

o miembros, por oposición a abiertas o inconclusas si así lo hacen; f) por la configuración estructural de los vínculos entre sus partes: lineal, polar-focalizada, trama-difusa, ramificada; g) en ordenadas o aleatorias según el nivel de obviedad en la expresión perceptual de su principio de orden; h) en organizaciones espaciales habitables discriminables según la experiencia perceptual en sostén de lugares, sostén macizos y partición espacial continua; i) en rítmicas, episódicas, monótonas, según la manifestación de sus partes en una lectura narrativa; j) según sus aspectos semánticos desde cuatro lecturas básicas: simbólicas, operativas, anecdóticas y funcionales; k) ...z y más allá. Según otras categorías que hoy y aquí no nos parece pertinente mencionar.

Comentarios finales

“Organizaciones” es un tema inagotable.

Aquí sólo hemos pretendido introducirnos en él con los instrumentos conceptuales que nos brinda la Morfología y desde la intención ya mencionada de ofrecer un breve marco teórico que opere de andamiaje eficaz para la producción rigurosa de formas en los diversos ámbitos del diseño.

Insistiremos en señalar que los conceptos aquí vertidos así como las operatorias de diseño o lógicas de composición-generación son aplicables a la configuración coherente de cualquier tipo de organización, desde una silla hasta un sistema de gobierno democrático. Tal vez soñamos demasiado pero creemos que la actitud y las estrategias empleadas en la búsqueda de coherencia interna y armonía para la configuración de nuestro entorno objetual pueden trasladarse a nuestro entorno social. Un entorno social más equitativo y justo donde todas las partes sean necesarias y sus roles e identidades se respeten y manifiesten en plenitud alcanzando así un nivel de armonía traducido en belleza.

“Nuestra voluntad estética es alcanzar la plenitud del fragmento en la unidad de la diversidad”

Notas

¹ Bertalanffy Von, Ludwig (1976) *Teoría General de los Sistemas*, Fondo de Cultura Económica, México.

² Bonifacio, Roberto (s/d) “Agrupamientos de figuras tridimensionales. Organizaciones simétricas”, FADU, UBA, Buenos Aires.

³ De Prada Manuel (2008) *Arte y Composición. El problema de la forma en el arte y la arquitectura*. Nobuko, Bs As.

⁴ Argan, Carlo Giulio (1984) *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Nueva Visión, Buenos Aires.

⁵ Doberti, Roberto (2008) *Espacialidades*, Ediciones Infinito, Buenos Aires.

⁶ Bonifacio, Roberto – Giordano, Dora (1999) “Totalidad y partes” en A.A.V.V. (1999) *Cuadernos de la forma 2 – Teoría (Cosmogonías y territorios)*, SEMA, Laf Gráfica, Buenos Aires.

⁷ Zatonyi, Marta (1990) *Una estética del arte y del diseño*, CP67, Buenos Aires.

⁸ Venturi, Robert (2003) *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona.

⁹ Eco, Umberto (1999) *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona.

¹⁰ Ver Teoría del Habitar de Roberto Doberti.

¹¹ Ras, Héctor Federico (2006) *Las expresiones de la arquitectura*, Ediciones Praia, Buenos Aires.

Abstract: To explore the production of organizations will imply to focus in the particular problematic of the everything-parts relation, to the different ways as we understand them with our perception, to its possibilities of being classified according to diverse approaches, and to their capacity to express meaning.

Key words: organization – composition – generation – coherence – unit – harmony.

Resumo: Explorar a produção de organizações envolvem foco nas particulares problemáticas inerentes à relação parte-todo, às várias maneiras como perceptivelmente as entendemos, a suas possibilidades de ser classificadas por várias abordagens, e a sua capacidade de expressar significados.

Palavras chave: organização – composição – geração – coerência – unidade – harmonia.

(*) **Jorge Eduardo Pokropek.** Arquitecto, UM. Especialista en Lógica y Técnica de la Forma, FADU-UBA. Maestrando en Lógica y Técnica de la Forma, FADU-UBA. Miembro de la Sociedad de Estudios Morfológicos Argentina.

Creatividad y paradigmas

Ana Cravino (*)

Fecha de recepción: agosto 2010

Fecha de aceptación: octubre 2010

Versión final: diciembre 2010

Resumen: En los enigmas del descubrimiento científico Gregorio Klimovsky¹ intenta definir la noción de descubrimiento², explicitando los diferentes sentidos que dicho concepto tiene para el desarrollo de la investigación científica, tomando como modelo a Rudolf Carnap³ quien había emprendido una tarea similar para caracterizar el vocablo probabilidad.

De modo análogo a estos epistemólogos intentaremos abordar el término creatividad –tarea ya iniciada por Sarquis (1991) (2003) (2008)⁴–, debiendo para ello, recurrir a las herramientas conceptuales que diferentes autores nos ofrecen.

Palabras claves: creatividad – *habitus* – vanguardias – experimental – innovación – apogeo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 98]

Sarquis (2005) nos aclara que “La creatividad debe atender aspectos transdisciplinarios del objeto o artefacto generado: Ellos son por su posición en el campo intelectual y cultural, y el modo de enfrentar y acatar o derribar los paradigmas establecidos socialmente a nivel cultural general o sólo en la disciplina de la arquitectura.”⁵

En lugar de la clásica denominación de paradigma utilizada por Kuhn desde la epistemología o por Saussure y Barthes desde la semiótica, Katya Mandoki prefiere utilizar el concepto de “matriz cultural”. Para Mandoki (2006): “El paradigma es un producto social generado a partir de negociaciones entre diferentes identidades, fracciones de clase, modos de vida, imaginarios, ideologías o como quiera llamárseles. De este modo se puede entender a la historia del arte como producción y registro de enunciados artísticos legitimados, jerarquizados y codificados en paradigmas estilísticos.”⁶

El modelo teórico que define un período histórico configura un paradigma, y dicho paradigma determina cuáles son los enigmas a resolver y los instrumentos adecuados para tal fin; sólo un cambio de paradigma –revolución– puede señalarlos qué conflictos ignoramos y qué problemas no eran realmente tales. Afirma Kuhn (1971) “Durante las revoluciones los científicos ven cosas nuevas y diferentes al mirar con instrumentos conocidos y en lugares que ya habían buscado antes”⁷, puesto que la forma de ver el mundo (*weltanschauung*) y las dificultades a resolver están configuradas por el paradigma que gobierna una época.

Ludwig Fleck (1986) señalaba ya en 1935 que es la existencia de un modo de pensar específico, al cual denomina estilo de pensamiento, lo que define al colectivo de pensamiento. Es decir, una colectividad intelectual es aquella que cuenta con historia, cultura, noción de identidad, referentes institucionales, agenda de investigación y objetivos centrales compartidos sobre la práctica de la disciplina.⁸

De modo análogo, desde la sociología Pierre Bourdieu (1969) afirma que “es preciso percibir y plantear que la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación”, este sistema de relaciones, que llama campo intelectual, incluye artistas, editores, críticos y público, es el que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos.⁹

El aporte novedoso que introduce Thomas Kuhn (1971) a la visión clásica de la ciencia es, como dijimos, la noción de paradigma. Kuhn define al paradigma como un conjunto de “realizaciones universalmente reconocidas que, durante un tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones” o “aquellos supuestos teóricos generales, las leyes y las técnicas para su aplicación que adoptan los miembros de una comunidad científica”.

De tal manera, este concepto implica la existencia de dos factores: por un lado, una forma de ver el mundo que es estructurada por un paradigma y por otro lado, la presencia de los miembros de una comunidad que comparten un paradigma: Lo que Fleck llamaba “colectivo de pensamiento” o lo que Bourdieu denomina “campo intelectual” con su respectivo *habitus*¹⁰.

La noción de paradigma que incluye tradiciones, valores, compromisos conceptuales e instrumentales, etc., se nos hace necesario para entender a la arquitectura, situándola en un contexto mayor, el de la totalidad de las producciones culturales del hombre.

Como sostiene Marina Waisman (1985) “Las teorías de la arquitectura por su posibilidad de prescindir temporalmente de las exigencias prácticas y plantear los problemas a niveles tan generales como se juzgue necesario (...) constituyen el órgano principal de conversión de las tendencias culturales dominantes en tendencias específicamente arquitectónicas, de conversión de las ideologías generales en ideologías arquitectónicas”.¹¹

Thomas Kuhn (1971) incorpora, además, el enfoque diacrónico-histórico al debate epistemológico. Por consiguiente, el proceso de desarrollo de una teoría científica, transita por las siguientes etapas: Pre-ciencia -> Ciencia normal 1 (Paradigma 1) -> Crisis -> Revolución -> Ciencia normal 2 (Paradigma 2).

Seguendo a Kuhn, definiremos brevemente a cada uno de estos conceptos:

- Pre-ciencia: muestra la coexistencia de diversas escuelas en competencia y se caracteriza por la ausencia de homogeneidad.
- Ciencia normal: Los miembros de una comunidad –científica, artística– se ocupan de articular los fenómenos y las teorías proporcionadas por el paradigma; el que fija cuáles son los problemas a resolver y cuáles son las formas de resolución, de acuerdo a ciertas reglas o normas establecidas.
- Crisis: es la pérdida de fe, paulatina y creciente, en el paradigma vigente.
- Revolución: Kuhn (1971) lo describe como “aquellos episodios no acumulativos en los cuales un antiguo paradigma es reemplazado completamente o en parte, por otro nuevo e incompatible.”

Vanguardia, tradición y crisis

Si hacemos una transpolación de estas etapas al campo de la arquitectura o del arte podemos encontrar para cada una de ellas: período formativo, período de apogeo, período de decadencia¹² o vanguardia, tradición, crisis.

a. En la primera etapa, período formativo o vanguardia, surgen las nuevas propuestas, que luego habrán de desarrollarse y reinterpretarse en el momento siguiente. No existe una postura hegemónica y compiten entre sí concepciones alternativas. Los textos que se producen en esta etapa tienen el carácter de Manifiestos por su carácter combativo y panfletario.

Según Molina y Vedia (1984) el manifiesto es “una forma de expresión de ideas como ruptura abrupta, insofrible con el mundo preexistente. El valor sintético que lo caracteriza lo suele poner al borde del eslogan, lo hace fácilmente presa de interpretaciones superficiales. Todo manifiesto es promesa de acción, de cambios desencadenados por un gesto de proclama, donde interesa más la fuerza explosiva que la coherencia o la prolijidad conceptual. Es la idea como germen de acción transformadora.”¹³

Describe Berman (1993)¹⁴ el carácter belicoso del Manifiesto del futurismo y la clara noción de ruptura que con el pasado asume: “Las polarizaciones básicas se realizaron a principios de nuestro siglo. Aquí están los futuristas italianos, partidarios apasionados de la modernidad en los años previos a la primera guerra mundial: “Camaradas, el progreso triunfal de la ciencia vuelve inevitables los cambios en la humanidad que abren un abismo entre estos dóciles esclavos de la tradición y nosotros, los modernos libres que confiamos en el radiante esplendor de nuestro futuro (...) ¡Tomen sus piquetas, hachas y martillos y destruyan, destrocen las ciudades venerables sin piedad! ¡Adelante, prendan fuego a los estantes de las bibliotecas! ¡Desvíen las aguas de los canales para inundar los museos!”...”

Por ejemplo si consideramos al Movimiento Moderno las vanguardias estarán constituidas por la Escuela de Chicago (tan bien descrita por Pevsner en su libro “Pioneros del Diseño¹⁵ Moderno”, de significativo título), extendiéndose hasta las propuestas de la década del 20 (Bauhaus, Le Corbusier), el Neoplasticismo y el Expresionismo, entre otras posturas. Podemos mencionar también alguno de los principios que se formularon en este período: La famosa declaración de Sullivan: “la forma sigue a la función”, el mandamiento de Loos: “ornamento y delito”, el manifiesto neo-plasticista (arquitectura elemental, económica, funcional, informe, etc.) y la oposición del expresionismo “el hombre dueño de su propio destino” de Kierkegaard que expresa su subjetividad (Esta última posible contradicción y crítica sólo pueden surgir en las vanguardias o en las crisis).

Sarquis (2003, 211) destaca la importancia dada a la creatividad durante el Renacimiento, momento donde también es evidente el sentido de ruptura.

b. En el período de apogeo aparece la estructura teórica de una manera explícita y claramente organizada, surgen los tratados y estatutos. A través del poder –que ahora detentan– pretenderán petrificarse. Las ideas, las opiniones, se transforman en dogmas y mitos, que no sólo servirán a su función, sino que también será el propio mito quien exprese de manera simbólica los valores dogmatizados que genera el poder.

En este sentido Katya Mandoki (2006) afirma: “La historia del arte es el discurso social que testifica a los vencedores en la lucha por la legitimación de sintagmas y paradigmas en la matriz artística.”

Ejemplificando, nuevamente con el Movimiento Moderno, luego de la primera guerra mundial y más precisamente después de la crisis del treinta, el temor al caos impulsará una propuesta de ordenamiento. La razón será la forma de ordenar el mundo (Mundo que no puede ser estructurado desde la interioridad del hombre

debido a la existencia –y persistencia– de muchos conflictos. Deberá ser, entonces, el mundo exterior quien se muestre ordenado). La geometría aparece como la tipificación de este orden. Se eliminan, pues, las características particulares, el espíritu local y la historia.

Le Corbusier (1977)¹⁶ sostiene que los grandes problemas de la arquitectura se resuelven con geometría. Las formas históricas, por consiguiente, se hacen sospechosas de impuras e irracionales. Al destruirse luego el *genius locci* se desencadena el estilo internacional.

La propuesta es recurrir a una orden superior: la geometría y la matemática, como ya lo había hecho Descartes en una situación similar: Es la razón matemática, quien podrá superar el caos.

En un mundo feliz¹⁷ –el que creen haber logrado– el arte no tendrá sentido y como lo habían anticipado los neoplasticistas, se decretará el fin de éste. En un período de apogeo gobiernan las normas y las nuevas tradiciones impuestas, transformadas en “nuevos dogmas de fe”.

c. En los períodos de crisis, fluye la angustia ante los mitos derrumbados, surge la crítica a lo precedente y por lo tanto, renace la subjetividad. Los movimientos generados en este momento no pueden ser llamarse revolucionarios sino rebeldes (están quebrando el orden impuesto, sin crear aún un nuevo orden que lo reemplace). Los textos producidos pondrán en evidencia el desencanto, son textos críticos.

Se buscará lo individual en las tradiciones locales (de nuevo el *genius locci*) y en los valores históricos rescatados del olvido. Se intenta descubrir un nuevo lenguaje a través del rechazo y la crítica del período anterior. Jacques Ranciere (2010) sostiene que “La crítica en general no es la actividad que juzga si las ideas, obras de arte o movimientos sociales son buenos o no. Por contra, es la actividad la que perfila el tipo de mundo que esas ideas, obras o movimientos proponen, o el tipo de trabajo dentro del cual toman consistencia.”¹⁸

Para Ignasi Solá-Morales (1980) el redescubrimiento de la historia ha puesto en manifiesto el fin del vanguardismo como actitud. Puesto que las vanguardias no sólo tienen el propósito de criticar y cuestionar los procedimientos pasados, sino que además deben expresar un nuevo lenguaje, un nuevo código debe “proponer lo nuevo como horizonte al cual hay que dirigir el consenso y la aceptación colectiva, como camino para una mayor racionalidad, una mayor eficacia, una mayor gratificación estética”.¹⁹

Innovación, reproducción, renovación

Incorporando lo que Jorge Sarquis (2003) nos expresa cuando define la creatividad en objetos y sujetos como innovadora, renovadora o conservadora/reproductora²⁰, a las nociones ya definidas, podemos afirmar: período formativo - período de apogeo - período de decadencia / vanguardia - tradición - crisis o experimentalismo / innovación - conservación/reproducción – renovación. Las vanguardias crean un nuevo lenguaje, imponen un código, son revolucionarias porque proponen. Los experimentalismos –que surgen en momentos de crisis– sólo cuestionan o recrean, infringen un código que aún permanece, poniéndolo en evidencia, puesto que, el significado del código había sido introducido de manera

mítica por las vanguardias. Por ende, “el experimentalismo es desmitificación, crítica en acto”.

La tradición, como el período de ciencia normal es una época de acatamiento al paradigma. Durante este momento, el arte (o la ciencia) surge de un sistema compuesto por reglas y normas, con un principio de certeza que garantiza la corrección, y que es asumido como verdad lógica –a la manera de un proceso puramente deductivo–.

Asimismo esta posición no promueve en modo alguno el cambio o la invención. En un período clásico cualquier violación a las reglas será considerada no sólo un error, sino prácticamente una herejía. Recordemos que dentro de un paradigma sólo se resuelven los problemas que el paradigma permite y “a la manera” del paradigma. En la tradición podemos concluir, que una alteración a la norma no es producto ni de la innovación ni de la renovación (nuevas formas, nuevos significados) sino del error por desconocimiento de las leyes. (De ahí el énfasis en la enseñanza de estas leyes a través de innumerables tratados).

Sarquis (2008) afirma que “En la Arquitectura Clásica, los cánones guiaban el hacer y la lectura e interpretación estaba hiper-codificada; no obstante había márgenes para la innovación –siempre partiendo del supuesto que conocimiento es innovación, aunque la inversa no siempre es válida, es un tema para la filosofía del conocimiento– que al principio, en el momento de su aparición se leían como desvíos de la norma. Luego se re-utilizaban en otras obras y así se regeneraba el sistema.”²¹ En este sentido podemos afirmar que la tradición fija un tipo de pensamiento que se apoya en la “estabilidad, seguridad, después de la inquietud de la fase experimental. Por así decirlo, confiere solidez a los aspectos cambiantes de la investigación”.²²

Un punto que destaca Kuhn (1971), como rasgo característico de la investigación en ciencia normal (es decir en los períodos de plena vigencia del paradigma) es “en cuán escasa medida pretenden producir novedades importantes, sean conceptuales o fenoménicas”, de tal manera que califica la resolución de enigmas científicos en este período como “lograr lo previsto de un modo nuevo”, a la manera de un rompecabezas, mostrándose dispuestos los científicos normales “a suprimir las innovaciones importantes que resulten subversivas para sus creencias fundamentales compartidas”.

Es interesante en este punto recurrir a un texto no muy conocido de Mario Bunge, donde, haciendo un paralelo entre Borges y Einstein, Bunge exige el cultivo de la fantasía, es decir “concebir lo imaginable”²³, para superar un enfoque científico limitado a acumular datos.

Del mismo modo, Katya Mandoki, (2006) citando el clásico texto de Berger y Luckmann, describe como los individuos producen colectivamente la realidad cotidiana a través de procesos de objetivación, institucionalización y legitimación, construyendo a partir de esto, un universo simbólico. Dicho universo sería lo que Kuhn denomina paradigma²⁴ y Katya Mandoki “matriz cultural”.

Enseñanza académica y creatividad

La creatividad es un valor del siglo XX, anterior a ello, lo que valía era la subordinación a la regla y el ape-

go a la tradición. De ahí la importancia que adquiere la “autoridad”, es decir aquello que define las reglas. Como afirma Liernur (2001) el saber arquitectónico del academicismo se sostiene entonces en los principios de erudición y censura: Aprender las leyes; Obedecer las reglas. Lo opuesto es la incertidumbre y en el pensamiento positivista no hay lugar para ella, tal como afirma Sarmiento: “...adhiero a la doctrina de la Evolución así generalizada, como procedimiento del espíritu, porque necesito reposar sobre un principio armonioso y bello a la vez, a fin de acallar la duda, que es el tormento del alma.”²⁵

Relacionado con el principio de autoridad y censura es de destacar la crónica del incendio del circo de Frank Brown que hiciera el diario la Prensa el 5 de mayo de 1910 rescatada por Horacio Salas (1995, 47): “Se ha exteriorizado anoche de forma imprevista un acto que por su violencia no deja de ser simpático. Un grupo de jóvenes ha puesto fuego anoche a la abominable construcción haciendo con ello acto de desagravio a la estética y la justicia popular. Atribuyese esa obra a la juventud universitaria...”²⁶

Dos hechos manifiestan estos principios de autoridad y censura.

El primero se da en la colación de grado de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de 1924, cuando el decano Ing. Palacios señala a los arquitectos: “Vuestra vocación es artística (...) Tenéis abuelos ilustres. Tenéis una tradición respetada”, mientras que arenga a los ingenieros diciendo: “Os toca excitar vuestro ingenio para salvar dificultades.”²⁷

En segundo lugar se observa el temor a lo extraño o peligroso que podía significar lo nuevo: En la sesión del Consejo Directivo del 8 de agosto de 1929, el consejero Real de Azúa expresó que la Asociación Amigos del Arte gestionaba la visita del arquitecto francés Le Corbusier a Buenos Aires para que brinde una serie de conferencias y señaló que la Facultad “podrá hacerse cargo de tres de sus conferencias a dictarse en el salón de Actos, por una suma no mayor a \$2400.” Posteriormente Real de Azúa “hizo notar que las ideas del nombrado profesor respecto a Arquitectura y urbanismo podrán considerarse muy modernas y discutibles, pero dada la innegable capacidad del profesor hay conveniencia en oírlo, sin exponerse a que dicte una enseñanza pernicioso para los alumnos de la casa”²⁸

Otro ejemplo de la aversión que las nuevas tendencias modernas generan entre las autoridades y profesores la encontramos cuando la Comisión de Enseñanza rechaza la propuesta del Arq. Mariano Mansilla Moreno para dictar un curso libre sobre “El impresionismo, el expresionismo y la nueva objetividad. La Arquitectura actual, obras de 1933, 1934 y 1935”. El argumento que se esgrime para dicha objeción es “los alumnos no deben distraer sus horas del desarrollo normal de los cursos de la carrera”²⁹ insinuando lo peligroso que esas tendencias pueden resultar para las mentes juveniles.

Recordemos como Bourdieu-Passeron (1977) analizan a la educación como una de las formas de transmisión de valores culturales entre las clases sociales y cómo la burguesía se reproduce dentro de un mismo entorno cultural. Para ellos toda acción pedagógica es objetiva-

mente una violencia simbólica, siendo entonces “Todo poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significaciones e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia, es decir, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza”.³⁰ Por otra parte, el carácter sacrílego de cualquier innovación / renovación puede observarse en 1926 cuando surge una polémica entre Alejandro Virasoro, quien publica “Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas”³¹, y Alejandro Christophersen, Alejandro Bustillo³² y Alberto Coni Molina³³ por el otro, que le replican acaloradamente, acusándolo de querer “cambiar la faz de la tierra al conjuro de su majestad el cubo y el cuadrado”...

Un año más tarde estalla una nueva disputa, esta vez entre Alberto Prebisch, impulsor de la estética moderna y Christophersen, defensor del academicismo.

Sostiene Christophersen³⁴: “Tenía realmente curiosidad de conocer a ese personaje, tratarlo en su intimidad, ya que lo conocía por sus escritos en revistas revolucionarias de arte, más que por sus escasas obras arquitectónicas, especies de paredes blancas perforadas de agujeros en las cuales demostraba haber aprovechado sin gracia las teorías que con tanta virulencia exponía en su propaganda artística. (...) Su escaso bagaje arquitectónico³⁵ no le permitía competir con sus compañeros de estudio, pero el barniz que tenía de las cosas en general, sus vinculaciones periodísticas y su *toupé* le abrieron un cierto camino que aprovechó para hacerse pasar por un genio... por el apóstol de un nuevo credo arquitectónico.” Volviendo a Berger y Luckmann (1968), observamos entonces cómo el conocimiento institucionalizado conlleva la tipificación recíproca de acciones humanas, hasta llegar a convertirse en una forma de control social, determinando lo que es legítimo, lo que se puede y lo que no.³⁶

Para Mandoki (2006) “El margen de creatividad y de flexibilidad en los procesos de enunciación u objetivación con que puede operar el sujeto en la matriz es limitado a pesar de su relativa plasticidad. (...) El sujeto dispone, sin embargo, de un inventario de opciones y su libertad radica fundamentalmente en la combinatoria desde la que pueden emerger configuraciones novedosas”.

Para que una sociedad sea creativa Mokyr (1993) sostiene que deben darse una serie de condiciones: “En primer lugar, tiene que existir un conjunto de innovadores ingeniosos y con recursos que estén dispuestos y sean capaces de enfrentarse con su medio físico para mejorarlo (...). En segundo lugar, las instituciones económicas y sociales tienen que estimular a los innovadores ofreciéndoles una adecuada estructura de incentivos. (...) La tercera condición es que la innovación requiere diversidad y tolerancia”.³⁷ Del mismo modo Ilya Prigogine (1997) afirma que es necesario alejarse de los sistemas equilibrados para descubrir situaciones nuevas, o encontrar respuestas a viejos problemas.³⁸

De lo expresado con anterioridad, es obvio observar por qué mayor creatividad se da en los períodos de vanguardia y de crisis, y no en las épocas de estabilidad donde se generan estrategias de reproducción y conservación, y la tradición impone tanto un conjunto de restriccio-

nes, prohibiciones e inhibiciones, como así también argumentos persuasivos para hacer perdurar un conjunto de reglas y valores, que de otro modo podrían ser amenazados.

La creatividad como fuerza reactiva de la reproducción social, es indispensable herramienta de cambio.

Notas

¹ Klimovsky, Gregorio (compilador) (2005) *Los enigmas del descubrimiento científico*, Alianza.

Klimovsky, Gregorio - Schuster, Félix Gustavo (compiladores) (2000) *Descubrimiento y creatividad en las ciencias*, EUDEBA, Buenos Aires.

² Sarquis (2008) sostiene que las nociones de “invención” y “descubrimiento” son afines en: Sarquis, Jorge (2008) “Investigación y Conocimientos en ADU” en el Coloquio *Investigación y conocimiento. Filosofía, artes y ciencias. Arquitectura, diseño y urbanismo*, realizado en el Centro Poesis – SI – FADU – UBA el 15 y 16 de mayo de 2008.

³ El artículo en cuestión es de 1950: *Logical Foundations of Probability*.

Ver asimismo Carnap, Rudolf (1992) *Autobiografía intelectual*, Paidós ICE/UAB; Barcelona, Pág. 127-135.

⁴ Sarquis, Jorge (1991) Voz “Creatividad” en *Diccionario de Arquitectura*, Instituto de Arte Americano, FADU-UBA, Buenos Aires;

Sarquis, Jorge (2005) *Itinerarios de Proyecto*, Tomo 1, Nobuko, Buenos Aires, Pág. 210, 214.

Sarquis, Jorge (2008) “Arquitectura de la innovación y experimentación vs. Arquitectura del espectáculo y el consumo”.

⁵ Sarquis, Jorge (2005) “La creatividad en los objetos. Creatividad: condiciones e indicadores de su producción y recepción”.

⁶ Mandoki, Katya (2006) Capítulo 8: “Las matrices culturales: un enfoque general” en Mandoki, Katya (2006) *Prácticas estéticas e Identidades sociales* - Prosaica dos, Siglo XXI, México.

⁷ Kuhn, Thomas (1971) *La Estructura de las Revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

⁸ Fleck, Ludwig (1986) *La génesis y el desarrollo de un hecho científico*, Alianza, Madrid.

⁹ Bourdieu, Pierre (1969) “Campo intelectual y proyecto creador”, en A.A.V.V. (1969) *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México, Pág. 125.

¹⁰ Por *habitus* Bourdieu entiende el conjunto de esquemas generativos socialmente estructurados a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él. Bourdieu, Pierre (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona, Pág. 145.

¹¹ Waisman, Marina (1985) *La estructura histórica del entorno*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires.

¹² Queremos aclarar que el término decadencia no significa en modo alguno una expresión peyorativa sino la pérdida de fe o caída de aquellos principios que dieron origen al movimiento: En todos los períodos es posible encontrar arquitectura de calidad.

¹³ Molina y Vedia, Juan (1984) “Notas acerca de lo nacional y las ideas en arquitectura” en revista *Summa* N^o 200/201, julio 1984.

¹⁴ Berman, Marshall (1993) “Brindis por la modernidad” en Casullo, Nicolás (1993) *El debate modernidad-posmodernidad*, El cielo por Asalto, Buenos Aires.

¹⁵ El título original era *Pioneros del Movimiento Moderno*.

¹⁶ Le Corbusier (1977) *Hacia una arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires.

¹⁷ Recordemos que Le Corbusier (1977) en ese mismo libro sostenía que la arquitectura podría evitar la revolución (es decir, el caos): “La sociedad desea violentamente algo que obtendrá o que no obtendrá. Todo reside en eso, todo depende del esfuerzo que se haga y de la atención que se conceda a estos síntomas alarmantes. Arquitectura o revolución. Se puede evitar la revolución.”

¹⁸ Rancière, Jacques (2010) “Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales” en *Revista de Estudios Visuales* N° 7 “Retóricas de la Resistencia”, enero de 2010, Pág. 82-89.

¹⁹ Solá-Morales I Rubió, Ignasi (1980) *Eclecticismo y Vanguardia*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, Pág.9.

²⁰ Sarquis, Jorge (2003) *Itinerarios del proyecto. La investigación Proyectual como forma de conocimiento en arquitectura Tomo 1*, Nobuko, Buenos Aires, Pág. 210; Sarquis, Jorge (2003) *Itinerarios del proyecto. La investigación Proyectual como forma de conocimiento en arquitectura Tomo 2*, Nobuko, Buenos Aires, Pág. 86.

²¹ Sarquis, Jorge (2008) op. cit.

²² Henri Focillon citado por Linazasoro (1981) op. Cit. Linazasoro, José Ignacio (1981) *El proyecto clásico en Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona.

²³ Bunge, Mario (1999) “Borges y Einstein en la fantasía y la ciencia” en Bunge, Mario y otros (1999) *Borges científico: cuatro estudios*, Página 12, Buenos Aires.

²⁴ En la Postdata agregada en 1969 a su *Estructura de las Revoluciones científicas*, incorpora la noción de paradigma como matriz disciplinar y matriz ejemplar.

²⁵ En Botana, Natalio - Gallo, Ezequiel (1997) *De la República posible a la República verdadera.1880-1910* - Biblioteca del Pensamiento Argentino, Tomo III, Ariel, Buenos Aires.

²⁶ *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, año XXI, agosto-diciembre 1924.

²⁷ Salas, Horacio (1995) “Buenos Aires 1910. La capital de la euforia” en Gutman, Margarita - Reese, Thomas (1995) *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Eudeba, Buenos Aires, Pág. 47.

²⁸ Archivos de la Universidad de Buenos Aires, 1929, Tomo IV, Pág. 672.

²⁹ *Archivos de la Universidad de Buenos Aires*, Tomo XII, 1937.

³⁰ Bourdieu, Pierre - Passeron, Jean Claude (1977) *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Laia, Barcelona.

Ver Asimismo Torres, Carlos A. (1979) “Ideología, Educación Y Reproducción Social” en *Revista de Educación Superior, Anúes*, Vol. VIII, N°32 (4) octubre - diciembre 1979, México.

³¹ Virasoro, Alejandro (1926) “Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas”, *Revista de Arquitectura*

N° 65, mayo de 1926, Pág. 176.

Según Coni Molina, publicar el artículo en la revista oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, fue error que se cometió porque él, presidente de esa entidad, se encontraba de viaje.

³² Christophersen, Alejandro (1926) “Nuevas Tendencias Arquitectónicas” y Bustillo, Alejandro (1926) “La verdadera originalidad” en *Revista de Arquitectura* N° 67, julio de 1926, Pág. 291.

³³ Coni Molina, Alberto (1926) “Carta abierta al arquitecto Alejandro Virasoro” en *Revista de Arquitectura* N° 67, julio de 1926, Pág. 246.

³⁴ Christophersen, Alejandro (1927) “Un rato de charla con un futurista” *Revista de Arquitectura* N° 77 de mayo de 1927.

³⁵ De ahí la importancia del conocimiento de la Tratadística.

³⁶ Berger, Peter - Luckmann, Thomas (1968) *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires.

³⁷ Mokyr, Joel (1993) *La palanca de la riqueza. Creatividad tecnológica y progreso económico*, Alianza Editorial, Madrid.

³⁸ Prigogine Ilya (1997) “El desorden creador” en *Revista Iniciativa Socialista* (primera época de la actual revista Transversales), número 46, otoño 1997.

Abstract: In the enigmas of scientific discovery Gregorio Klimovsky tries to define the notion of “discovery” specifying the different senses that this concept has for the development of the scientific research, taking like model to Rudolf Carnap that had undertaken a similar task to characterize the word “probability”. Of analogous way to these epistemologists we will try to approach the term “creativity” –task already initiated by Sarquis (1991) (2003) (2008)–, applying the conceptual tools that different authors offer to us.

Key words: creativity – habitus – vanguards – experimental – innovation – apogee.

Resumo: Nos enigmas da descoberta científica Gregorio Klimovsky tenta definir a noção de “descoberta”, explicando os diferentes significados que dito conceito tem para o desenvolvimento da investigação científica, modelado em Rudolf Carnap quem tinha empreendido uma tarefa similar para caracterizar a palavra “probabilidade”.

De modo análogo a estes epistemólogos tentaremos abordar o termo “criatividade”, tarefa já iniciada por Sarquis (1991) (2003) (2008), devendo para isso, recorrer às ferramentas conceituais que diferentes autores nos oferecem.

Palavras chave: criatividade – habitus – vanguardas – experimental – inovação – apogeu.

(*) **Ana Cravino.** Arquitecta, UM. Profesora Superior Universitaria, UM. Magister en Gestión de Proyectos Educativos, UCAECE. Doctoranda FADU-UBA. Miembro de los grupos de Investigación infohabitat (UNGS-FONCYT) y UBACyT.