cada uno de ellos como herramientas prefiguradoras.

El diálogo ontológico histórico que proponemos para comprender la actual convivencia tensa y conflictiva entre los distintos procedimientos prefiguradores de la forma se inicia por aquellos componentes más arcaicos y paradójicamente también más actuales: las formas que los usuarios del hábitat van incorporando en

su acervo cultural y que coinciden —en nuestra teoría— con el saber de los jóvenes dispuestos a ingresar a “ser disciplinados por los cultores de un saber milenario”, que en nuestras investigaciones hemos denominado los predisciplinados de la arquitectura y el diseño. En ese saber surgen diversos modos de organizar el espacio que alcanzan niveles de calidad y originalidad, interfiriendo forma con utilidad, basándose en una estrategia de adición de unidades habitativas, de actividades exteriores o interiores, con diversos grados de jerarquía y uso. Desde sus orígenes, este rasgo está presente en los sucesivos proceder configuradores. Como registro de su operar originario se pueden apreciar pueblos enteros, tanto en Europa —España, Italia, Dinamarca, Francia y otros— como en África, Asia y América, que han dejado construcciones vernáculas de lo que se ha dado en llamar “arquitectura sin arquitectos” o —como hemos afirmado desde nuestra investigación— arquitectura predisciplinar. En ella se posee una *tejnë* que se transmite —sin teoría— por convenciones, mitos y hábitos constructivos. Conjeturamos que es en esta *tejnë* donde se incuba la idea de ordenar estas construcciones por partes ya probadas en su utilidad e integrando una totalidad unitaria. En general sólo se visualizan hoy para esta lógica la existencia de construcciones degradadas de sectores urbanos periféricos que, sin concepciones teóricas —aunque con cierta *tejnë* de escasas y a la vez rígidas teorizaciones— realizan de manera directa las obras sin representaciones previas y respondiendo a fines externos directos que se presentan como problemas prácticos a resolver.

Es en el Renacimiento cuando se configura definitivamente la disciplina como un saber que requiere de saberes previos y teorías explícitas, tanto para componer sus obras como para construir las. Este saber alcanza desde entonces y hasta la modernidad de las vanguardias históricas, atravesando el Iluminismo, distintos niveles de desarrollo y riqueza significativa en las obras que concreta, configurando la mayor parte de las ciudades occidentales y otorgando a las más

valoradas el calificativo de obras del arte de la arquitectura que son producidas por sujetos denominados artistas y más tarde genios (Jaus 1977). En paralelo, decae la producción predisciplinar de calidad y perdura una producción cada vez más inespecífica y degradada, hasta configurar en nuestros días las caóticas periferias urbanas.

En el mismo registro de estas obras caracterizadas por la belleza y perfección alcanzada o por la ruptura que producían respecto de lo establecido, abriendo nuevos campos a la producción simbólica, emergen algunas propuestas que son apenas ideas y dibujos que no lograron su concreción, y en consecuencia no fueron aceptadas fácilmente en el interior de una disciplina que ponía fuertemente el acento en la lógica de la dura piedra, el hierro o el ladrillo. No obstante, jamás dejaron de producirse y valorarse aunque fuera extradisciplinariamente. Así, tanto Leonardo y Miguel Angel como Piranesi, Boullée, Soane, Wren, Ledoux, Marinetti y Williams incursionaron en exploraciones formales y espaciales que legítimamente hoy denominaríamos experimentaciones arquitectónicas.

Pero la puesta en superficie de esta incipiente forma de investigación proyectual coincide con la instauración de un momento caracterizado por la puesta en crisis de todos los valores y las reglas de la disciplina para conseguirlo. Vivimos una etapa de crisis disciplinar que deberá reconstruir, sobre las ruinas de la disciplina, nuevas reglas del juego de un saber milenario e imprescindible.

Este recorrido filogenético podría semejarse al ontogenético que un individuo hace cuando elige —desde su predisciplinar inconsciente— la profesión de arquitecto. Ingresa a la facultad y egresa a un campo de prácticas que vive una etapa desintegradora y a la vez de reconstrucción disciplinar que ofrece como alternativa, ante la diseminación, el todavía inseguro camino de la experimentación, que bien puede integrarse como parte central de la investigación proyectual, que pretende indagar nuevos ejes disciplinares de teorías, reglas y materiales.

b) Lógicas de los dispositivos disciplinares: la composición protodisciplinar, la composición proyectual, la exploración mediante la composición proyectual, el proyecto compositivo, el proyecto instrumental

Dado que no es este un trabajo de historia, se tomarán los procedimientos hegemónicos conocidos de cada momento —desde los autores citados y no mediante un trabajo con fuentes primarias, que convocamos a realizar en profundidad por los expertos—, sus puntos de inflexión, pero no las causas y razones de dichos cambios. Partimos de registrar las diferentes maneras de que se valió la disciplina para concretar sus objetos en largos períodos y los modos hegemónicos utilizados.

Sosteníamos que un milenio antes de Cristo, en la Grecia y Roma antiguas, surgió en la cultura occidental lo que llamamos en sentido lato *arquitectura*—en rigor, *protoarquitectura*—, como construcción diferenciada de la habitual *tejné*. Noción compleja que llega hasta nuestros días y que tiene una primera división entre artística e ingenieril en el mundo griego, a la que le sucede una segunda entre hacer útil e inútil en la fase de la constitución autónoma del arte y los saberes, desde el Renacimiento hasta el Iluminismo.

Desde allí avanza hasta la modernidad de las vanguardias históricas, en que se instituye definitivamente como práctica social autónoma —producto inevitable además de la división social del trabajo—, y con la aparición de *los diseños*—como expresión de la última modernidad, heredera de las artesanías milenarias— llega a la producción industrial seriada y selectiva.<sup>7</sup> Conjeturamos que estos procedimientos tuvieron una larga historia, previa a la institución del operar disciplinar, hasta que se dieron las condiciones de posibilidad para que emergieran primero como saber compositivo y luego como saber proyectual.

---

7. En el texto precedente lo denominamos globalmente “dispositivos” para evitar la designación de “proyecto”, por corresponder éste a un determinado período histórico, que ahora advertimos como no generalizable.

## La composición protodisciplinar

De aquella lógica quedan en el interior del sistema compositivo clásicos trazas y modos de operar que se absorben en éste y que configuran la manera más extendida de prefigurar la arquitectura, al punto que “resiste” casi dos mil años a todos los cambios dando respuesta eficaz a todas las exigencias que se sucedieron en la historia. Es conocida como la estrategia clásica, instituida en lo que podríamos llamar el tiempo del origen disciplinar —aún no institucional— de la arquitectura, tal vez del urbanismo y las artesanías con fines utilitarios o religiosos y espirituales.

Lo acontecido como importante en Grecia y Roma —fundante para la cultura occidental— es la creación de la *diferencia*. Diferencia entre construcciones del poder —palacios, templos, monumentos—, con carga significativa y un orden visible, y la extendida construcción predisciplinar habitual. Aquí se puede considerar el inicio de la disciplina de la arquitectura, con todas las determinaciones que impone esa primaria *tejné*, y que alcanza su punto cumbre con los conocidos textos fundantes de Plinio y Vitruvio (siglo I d.C.) donde se legitima el sistema compositivo de ejes y proporciones —latente en el predisciplinar—, ritmos y armonías, mimesis y unidad orgánica que se venía instituyendo y cuya búsqueda central era la perfección mimética de la belleza.

A posteriori —sin claridad histórica ni acuerdos sobre el tema—, los textos y obras realizan un largo recorrido subterráneo, atravesando el medioevo hasta hacer su reaparición con Alberti en Italia. El componente principal sobre el que se apoyó la producción del período fue un *ideal de belleza* que se instauró no sólo en la arquitectura sino en todas las artes y perdura hasta nuestros días con diversas vicisitudes y adquiriendo expresiones varias.

De ese período, conocido como Edad Media —que carecía de la idea de autor y desconoce la subjetividad de los constructores—, queda el rol social idealizado de los productores de belleza mediante la *tejné* compositiva disciplinar, sin una extendida concepción teórica, pero

con una metodología y técnica cada vez más ajustada. Sin interrogarse por fines externos, que respondían al poder político o religioso, comienzan a fundarse las finalidades internas mediante el paradigma de la belleza —por mimesis, buscando la perfección—; la estrategia compositiva configura un rígido pero armónico “cuerpo orgánico” integrado por un todo y partes inseparables e irremplazables.

## La composición proyectual

En la base de la composición clásica está la valoración de una concepción corpórea de la arquitectura (Morales 1999: 105 ss), entendiendo este cuerpo como un *integrum*, idea de cuerpo inanimado —*soma*— integrado por partes. Esta idea de capturar la totalidad por partes proviene —según Morales— del temor a una inmensidad desconocida, incomprensible e inatratable como objeto de conocimiento. Estas partes son raciones —*pro-ratio*— que pueden tanto integrarse como dividirse —*scire*— para su clara intelección. Esta forma de componer se presenta como necesaria y no deja lugar a la libertad compositiva tal cual se la comprende en el Renacimiento. Esta concepción se entiende mejor cuando a ella le suceden la concepción funcionalista y la espacial de la arquitectura.

Es entonces en el Renacimiento cuando se instaaura esta particular y trascendental estrategia ordenadora disciplinar. Se sabe que además se constituye institucionalmente como saber sistematizado en un cuerpo disciplinar donde la figura social del arquitecto tendrá la responsabilidad de realizar los proyectos y la dirección de la obra. Si bien se señala a Brunelleschi como el “primer arquitecto”, será el *Tratado de la arquitectura* de Alberti el que instalará a la arquitectura definitivamente en las artes del espíritu, como una práctica que requiere de saberes previos, teorías explícitas y reglas prescriptivas, tanto para *componer* —con ejes, armonía y proporción— sus obras como para construirlas.

Si bien en lo manifiesto se trabaja sobre la

idea de composición, en lo latente se anida en el elogio de la libertad —presente en los textos de Alberti— la idea de creación propia de la noción de proyecto guiado por el principio constructivo organizador del todo y las partes. Con esa misma concepción se realizan los grandes aportes a la arquitectura desde Palladio hasta las vanguardias históricas.

Adorno es claro al respecto, comienza a trabajarse subterráneamente con la idea de proyecto —aún no mencionado como tal—, cuya lógica es la del principio constructivo: “La construcción es la única figura posible de la racionalidad del arte, al igual que en su comienzo, en el Renacimiento, la emancipación del arte de su heteronomía cultural coincidió con el descubrimiento de la construcción, *entonces llamada composición*” ... “La construcción se diferencia de la composición aún en su más amplio sentido, que incluye la composición plástica, porque sojuzga tiránicamente todo cuanto desde fuera le llega y también todos los elementos inmanentes.” En este período, que transita del siglo XV al XX, se piensa que se está desplegando en toda su potencia la idea de composición y en realidad, hipotetizamos, se está asistiendo al crecimiento —en el interior del sistema compositivo— de la noción de proyecto, en el sentido explicitado por Adorno de estar guiado por el principio constructivo.

Por otra parte, siendo el hombre y la racionalidad no cultural la que funda el desarrollo de la ciencia positiva, es la técnica y la lógica de la tecnología —tectónica— la protagonista central que se va a agregar a la belleza clásica —aunque modificándola—, postergando la indagación rigurosa sobre el uso que albergará la forma arquitectónica generada a partir de la belleza y la técnica.

Si la filosofía sitúa el comienzo de la modernidad en Descartes (1596-1650), en pleno auge del Renacimiento, cabe interrogarse por qué la arquitectura alcanza la modernidad hacia fines del siglo XIX, justamente cuando en el pensamiento de lo que constituye el círculo de la sospecha (Nietzsche, Marx y Freud) la ponen en crisis por el exceso de una racionalidad estable-

cida por el cartesianismo y relanzada por Kant hacia 1750, no para hablar de una posmodernidad —por la distorsión que ha sufrido el término— sino para pensar otra situación aún sin denominación. ¿Se corresponde la “composición proyectual” que describimos para este momento con un atisbo de modernidad real incipiente?

## La exploración mediante la composición proyectual

El espíritu de libertad creativa y ruptura de las convenciones naturalizadas que anidaba en la idea de proyecto y que controlaba la “composición proyectual” generó y albergó otra poderosa e imaginativa corriente, más subterránea aún, que hará su primera y fugaz eclosión en el siglo de las luces (1750-1800) para luego opacarse por más de un siglo y renacer en el XX apelando a la invención disciplinar más extrema para la época.

La utilidad social y disciplinar de estas exploraciones proyectuales radicaba en la anticipación de formalizaciones que —insegura de sus resultados— tanto la sociedad como el campo disciplinar no estaban aún en condiciones de aceptar. Pero estas imágenes o visiones de futuros probables o escenas posibles se constituían en elementos indispensables para dinamizar el desarrollo del debate de ideas tanto al interior como al exterior de la disciplina, estableciendo una cadena de transmisión entre la sociedad y la arquitectura.

Así, estas opiniones —en muchos casos verdaderas utopías— fueron constituyendo un campo disciplinar específico y no siempre universitario o académico, regido por una lógica irregular e inconsistente, recién ahora legitimada a partir de las teorías contemporáneas del caos, los fractales, los rizomas o las catástrofes, en desarrollos lineales y no lineales que, diferentes en cada dimensión, pueden posibilitar experiencias innovadoras del habitar.

Este saber “otro” con cierto grado de “ilegalidad” se constituyó, por este mismo carácter, en

un espacio de especulación “teórica” en el sentido de un producto que va a quedar en la mera formulación y no va a alcanzar la construcción concreta tal cual se lo ha formulado, pero va a fundar una producción caracterizada por el “exceso”, es decir por un plus de significación —aún innombrado e impensado—, y para el que hay que crear las categorías y conceptos que permitan pensarlo y nombrarlo.

Es decir, se ha generado y legitimado un procedimiento que produce conocimientos<sup>8</sup> de los que se carecía hasta entonces en el campo de las imágenes, conocimientos no de hechos sino de comprensión de problemas, no del todo visibles, cuya resolución formal arroja luz sobre los mismos. A esta actividad y producto postulamos denominar como una orientación imprescindible de la *investigación proyectual*, aunque se advierte su cercanía con la proyectualidad formativa y profesional.

## El proyecto compositivo

Este modo de operar —conocido como proyectual a secas— que se identifica con el proyecto moderno y que conjeturamos se instaló con los primeros maestros de la modernidad y acompañó a las vanguardias históricas emergentes a principios del siglo XX, es una modalidad de trabajo que podemos considerar heredera de la subterránea “exploración proyectual” antes mencionada y de la manifiesta “composición

---

8. En este sentido es interesante la descripción de Wagensberg (1985: 95) —un epistemólogo de la ciencia que sin advertirlo sostiene la posición teórica del arte como lenguaje y comunicación—, quien nos habla de que ambas prácticas —la ciencia y el arte— poseen principios teóricos y formas de verificación, pero son distintas. La ciencia se guía por el “principio de objetivación de complejidades finitas e inteligibles” y su verificación se da en la comprobación de sus teorías —desde el creador a infinitos sujetos receptores— en todos los campos de aplicación, y no se admite ninguna excepción a la regla. El arte se guía por el “principio de comunicación de complejidades infinitas no inteligibles” y su verificación se da cuando se logra al menos una comunicación entre autor y receptor del problema tratado.

proyectual” de ese período y que aquí se podría denominar, invirtiendo la prioridad, “proyectual compositiva”. Coexisten en el interior de esa manera de operar estrategias compositivas que desde el *Cinquecento* se guiaban por el principio constructivo del todo y las partes, y que en muchos momentos de la contemporaneidad —por ejemplo tipologías rossianas en los sesenta— emergieron guiando la lógica de los procedimientos y privilegiando las composiciones por ejes —en principio balanceados y luego simétricos— muy alejados de los principios de los primeros maestros.

Esto implica privilegiar el principio constructivo del proyectar, pero sin liquidar la lógica compositiva, influyendo en el interior de la proyectualidad —el hecho que se la llame entonces “composición balanceada” da una idea de su peso— que incluso mantiene el nombre de Composición para la materia central de las facultades de arquitectura del país hasta casi los años sesenta, en que se cambia sucesivamente por Diseño, Proyecto y finalmente Arquitectura.

No obstante, podemos afirmar que lo que se conoce como proyecto es en realidad una parte de un procedimiento organizador de la forma más abarcativo que lo trasciende —al menos desde las definiciones conocidas y desde Adorno— porque se incorpora una exigencia, la *función* —que se agrega a la *belleza* (ahora originalidad) y a las invenciones que aporta la técnica como subsidiaria simbólica de la ciencia positiva—, que se presenta con el conocido apotegma “la forma sigue a la función”. Así se difunde, instaura y legitima una teoría de la arquitectura que nunca alcanza la eficacia de las expectativas que crea. Y no solo eso, sino que oculta en la palabra misma, de origen biológico, las múltiples actividades, hábitos, deseos, costumbres, en fin, el *ethos*, que es lo que realmente era necesario indagar para incorporar a los proyectos, en los cuales sigue prevaleciendo la imagen del cuerpo proporcionado de origen clásico como patrón de comparación y valoración. La noción de función en el campo de la biología trae consigo la idea de finalidad y estructura que luego se adapta para la arquitectura.

En síntesis, de los protagonistas que se han identificado en el más dominante y actual proce-

dimiento configurador, ya aparecen hasta aquí casi todos los componentes o integrantes, a saber:

- La concepción teórica —explícita o implícita— que orienta la tarea hacia el cumplimiento del motivo inicial se hace inexistente y se postula ligada indisolublemente a la práctica. Se advierten hasta aquí cambios en los principios constructivos y lógicas proyectuales, así como en las técnicas específicas de concreción.
- El motivo inicial o los fines —externos en la pregunta por el sentido e internos en las cuestiones estético formales— de la disciplina están presentes y por primera vez se toma conciencia de los materiales que aportan y las hipótesis de trabajo que generan.

Si bien se proviene de una lógica que tiene presente al autor individual como protagonista, se comienza a valorar el trabajo en equipo, aún disciplinario, y en caso de ser interdisciplinario lo es de las especialidades técnicas necesarias para resolver las exigencias de los nuevos tiempos provocados por los avances de la tecnología, aunque se desconocen todavía las lógicas diferenciadas de los actores en los distintos roles y momentos del proyecto compositivo.

### El proyecto compositivo deviene el dispositivo instrumental del partido

Tal vez como nunca en este período de instauración del capitalismo financiero, o tardo capitalismo informático globalizado, del hombre hipercosificado e hipercodificado y previsible, que suprime todas las diferencias, se hace necesaria la existencia de un sistema de prefiguración o anticipación de la forma arquitectónica totalmente instrumental a estos fines y soportado por una razón que no se interroga por los fines y esté atenta sólo a los medios más eficaces y racionales para maximizar ganancias y reducir pérdidas. Tal como lo anunciaran Adorno y Horkheimer (1944), en aquel célebre texto anticipatorio de lo que vendría: una razón instrumental, ciega a los verdaderos intereses o

fines del hombre y atenta sólo a una razón instrumental que cumpla los fines impuestos por los intereses de quienes lo imponen, por un camino que puede o no ser racional.

Este modo de prefigurar la forma adopta lenguajes estabilizados por los primeros maestros e incorporados por la sociedad, sea un internacionalismo de base “racional”, que llega a un curioso pintoresquismo en las grandes obras urbanas o a un racionaltecnicismo de coloración miesiana, muy lejos de las intenciones críticas e irónicas de Mies sobre la necesidad de no olvidar la tectónica aún cuando las nuevas técnicas obliguen a la invención de un lenguaje realmente moderno.

Esta situación alcanza su mayor grado de indiferencia y pérdida de valor en los setenta, cuando ante el clamor de un posmodernismo que llama a reinstalar la diferencia, sólo consigue legitimar un “vale-apelar-a-todo”, que en realidad significa un vale cualquier cosa, y muy especialmente una suerte de arquitectura de baratijas, de cristales espejados en los casos más estridentes, o una falta de calidad constructiva desgarradora que ha perdido hasta los mínimos valores de una construcción histórica que rivalizaba dignamente con la arquitectura, según Loos, desde una técnica sin pretensiones significativas aunque conservadora y eficaz.

Aquí no podemos hablar de lógicas específicas de configuración de la forma, porque carece de interés para sus operadores, y el hecho de consignarla en este texto tiene el sentido de advertir su presencia, que aunque estentórea y rimbombante se introdujo subrepticamente en muchos espíritus disciplinados, bien intencionados e inteligentes que perdieron el rumbo de una búsqueda auténtica en aras de producir obras significativas que terminaron siendo meros alaridos sin trascendencia cualitativa.

En la versión argentina, el partido, proveniente del *parti* de la École de Beaux Arts francesa, por diversas razones se instala en las facultades de arquitectura como opuesto a la idea de composición clásica —escasa de imaginación y creatividad—, y produce en las primeras décadas excelentes obras de arquitectura, pero luego reproduce un mecanismo apto para una ra-

zón instrumental atenta a apurar los mecanismos de producción de la arquitectura.

### c) Lógicas de los dispositivos disciplinares refigurados: la exploración y experimentación proyectual, la investigación proyectual

Hemos creado este apartado con la idea de la existencia de una práctica transdisciplinar — y a la vez, reconocemos, temeraria y provocativamente propuesta como postdisciplinar— que instituye una denominación que pretende ser abarcativa hacia finales de un siglo dominado por la diseminación del campo disciplinar. Pero en realidad deberíamos hablar —para ser fieles a nuestras intenciones— de la disciplina refigurada, ya que postular una disciplina transdisciplinar no es sino contribuir a la diseminación disciplinar que criticamos y lamentamos.

Esta nominación ha nacido en el interior de una reflexión sobre los procedimientos específicos del proyecto, más preocupados por variar los modos de control y producción de la forma que por una concepción de la arquitectura que responda a las nuevas condiciones de su producción. Sin intención de renombrarlo —nos referimos al procedimiento conocido desde principios de siglo de manera hegemónica como *proyecto*—, de hecho derivó en la situación contemporánea en dos líneas básicas. Por un lado, la de aquellos que intentaron aceptar un *dispositivo instrumental*<sup>9</sup> existente y casi hegemónico, pero a todas luces reconocido impotente como metodología —en los sesenta— para “manejar” la innumerable cantidad de datos que las nuevas exigencias económico sociales le requerían al proyecto, pero sobre todo, era evidente, tentados en aprovechar los avances de la informática y aplicar a la arquitectura la noción de *problem solving* tan difundida en los medios

9. Se utiliza aquí en el sentido que Foucault (1969) habla de dispositivo, un hacer no controlado explícitamente, del que se desconocen sus supuestos teóricos, pese a operar como herramienta, instrumento o proceso de una tarea.

ingenieriles americanos, sin advertir que la arquitectura es antes que nada un problema cultural que muchas veces acentúa la existencia de estos problemas, que no pretende resolver sino exponer con su mayor crudeza. La segunda línea, a la que llamamos *experimentación proyectual*, con múltiples orientaciones que van del expresionismo subjetivo a lo Gehry a las racionalidades más extremas de un Eisenman, que en sus inicios podríamos colocar en el haber de una incipiente exploración proyectual, no llegó aún al campo profesional ni a la enseñanza de modo explícito. En la opción racional, no lograron, entre otros factores, crear mecanismos eficaces de producción ni de control de la forma, dejando como saldo una creciente desilusión sobre las posibilidades de aplicar al procedimiento proyectual mediaciones de racionalidad y dejando librada la creación de la forma a las intuiciones de los creadores con la distinta suerte que ello implica.

No obstante, y tal como ocurre en la historia de la disciplina, la racionalidad sistematizadora y el expresionismo subjetivo —aunque parezcan opuestos— comparten el objetivo de superar la utilización del instrumento proyecto como un dispositivo —casi como un piloto automático que produce la forma, sin ningún tipo de conflicto para el creador ni para el receptor— al servicio de la razón instrumental antes señalada.

Por otro lado, se acentúa la idea sembrada por el Team X que lo que importa cambiar es la arquitectura y que en todo caso los métodos serán una consecuencia de estos cambios sustanciales en la concepción de la arquitectura. Esto lo capta, con las características tan bien señaladas, Cacciari (1981), quien resume los tres tipos de proyectos ya marcados, del segundo de los cuales es posible desprender la idea de un tipo de proyectualidad —profesional y formativa— ligada por necesidad a una idea de investigación proyectual, tal como la que estamos proponiendo y que explicitaremos con mayor detalle en próximos escritos.

Estos modos se presentan en la actualidad conviviendo de diversas maneras, no siempre

conscientes ni pacíficamente, determinando más de una de las decisiones que definen las formas de los objetos producidos y con los cuales convivimos. Estas lógicas conviven hoy en el compósitum del instrumento prefigurador actual, cuya mayor dificultad de identificación en la descripción radica en que en el último tercio del siglo XX oscila, no sin tensiones, entre ser un *dispositivo instrumental* o asumirse como las muchas orientaciones de la *investigación proyectual*, algunas de las cuales se encuentran muy cerca de la tarea profesional de los arquitectos más innovadores de este fin de siglo — sean los mayores, como Eisenman o Koolhaas, o los jóvenes, como Zaera Polo, Greg Lynn, Ábalos y Herreros, o Ben Van Berkel—, en todos los casos intentando cargar la acción proyectual de un alto grado de racionalidad y en definitiva de objetividad, aunque reconociendo la dimensión poética de sus elecciones formales, llevadas a cabo más directamente por extremos expresionistas a lo Gehry o minimalistas a lo Herzog & de Mouron.

Este compósitum de ambas situaciones que opera hoy en la interioridad del actual *procedimiento organizador de la configuración*, al que denominamos *dispositivo* para la proyectualidad instrumental (y no decimos profesional dado que no siempre es funcional a esta instrumentalidad ciega a los fines) y experimental para las intenciones de innovación, se fue constituyendo en cada fase de su desarrollo histórico<sup>10</sup> y se relacionó dialécticamente con las anteriores, creando sus propias teorías, metodologías y técnicas, es decir su racionalidad y su lógica —la más de las veces inconsistente—, aunque fuera de manera incipiente, imprecisa y sabiendo que los conceptos hoy utilizados no siempre tuvieron en la historia la misma significación.

Es necesario y posible discriminar tres dimensiones o instancias a experimentar (y hasta

---

10. Que no se desplegará, pero debería ser motivo de un estudio especial, que dé razones de su existencia y modificaciones.

podríamos denominar grupos de aspectos), a considerar entre los componentes de los procedimientos y cuyas relaciones son más o menos intensas según se trate de las primeras estrategias compositivas o de las actuales como el *hegemónico dispositivo proyectual instrumental* o la *emergente experimentación e investigación proyectual* como partes de la cultura material del hábitat: 1) las teorías con sus lógicas, estrategias y técnicas objetivadas; 2) las metodologías, motivos, finalidades externas e internas a la disciplina; 3) las técnicas encarnadas en el autor y la lógica de sus roles subjetivos y sociales.

Observando en detalle estos componentes dimensionales y sus conflictivas relaciones —que se vinculan según una lógica aleatoria e inconsistente—, configurando un proceso escasamente previsible, se podrá comprender mejor el proceso heurístico devenido hoy *dispositivo proyectual instrumental y hegemónico*, y que de modo más abarcativo se podría denominar *dispositivo configurador* de la arquitectura del hábitat.

De la situación actual, nominada por Lyotard como “condición posmoderna”, o hipermoderna —según Wellmer y Tafuri— por su radicalización de la modernidad —siempre y cuando sea rescatada de sus estereotipos—, emerge un procedimiento prefigurador de las formas de la arquitectura al que apostamos como posibilidad de rescate del saber disciplinar, que hemos denominado de *investigación proyectual*. Su puesta en superficie coincide con la instauración de un momento caracterizado por la crisis de todos los valores y las reglas de la disciplina para conseguir la forma arquitectónica.

Vivimos una etapa postdisciplinar que deberá reconstruir, sobre las ruinas de la disciplina, nuevas reglas del juego de un saber o conjunto de saberes milenarios y contemporáneos, que aún consideramos imprescindible para configurar el entorno físico del hombre. Este modo emergente de organizar el espacio arquitectónico —que conjeturamos se da ligado a los quehaceres más innovadores del urbanismo y el diseño— ya no es el del *proyecto compositivo*

condicionado como *dispositivo instrumental*, aunque sea hegemónico, sino la *investigación proyectual* como articuladora imprescindible entre la formación y la profesión, y que creemos acertado denominar así por sus claros rasgos diferenciales.

Como en un juego de *mamushkas* o de círculos concéntricos, desde el pre y protodisciplinar a los disciplinares —compositivo y proyectual compositivo—, hasta el actual investigador proyectual transdisciplinar, en el que podemos incluir la distorsión operada con el dispositivo instrumental, cada cambio en la metodología utilizada para prefigurar la formalización del espacio incluye los anteriores, tal como lo señala Williams en su teoría de la cultura material (1977: cap. 2).

Proponemos tres indicadores que se han identificado integrando la investigación proyectual como aspectos determinantes de la misma:

- Una concepción teórica explícita (no sólo implícita) que oriente la tarea hacia el cumplimiento del motivo inicial y explicita su metodología, su técnica, los principios que poseen los procedimientos configuradores, sean o no constructivos, las lógicas proyectuales que poseen, y su discusión abierta en las escuelas y publicaciones especializadas.
- La necesidad de esclarecer el motivo inicial o fines externos y de hacerlo de manera interdisciplinaria dada la complejidad de los problemas actuales. La necesidad de trabajar fines internos a la disciplina a partir de reconocer la existencia de los materiales históricos que se aportan y las hipótesis proyectuales que se generan en la relación entre ambos fines.
- La existencia de un individuo creador, proyectista (investigador proyectual) con un fuerte componente de autor. El conocimiento de las operaciones con lógicas diferenciadas de los actores en los distintos roles y momentos del dispositivo —propositivo y crítico— prefigurador, advirtiendo que sólo se conocen aquellos que les afectan en tanto fines de la razón instrumental.

En consecuencia, podemos afirmar que la investigación proyectual conlleva —a partir de los experimentos proyectuales— la revisión de las teorías, las metodologías y las técnicas de la arquitectura, y los productos se valoran según el gradiente de creatividad en cuanto a planteo arquitectónico innovador, de modo tal que ese conocimiento puede ser útil para derivar desde allí una serie de proyectos arquitectónicos, ahora sí con destino a la formación o a la profesión. De esta manera es posible establecer un campo de investigación sistemático, útil para la profesión y la formación, ya que sus productos pueden ser la base que permita desarrollos posteriores a partir de ellos como proyectos cabezas o inicios de series del arte de la arquitectura.

## De las técnicas como la dimensión de mayor concreción

Al considerar la problemática de la técnica en la parte final de este artículo que comenzó apoyándose en la división aristotélica de los saberes, actividades o modos de estar en el mundo entre *theoria*, *praxis* y *poiesis* (y a esta última considerada actividad autónoma, aunque desprendida de la *praxis*), con sus determinantes estéticas propias, creo necesario cerrarlo con una reflexión complementaria que relaciona de manera directa la *poiesis* —modo fabril de estar en el mundo— con la *tejné*, uno de los cinco modos que la razón tiene para llegar a la verdad,

según las ideas que plantea el estagirita, y donde la palabra *tejné* adquiere muchos significados y se entrelaza en muchos de ellos con la idea de *poiesis*.

Pero la noción de *tejné* es una noción genérica y común previa a sus distintas especificidades. Aunque en esta noción impera el sentido de lo técnico sobre lo artístico, esto no quiere decir que tal *tejné* no pueda especificarse hacia el valor belleza y no a la mera aplicabilidad o utilidad. Efectivamente, el concepto designa antes que nada trabajo manual. Viene de *tekp*, raíz indoeuropea que señala trabajar la madera. En el griego primitivo τεχτων (tectónico) señala ya la noción de arquitecto que se menciona en los poemas de Homero. (Aspe Armella 1993)

Prueba de esto es que hasta para la retórica hay que poseer una técnica apropiada. En definitiva, estamos hablando de habilidades y destrezas en el manejo de cualquier tema y cualquier material.

Por ello la *tejné*, en tanto modo o camino hacia la verdad, es un conocimiento. Estos tres conceptos, técnica, *poiesis* —fabricar con arte— y conocimiento, son en última instancia los tres aspectos que intentamos relacionar en la investigación proyectual de la arquitectura como producción fundante de la cultural material. Aristóteles, según Aspe Armella (1993), manifiesta que son cinco los modos de llegar a la verdad que tiene la razón: *tejné*, *phrónesis*,

Tabla 2: Cinco modos de llegar a la verdad, relacionados con tres actividades que competen a esas formas de conocimiento.

ACTIVIDADES	CAMINOS, MODOS, MÉTODOS, MANERAS
<p>THEORIA (orden especulativo) Tres modos tiene la razón de abordar el ser necesario</p>	<p><i>EPISTÉME</i> (si va a las causas próximas del ser) <i>SOPHÍA</i> (si investiga las causas primeras del ser) <i>NOÛS</i> (si se atiene a los primeros principios del ser)</p>
<p>PRAXIS (el fin de la acción esta en sí misma)</p>	<p><i>PHRÓNESIS</i> (busca el bien absoluto del ser)</p>
<p>POIESIS (el fin de la acción no está en sí misma)</p>	<p><i>TEJNÉ</i> (tiende al bien particular del ser contingente)</p>

*epistémē, sophía y noûs*,<sup>11</sup> pero sólo tres las actividades que competen a esas formalidades cognoscitivas: 1) *theoria* como actividad de la *epistémē, sophía y noûs*; 2) *praxis* como actividad del hábito prudencial *phrónesis*; 3) *poiesis* como actividad de la *tejné* (Tabla 2).

Si bien Aristóteles hace una primera división entre la teoría y la práctica, a esta última la divide en dos, según que la acción recaiga con el fin en sí misma, pues una acción bien hecha es ella misma un fin, o en la *poiesis* cuando el fin, la producción, cae fuera de su principio.

En el conocimiento científico la verdad del conocer es la verdad del ser, es decir, allí la verdad no se construye sino que el conocer busca la identidad con el ser. Mientras que en el conocimiento artístico la verdad implica precisamente la no identidad, puesto que versa sobre seres que todavía no son. El conocimiento por *tejné* implica que el sujeto construya aquello que en último término será la verdad del arte: la obra, el ser. Por ello, Aristóteles afirma categóricamente: “Para conocer las cosas que queremos hacer, hay que hacer las cosas que queremos saber.” O como lo diría Pareyson, “el arte es un hacer tal que mientras hace inventa el modo de hacer”. A este respecto, Jauss (1977: cap. 5) cita a Valéry en su libro *El método de Leonardo*, donde explica que la *poiesis* busca la verdad allí donde el hombre con su hacer la ha construido. Aquí podríamos acuñar una frase de la investigación proyectual que resulta de la inversión de la frase anterior: “para conocer las cosas que queremos saber, no hay que hacer las cosas que sabemos hacer sino las que no sabemos hacer”.

Cuando afirmamos que la investigación proyectual, según sean las orientaciones, puede también esclarecer problemas, es porque únicamente utilizando la herramienta del proyecto, es decir, haciendo de determinada manera, podemos aportar un conocimiento sobre un determinado problema, si bien ésto no es exclusividad de esta proyectualidad sino que puede serlo de las otras. Lo que ocurre es que al comprometerse a partir

de nuevos principios y a innovar en algunas variables, en algunos casos los resultados pueden ser de tres tipos: planteamientos arquitectónicos innovadores en algunas variables, iluminadores de problemas —generalmente de fragmentos urbanos— o buenos proyectos de arquitectura pero no necesariamente innovadores.

El ámbito del arte y el de la moral son intelectuales, puesto que son modos de conocimiento, pero esto no implica ni el orden de la especulación ni el del silogismo especulativo. Sí es intelectualista en tanto que la voluntad supone a la inteligencia para moverse hacia su objeto propio; también es intelectualista en tanto que la teoría es la forma suprema de la *praxis*; pero no es intelectualista en tanto que todo conocimiento, al ser intelectual, versa sobre lo universal y necesario. El orden práctico de la razón no es derivado del orden especulativo, son genéricamente distintos, aunque proceden ambos de una misma inteligencia. El fundamento último del arte y de la prudencia es el *noûs* y no la *ἐπιστήμη, epistémē*. Esto lleva a establecer la diferencia genérica entre el silogismo especulativo y el práctico. Las premisas del silogismo práctico por arte nunca son verdaderas, sino probables, y por ello la actividad productora no puede ser adecuación sino invención.

Conocer esta dimensión de la técnica, vista desde su constitución histórica en la Grecia clásica y especificada en su hacer poético, nos resulta imprescindible; pero de igual manera su complicada concepción actual, en Heidegger (citado por Trías 1991: 279) como expresión final de la metafísica —en su al fin conquistado dominio sobre la naturaleza externa e interna de los hombres—, no puede ser ignorada para no caer en los facilismos vigentes de celebración banal en la sociedad y en su relación con la arquitectura del imaginario seductor del “high tech” que se aplica acríticamente en países centrales y periféricos.

En consecuencia, en general —y en este apartado específico en particular— se observará a la técnica desde una perspectiva mayor —a la vez posicional y valorativa—, referida no sólo a las técnicas de concreción de las obras en la historia de los procedimientos configuradores y las teorías que los respaldaban, sino llegando in-

11. *Tejné* significa técnica; *phrónesis*, prudencia (o lucidez); *epistémē*, conocimiento; *sophía*, sabiduría teórica; y *noûs*, la cualidad más elevada del espíritu que capta los primeros principios, cuando es activa es *noûs poietikós*.

cluso a la historia de los sistemas de representación de la arquitectura, es decir, a la dimensión técnica del proyectar, especialmente en el siglo XX.

No nos vamos a referir al movimiento de las habilidades y destrezas de los actores proyectistas en posesión de los principios constructivos, reglas y materiales, porque lo desconocemos en las diversas fases de la historia, sí lo haremos sobre el momento actual con mayor detalle más adelante.

## De la técnica en acto

Sobre la técnica es imposible predicar, solo cabe gozarla o padecerla, toda indicación cae en aquella sentencia de Wittgenstein: “de lo que no se puede hablar es mejor callar”. Cualquier extensión discursiva caería en las descripciones que ya hemos realizado en los apartados anteriores, o sería una lejana representación, seguramente falsa u opaca, más allá de las intenciones del autor, traicionando el sentido de toda esta investigación.

Sí podemos afirmar que el momento de la *poiesis* proyectual es similar en los tres proyectares citados. Si bien el proyectar no es un acto sino una sucesión de actos, es posible identificar dos tipos de momentos en todas las fases del proceso: uno es un impulso a proponer algo y el otro, posterior, es una reflexión sobre lo hecho, donde el creador dialoga con su propio interlocutor imaginario (Martínez Bouquet 1989) acerca de esa propuesta. Es en este micromomento cuando la concepción general incide y orienta el momento propositivo subsiguiente hacia la finalidad propuesta: obtener un conocimiento, y en este caso atender a la innovación de las variables expuestas. En cambio, si se trata del aprendizaje de la *tejné* proyectual, las variables están allí para ser aprendidas. Si en cambio se trata de hacer una obra, el trabajar con todas las dimensiones de la realidad condiciona el objetivo perseguido.

## Los dispositivos disciplinares refigurados

En última instancia se trata de refigurar la arquitectura del proyecto. Y a esto nos referimos

cuando hablamos de revisar el propio procedimiento proyectual para incorporar las disciplinas que sean necesarias y proponer un nuevo modo de articularlas para una nueva manera de hacer arquitectura, tal como lo vienen proponiendo en el mundo las tendencias más audaces que advierten la crisis en que se encuentra sumida la forma tradicional de hacer arquitectura. Sería como enunciar: así la arquitectura no tiene proyecto, el proyecto de la arquitectura depende cada vez más de la arquitectura del proyecto.

## Epílogo

Este rápido recorrido por las maneras que se adoptaron en distintos momentos históricos (símil filogenético) en el procedimiento prefigurador de la forma, encuentra su homólogo en la dinámica ontogenética que un individuo hace cuando elige —desde su predisciplinar inconsciente— la profesión de arquitecto. Ingresar a la Facultad de Arquitectura porque entre las opciones de la práctica siente que su yo predisciplinar elige la de constructor del hábitat. Y lo hace seleccionando entre los saberes prototípicos arcaicos incorporados al sujeto en su experiencia vital hasta la juventud (sea de médico, guerrero, juez, gobernante, religioso o constructor del hábitat), sin la conciencia plena de sus potencialidades.

Durante la carrera se lo instrumenta para desempeñar las tareas específicas de esa disciplina, y se lo hace —salvo excepciones— reprimiendo su saber predisciplinar, que le otorgó su experiencia sensible y por lo cual eligió ésta y no otra disciplina.

Cuando egresa al campo de la práctica, vive hoy una fase de crisis disciplinar que le ofrece una falsa dicotomía de alternativas, ante las que tiene que tomar conciencia: la diseminación disciplinar o la proyectualidad instrumental. Allí, y en muy pocos casos, se le informa que existe el inseguro pero fructífero camino de la investigación proyectual, que pretende indagar nuevos ejes disciplinares de teorías, metodologías y técnicas en reglas y materiales.

## Referencias

- ADORNO, Theodor, y M. HORKHEIMER. 1944. *Dialektik der aufklärung, Philosophische fragmente* (Frankfurt). Trad. española, *Dialéctica del Iluminismo* (Buenos Aires: 1971).
- ASPE ARMELLA, Virginia. 1993. *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles* (México: Fondo de Cultura Económica).
- BADIOU, Alain. 1989. *Manifeste pour la philosophie* (París: Seuil). Trad. española, *Manifiesto por la filosofía* (Madrid: Cátedra, 1990). También puede consultarse "Conferencia sobre el ser y el acontecimiento", *Acontecimiento* 15 (Buenos Aires), mayo 1998, 21-49.
- CACCIARI, Massimo. 1981. "Progetto", en *Laboratorio Político* 2 (Depto. de Arte, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria).
- COLQUHOUN, Alan. 1991. *Modernity and the classical tradition*. Trad. española, *Modernidad y tradición* (Madrid: Jucar Universidad, 1991).
- COROMINAS, Joan. 1974. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos).
- DUSSEL, Enrique. 1980. *Filosofía de la liberación* (Bogotá: Universidad Santo Tomás).
- FERRY, Gilles. 1997. *Pedagogía de la formación* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA, Colección Formador de Formadores, Serie Los Documentos 6).
- FOUCAULT, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir* (París: Gallimard). Trad. española, *La arqueología del saber* (México: Siglo XXI, 1970).
- GIMPEL, Jean. 1968. *Contre l'art et les artistes* (París: Seuil). Trad. española, *Contra el arte y los artistas* (Barcelona: Gedisa, 1976).
- HERNÁNDEZ, M. M. 1995. "El sentido del proyecto en la cultura moderna", *Astrágalo* 3, septiembre (Madrid).
- JAUSS, Hans Robert. 1977. *Asthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Munich: Wilhelm Fink). Trad. española, *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (Madrid: Taurus, 1986).
- KUHN, Thomas S. 1959. "The essential tension: tradition and innovation in scientific research", en *Proceedings of the Third Conference on the Identification of Creative Scientific Talent*, ed. Calvin W. Taylor (Salt Lake City: University of Utah), 162-167.
- MARTÍNEZ BOUQUET, Carlos María. 1989. "Creatividad", *Summarios* 128, junio (Buenos Aires), 14-17.
- MORALES, José Ricardo. 1992. "Las artes de la vida. El drama y la arquitectura", en *Antologías temáticas*, suplemento de *Anthropos* 35, 93-119.
- . 1999. *Arquitectónica: sobre la idea y el sentido de la arquitectura* (Madrid: Biblioteca Nueva).
- NORBERG-SCHULZ, Christian. 1967. *Intensjoner i arkitekturen* (Oslo: Universitetsforlaget). Trad. española, *Intenciones en arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1988).
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine. 1832. *Dictionnaire historique d'architecture* (París).
- SARQUIS, Jorge. 1992. "Entre la teoría y la práctica", manuscrito inédito existente en la biblioteca de la SICyT-FADU-UBA.
- . 1995. "La razón a la luz de la imagen: investigar en arquitectura", *AREA* 2, julio, 11-31.
- SCHON, Donald. 1992. *Educating the reflective practitioner* (Londres: Jossey-Bass). Trad. española, *La formación de profesionales reflexivos* (Barcelona: Paidós, 1992).
- TRÍAS, Eugenio. 1991. *Lógica del límite* (Barcelona: Ensayos/Destinos).
- WAGENSBERG, Jorge. 1985. *Ideas sobre la complejidad del mundo* (Barcelona: Tusquets).
- WELLMER, Albrecht. 1985. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne* (Frankfurt am Main: Suhrkamp). Trad. española, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad* (Madrid: Visor, 1993).
- WILLIAMS, Raymond. 1977. *Marxism and literature* (Oxford, Inglaterra: Oxford University Press).