ASTRAGALO, 03 (1995)
Attribution-NonCommercial-ShareAlike - CC BY-NC-SA
Article, ISSN 1134-3672
https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.1995.i03.04

EL SENTIDO DEL «PROYECTO» EN LA CULTURA MODERNA

Manuel J. Martín Hernández
Arquitecto, profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
Universidad de Las Palmas.

Las diferentes actitudes hacia el proyecto de la arquitectura se pueden distinguir por la forma de situarse frente al futuro o al pasado o incluso por la forma de contemplar la necesidad del proyecto. Hay por tanto tres categorías o vías proyectuales: una que se presenta como anticipación y control del futuro acontecimiento, otra que tiene un carácter analítico o hermenéutico de una situación dada y una tercera que se manifiesta sin otra finalidad que la voluntad de ser del propio proyecto.

EN su ensayo *Progetto*[1], Massimo Cacciari ha sintetizado los tres sentidos que ha tenido el concepto de «proyecto» en la cultura moderna. Así, la operación proyectual puede entenderse, en primer lugar, como una estrategia de previsión, de anticipación, una «estrategia con base a la cual algo debe ser conducido-afuera, a la presencia»: el «pro-yecto» sería, de este modo, «pro-ducción, vía-hacia-el-futuro», un camino en el que, como pasa en el proyecto técnico-científico, se oculta todo presupuesto en favor de ese futuro: se trataría de la veta proyectual introducida por la idea de progreso y característica de la modernidad. En la segunda versión, el proyecto no se ve como esa anticipación, como la «vía-hacia» la consecución de algo, sino que es la «vía-desde», una «superación» de la situación presente en la que ahora «se advierte el "tirón" del ímpetu» y no su capacidad de predicción: ya no habría idea de progreso, como en el primer caso, sino «el fatigoso brotar hacia la presencia»: en efecto, ahora sí que hay presupuesto, pero está ahí para ser mediatizado, analizado, «de-construido», un lugar desde donde se partiría hacia la construcción de lo nuevo. Por último estaría el *entwurf* –el proyecto que estudia Heidegger en *El Ser y el Tiempo* y que es característico de cualquier ejercicio de «comprensión»–, por el que «el modo de ser» de las cosas es «el poder ser», esto es: lo que las cosas serán está ya implícito en las mismas cosas. El «ser-ahí» heideggeriano «es –dice Cacciari– "arrojado" en el modo de ser del proyectar»: en este tercer «proyecto», por lo tanto, ya no hay plan porque el futuro estaría incluido, precisamente, «en el mismo ser»,

Los tres «proyectos» descritos por Cacciari resumen la historia de la acción proyectual en el siglo XX: primero, fue la ilusión del progreso, el *optimismo* ilimitado; luego, ha venido la *crí-*

tica de presupuestos, la deconstrucción. Al final, estaríamos en el *pesimismo* «existencialista» que se deriva de entender que todo –«incluso el mal»– estaría ya en el ser; de suponer, por tanto, la inutilidad de todo proyecto.

En la cultura moderna, el proyecto se ha definido siempre como *anticipación*, como *pre-figuración*, es decir, como *dominio del devenir*. Cacciari ve en ese «sueño» proyectual –el dominio del azar, el control de lo imprevisto, la previsión de la casualidad– su misma imposibilidad: el proyecto, para serlo, debe descontar a priori el azar trascendiendo así la realidad; el problema está en que al hacerlo se está *negando el acontecer de la propia realidad*.

La salida a esta situación viene dada por Gianni Vattimo [2] en abierta polémica con el aparente nihilismo de Cacciari. Ciertamente «el proyectar como fundamentación absoluta –dice Vattimo– no existe», pero sucede que el proyecto no se mueve en el mundo de la metafísica (el mundo donde parece que Cacciari lo describe), allí donde, en efecto, entre «el ser» y «el devenir» hay una oposición absoluta. En ese mundo de los mitos el proyecto es verdaderamente imposible; pero ése no es el lugar de la ciudad: ésta se define en una total *relatividad* de arquitecturas, a través de lugares precisos trazados a lo largo de la historia por la sociedad que los habita (*lógoi*). Para Vattimo, proyectar es «estar en relación con estos *lógoi*».

El proyecto, por tanto, es «pro-yección» de formas «ya escritas en la tradición». La arquitectura pierde así su carácter proyectual absoluto, donde podría situarse tras la lectura de Cacciari, «y se cualifica –sigue Vattimo– como actividad hermenéutica» [3]. Ese proyecto que *renuncia a la novedad*, que nace, en todo caso, de las *disponibilidades técnicas*, que construye, en palabras de Franco Rella, «el espacio de la diferencia», donde las cosas –como también sucede en el lenguaje– «puedan mostrar su diversidad: sus valores» [4], viene a ser, precisamente, *el proyecto de lo posible*, el medio a través del que encontrar el «fin del nihilismo cacciariano».

El propio Cacciari, en esta polémica que fue apareciendo en una serie de números de la revista *Casabella*, llega también a proponer una salida a partir de la noción de «constructividad» del proyecto, de su capacidad para «construir a partir de entidades dadas». El objetivo –dice– es «construir un orden que excluya la ley», a base de elecciones sucesivas («en el encuentro de lo arbitrario con el contexto») en un mundo de *indeterminación* «donde se encuentran el sujeto y el objeto» [5]. Ante la imposibilidad de plantear principios universales, lo que procede ahora es la consideración de cada proyecto como una modesta *construcción crítica*.

La constructividad es además –según Giulio Carlo Argan– la salida al «estrecho límite de una autonomía disciplinar de la arquitectura» [6]. Según esta tesis la proyectualidad, para alejarse de la abstracción «filosófica», debería ser explicada a través de la actividad constructiva, «en cosas a hacer».

Este había sido el sentido profundo de la reflexión sobre el proyecto de Adolf Loos. «Lo que construías es lo que tú pensabas», había dicho de él Karl Kraus [7], desvelando así el «secreto» de

Loos: la profunda identidad entre construir y pensar en toda la operación arquitectónica loosiana, una identidad que radicaba, tal como lo había descrito el propio Loos, en su aspiración al realismo. *Das Andere* (Lo Otro) fue el título del suplemento –redactado enteramente por Loos– de *Kunst,* la revista de arte dirigida por Peter Altenberg[8]. En él, Loos enseñaba patrones de comportamiento, proponía cambios en las costumbres, criticaba «programas de variedades», sugería una vuelta a las «tradiciones», a «aquellos tiempos en que Viena estaba todavía en el corazón de la cultura occidental». En suma, Loos deslizaba una serie de reflexiones en torno a la vida, al «habitar», y esto era «lo otro» del arte y de la arquitectura.

Para Loos, la cultura estaba en ese momento lejos de la metrópoli europea: se encontraba en las montañas, o en América, y estaba también en la tradición. Historia del Arte, Ciencia de los Materiales, «Construcción de dentro hacia afuera» y Viajes: en eso consistía el programa de su «otra» Escuela de Arquitectura diseñado en 1912, donde pretendía que se hiciera patente la trascendencia de la tradición, porque «la verdad –decía– aunque tenga miles de años, se compenetra mejor con nosotros que la mentira que camina a nuestro lado»[9]. Una tradición a través de la que se hacía evidente que «la mejor forma existe ya»[10], por lo que lo único posible era la búsqueda de la perfección ¿Y el proyecto de arquitectura? Debía ser moderno, pero esto significaba transformar la tradición misma sólo en aquello susceptible de mejora, y hacerlo «sin llamar la atención», produciendo el menor ruido posible (como cuando uno viste –decía– del «modo moderno»). Moderno y racional: pero racional para Loos no significaba abstracto: ¿dónde quedaría, si no, esa magia del espacio loosiano, esa ilusión de las superficies especulares, ese control de las capacidades expresivas y táctiles del material en sus mejores viviendas proyectadas o construidas? El proyecto de Loos era racional porque, a través de él, todo estaba controlado[11], pensado en tres dimensiones y, sobre todo, dispuesto lejos de cualquier aspiración artística (que para Loos era, también, estilística). *Das Andere* era, sobre todo, la definición del carácter con que se debía pensar la arquitectura de la «nueva civilización», una arquitectura de interiores dominada por lo confortable, cotidiano y necesario.

Resulta curioso que la aparición de una idea de proyecto a finales del siglo XVII –en el *Essay upon Projects* de Daniel Defoe– hubiera coincidido con el advenimiento de una burguesía fuerte que empezaba a exigir beneficios de urbanización y métodos de control político, y para conseguirlo necesitaba «ideas». El proyecto, en el texto de Defoe, era una abstracción que, sin solución arquitectónica ni intervención práctica alguna, formalizaba instituciones futuras (desde un «instituto de mutuo socorro» a una «red viaria» adecuada o una «academia de estudio de la lengua») que eran, en realidad, más unos programas de investigación que formas concretas; algo parecido al «París del futuro» descrito por Sebastien Mercier un poco más tarde[12].

De cualquier modo, cuando Defoe se enfrente a un problema arquitectónico «real» –el que se trae entre manos su náufrago Robinson Crusoe (1719), para construir un umbráculo en la isla desierta–, procede a la manera compositiva clásica: busca elementos en la naturaleza que le

rodea y los ensambla luego en el todo arquitectónico, ayudado con las herramientas proporcionadas por el propio naufragio.

A principios del siglo XIX, el «proyecto» era –según leemos en la voz correspondiente redactada por Quatremère de Quincy para la *Encyclopédie Méthodique* en 1825– tanto el detalle de costos de un edificio como el dibujo que lo representaba en planta o alzado. Precisamente el «proyecto» se definía en el seno de la *Ècole des Beaux Arts* –de la que Quatremère era su secretario– como «un mecanismo de trabajo que parecía crecer y perfeccionarse a medida que el arte y el genio declinaban» [13]. Por tanto, por entonces, el proyecto era un sustituto pobre de la arquitectura, mientras la acción arquitectónica propia –«la acción de abrazar no sólo la idea general, sino todos sus desarrollos, tanto en la búsqueda de sus detalles, de sus conveniencias, de sus relaciones con el todo, cuanto de los medios que deben asegurar la ejecución del todo y sus partes»– seguía residiendo en la «composición» [14].

Justamente la sustitución a principios del siglo XX de la «composición» por el «proyecto» para definir el proceso de invención arquitectónica coincidió con el auge de la ingeniería a finales del siglo anterior –considerada por entonces como la aristocracia de las profesiones y había quienes identificaban la palabra «proyecto» con el «progreso» propio de la modernidad– y con la conciencia, ya en plena fiebre vanguardista, de la cuestión estilística como falso problema, identificándola con la composición.

Porque el lenguaje de cada época «sucede» [15], sin intervención de los artistas, es por lo que Loos había afirmado que «el estilo de nuestra época lo tenemos ya» y provenía, precisamente de los oficios, del *Baumeister*, y de las características propias de cada material constructivo o de revestimiento (mármol veteado, bronce, maderas nobles o alfombras norteafricanas). Proyectar era entonces *elegir*. En el caso de Loos se trataba –como afirma en el programa redactado para «su» escuela de Arquitectura ya citado– de construir «sobre lo de ayer: del mismo modo como lo de ayer se construyó sobre lo de anteayer» [16] y en ese proceso «elegir» partiendo de los filones de la tradición local, de la antigüedad clásica, y de reconocidos «maestros» como Fischer von Erlach o Karl Friedrich Schinkel [17].

De hecho, Mies van der Rohe fue más allá que Loos porque «revela la naturaleza de este "estilo" –dice Francesco Dal Co– y representa su esencia» [18]. Para ello, la Arquitectura debía dejar de ser *Arkitectur* para pasar a ser *Baukunst*, es decir, debía abandonar los estrictos límites de la necesidad y olvidarse de la quimera del arte puro para convertirse en el «Arte de Construir». Pero para conseguirlo era necesaria una actitud que también Dal Co ha descubierto a través de las lecturas y la obra del propio Mies; una actitud de espera, de escucha atenta y de silencio (el mismo silencio que los edificios miesianos hacen posible, para que también sea posible en ellos el pensamiento). Sólo entonces la «idea» se podría revelar [19]. Una idea en la que reside la razón de ser de la arquitectura misma.

Pero en ambos casos –tanto en las arquitecturas de Loos como en las de Mies– el hombre está ausente. Sucede que los arquitectos construyen, pero no habitan en aquello que ellos construyen (y recordemos que para Goethe ésa era la tragedia del arquitecto porque «¡cuán a menudo –escribió– no aplica todo su espíritu, toda inclinación, a la obra de crear lugares de los cuales él ha de quedar excluido!» [20]). En ese preciso momento, pues, construida la casa y creado el lugar, el sistema arquitectónico se muestra en toda su resolución proyectual pero vacío; debe después ser habitado. En la casa Moller, de Loos, el interior casi sagrado integra, también, el mobiliario y los elementos de decoración como simples geometrías arquitectónicas, aunque «es difícil no observar en esos ambientes un extraordinario predominio de lo vacío sobre lo lleno» [21]. El mismo deseo de vacío de la casa Tugendhat de Mies, en la que un mobiliario estricto, inamovible, tanto como los pilares cruciformes de acero o el tabique semicilíndrico de madera, rehuyen cualquier otra presencia.

Ya hemos completado la trilogía: pensar, construir y, por último, habitar. Esa es la lógica final del proyecto y conforma el título del conocido ensayo de Martin Heidegger aunque, en su caso, hay que recordar que las tres palabras no siguen ese orden. Para Heidegger «no habitamos porque hayamos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos» [22] (el título del artículo de Vattimo ya citado era: «Habitar viene antes que construir»), por tanto, el proceso que defiende Heidegger se inicia en el Habitar y sólo después procede Construir: es el camino contrario al arquitectónico tradicional. Habitamos «lugares», esto es, espacios dotados de sentido [23], y «construir» es producir esos lugares. «Sólo si somos capaces de habitar –sigue diciendo Heidegger– podremos construir», por tanto, «el construir pertenece al habitar y recibe de ello su esencia». Y al final está el Pensar, el proyecto; un «proyecto de lo posible» que es, también, un pensamiento del habitar.

Pero aún no está todo dicho, porque el problema del proyecto reside en la inevitable intervención del tiempo: «es, en efecto –dice Argan– situándose en el espacio y en el tiempo como la cosa se hace objeto o representación, valor» [24]. Desde los años setenta, la ciencia de los sistemas irreversibles, ya plenamente establecida en muchas de las teorías generales –sobre todo tras los trabajos, entre otros, del Nobel Ilya Prigogine– afirma que no se puede prever el porvenir, porque éste es «abierto, ligado como está a procesos siempre nuevos de transformación y de aumento de la complejidad» [25]. De hecho, dentro de los sistemas entrópicos o irreversibles –como podría serlo el del habitar– la intervención del tiempo es inevitable: es decir que dentro de sistemas inestables e imprevisibles, y porque nuestra información siempre será limitada (como vista, se dice, a través de una ventana muy pequeña) y en todo caso histórica, el tiempo es el gran creador. En este proceso, no hay que olvidar que hoy la entropía no debe sólo identificarse con la producción de desorden, como sucede en la termodinámica clásica, sino más bien con la creación de una dialéctica orden-desorden que permite que estos dos términos aparezcan a la vez pudiéndose hablar ya en este momento del «universo del no-equilibrio» como de un «uni-

verso coherente»[26] producto de un nuevo paradigma científico: el de la «autoorganización». Desde aquí, el caos –que debe por supuesto ser siempre entendido como la *norma* en nuestro mundo– «ya no significa un simple barullo, sino más bien una forma extraña de orden»[27], que sucederá en el futuro sin poder ser predicho con nuestra intervención.

¿Qué configuración puede tener entonces el «proyecto» bajo esos supuestos? Octavio Paz ha encontrado en la estética japonesa un principio que ha querido trasladar a su propia obra literaria y que propongo sea contemplado en la arquitectura: «la estética japonesa –dice– juega con la idea de lo inacabado y levemente imperfecto. Es como un certificado que da el tiempo a las obras humanas –el certificado de autenticidad– (...) nada está totalmente terminado, siempre debemos dejar algo sin agregar, sin finalizar» entre otras cosas –sigue diciendo– «porque así es la vida»[28].

La vida se desarrolla habitando en el mundo; y el lugar donde el hombre habita en su mundo es la casa: «su casa –dice Friedrich Bollnow– se convierte en el centro concreto de su mundo»[29], una casa de naturaleza casi humana que puede resistir los embates de la naturaleza porque también sabe soportar el paso del tiempo. Pero la única manera de poder durar es tener una consistencia maleable, adaptable; es para esto último para lo que, además, la casa debe ser «inacabada e imperfecta». Sólo en ese momento se estará ante una casa real, porque se habrá proyectado desde lo «próximo», lo posible y lo cotidiano[30]; porque para ello se habrá circulado dentro de los *límites*. ❑

NOTAS

[1] Massimo Cacciari: «Progetto», en *Laboratorio Político*, 2, 1981. Traducción de Oscar Naranjo, Dpto. de Arte, Ciudad y Territorio, Universidad de Las Palmas de G. C.

[2] Gianni Vattimo: «Abitare viene prima di costruire», en *Casabella* 485, nov. 1982, pp. 48-49.

[3] Defender el proyecto como tarea hermenéutica implica que éste se configura, sobre todo, como tarea de «comprensión», por tanto, como un diálogo entre el proyectista y el mundo.

[4] Franco Rella: «I sentieri del possibile», en *Casabella* 486, dic. 1982. La posibilidad del proyecto –afirma Rella– es la misma posibilidad del lenguaje. El paralelo entre lenguaje y ciudad que cita Rella, lo toma de Ludwig Wittgenstein: «Nuestro lenguaje puede verse como una vieja ciudad... y esto rodeado de un conjunto de barrios nuevos...», en *Investigaciones filosóficas* (1953), Crítica, Barcelona, 1988, p. 31.

[5] Massimo Cacciari: «Un ordine che esclude la legge», en *Casabella* 498-499, p. 15. Ver también Ezio Manzoni: *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste Ed., Madrid, 1992; aquí Manzoni propone una tercera vía del proyecto (más allá del diseñador-demiurgo y del diseñador-investigador de formas) «que pasa a través de elecciones parciales, que más que respuestas precisas y universalmente válidas propone una actitud intelectual que considera cada proyecto-producto como lo que es, es decir como un componente modesto en un escenario más amplio», p. 73.

[6] Giulio Carlo Argan: «La crisi del progetto», en E. Mucci (a cura di): *Il potere degli impotenti*, Dedalo, Bari, 1984, p. 11.

[7] Karl Kraus: «Rede am Grab», 1933, cit. en Benedetto Gravagnuolo: *Adolf Loos*, Nerea, Madrid, 1988, p. 18.

[8] *Das Andere* conoció dos números, escritos enteramente por Adolf Loos en 1903. Han sido traducidos y publicados en facsímile en *Carrer de la Ciutat* 9-10, enero 1980, pp. 13-49.

[9] Adolf Loos: «Reglas para el que construye en las montañas» (1913), en *Ornamento y delito y otros escritos*, G. Gili, Barcelona, 1972, p. 232. Ver también «El arte popular» (1014) en Idem, pp. 233-239 y «Mi Escuela de Arquitectura» (1913) en pp. 247-249.

[10] A. Loos: «El arte popular» cit. p. 239.

[11] «Todo está pensado, inventado, compuesto y plasmado en el espacio», dirá Arnold Schönberg ante una obra de Loos en «Adolf Loos, zum 60. Geburstag, am 10», 1930, cit. en B. Gravagnuolo: *op. cit.*, p. 19.

[12] Daniel Defoe: *Sul Progetto* (1697), Electra, Milano, 1983. Ver la Introducción de Tomás Maldonado: «Defoe e la progettualità» pp. 7-12. Sobre la obra de Mercier –*L'an 2440*, publicada en Amsterdam en 1770– ver John Bury: *La idea del progreso*, Alianza, Madrid, 1971, pp. 178 y sig. Nótese la coincidencia entre el uso del término «proyecto» y el nacimiento de la idea de «progreso» en el siglo XVIII.

[13] A. C. Quatremère de Quincy: Voz «Progetto» en el Tomo III de la *Enciclopedie Methodique, Architecture*, de 1825. *Dizionario storico di Architettura*, Marsilio, Venezia, 1985, p. 240. Y sigue diciendo: «De los más famosos arquitectos que han levantado edificios, incluso grandiosos, en los siglos XV, XVI y XVII, no hay más que unos pocos dibujos bien alejados de tener la extensión, la finura de ejecución, y la importancia que se ve poner a los nuestros en la escuela por parte de alumnos mediocres». Y dice en la voz «Disegnare»: «Creemos que este arte (dibujar la arquitectura) se ha ampliado o perfeccionado en razón inversa del número de trabajos y edificios que se hacen», p. 191.

[14] Voz «Composizione» (publicada ya en el II Tomo, 1.ª parte, de la *Enciclopedie Methodique* 1801) en Idem, p. 165.

[15] «Lo decisivo sucede irremediablemente» fue el aforismo de Nietzsche con que Loos encabezó su recopilación de artículos –*Trozdem* (1931)– publicados entre 1900 y 1930.

[16] A. Loos: «Mi Escuela de Arquitectura» cit., p. 248.

[17] A. Loos: «Arquitectura» (1910) en *Ornamento y delito y otros escritos*, cit., p. 231.

[18] Francesco Dal Co: «Perfección». La Cultura de Mies a Través de sus Notas y Escritos» en AA.VV.: *Mies van der Rohe: Su Arquitectura y sus Discípulos*, MOPU, Madrid, 1987, p. 87.

[19] Idem, pp. 88 y sig.

[20] J. W. Goethe: «Diario de Otilia» de *Las afinidades electivas*, Parte II, Cap. III, en las *Obras Completas*, tomo II, Aguilar, Madrid, 1987, p. 839.

[21] B. Gravagnuolo: Op. cit., p. 198.

[22] Martín Heidegger: «Bauen Wohnen Denken» (1954), trad. ital.: «Costruire Abitare Pensare» en *Lotus 9*, feb. 1975, p. 39.

[23] En el «lugar» –dice Heidegger–, cielo, tierra, dioses y humanos «se pertenecen recíprocamente». Idem, p. 42.

[24] Giulio Carlo Argan: «Proyecto y destino» (1964) en *Proyecto y destino*, Nueva Visión, Buenos Aires, p. 20. Véase éstas dos citas de Franco Purini: «La noción de tiempo subyace totalmente en la del proyecto» y «El proyecto es la organización en el tiempo de una serie de operaciones coordinadas entre ellas para lograr un resultado» en «El proyecto» de *La arquitectura didáctica*, Lib. Yerba y otras eds., Valencia, 1984, p. 58.

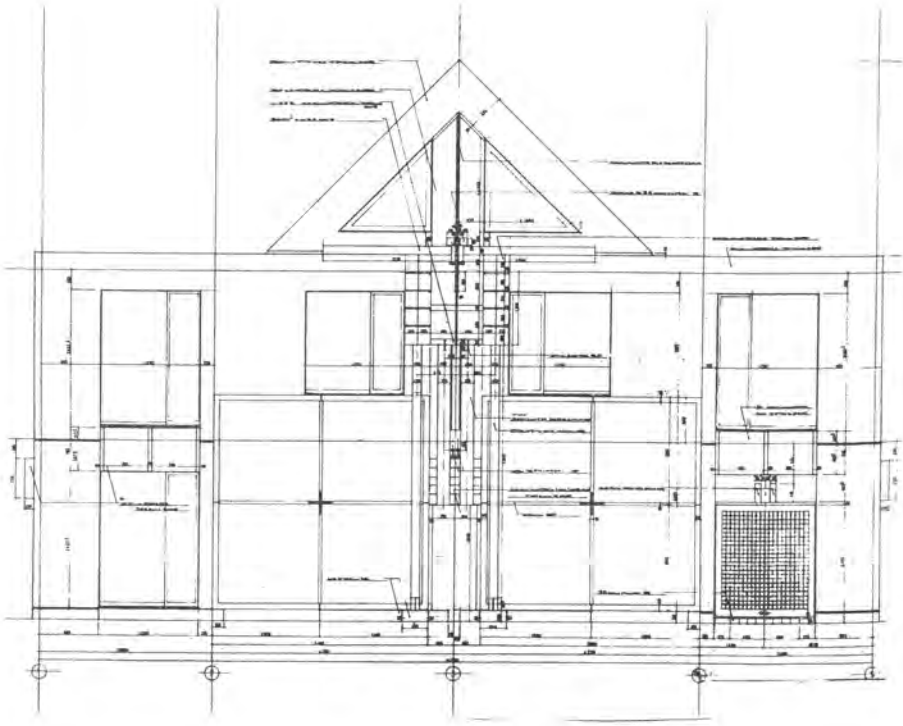
[25] Ilya Prigogine: *El nacimiento del tiempo*, Tusquets, Barcelona, 1991, p. 98. Giulio Carlo ARGAN en *op. cit.*, refiriéndose al plan urbanístico, afirma: «Es, en efecto, muy improbable que el plano hecho hoy sirva para el futuro, pero es cierto que el plano hecho para el futuro sirve para vivir hoy: la obra del urbanista que hace un plano no es de efecto retardado, es toda para el presente», p. 50.

[26] Prigogine comenta cómo «clásicamente se asociaba el orden al equilibrio (el caso de los cristales) y el desorden al no-equilibrio (el caso de las turbulencias)», cuando hoy se sabe ya que «la turbulencia es un fenómeno altamente estructurado, en el cual millones y millones de partículas se insertan en un movimiento extremadamente coherente». Ibídem, p. 49.

[27] Ver el Capítulo I de Peter Coveney y Roger Highfield: *La flecha del tiempo*, Plaza & Janés, Barcelona, 1992.

[28] Octavio Paz: «Oriente, Imagen, Eros» en *Pasión crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1985, pp. 178-179. Algo de esto hay en la imagen que da el Tao de la estancia como vacío, por tanto, como lugar donde todo es posible, capaz de contener todo. De este vacío surgen las formas y en él es posible el movimiento: el tiempo. Ver el análisis de este tema en Lao-Tse, en Dino Formaggio: *Estética, tempo, progetto*, CLUP, Milán, 1990, p. 96.

[29] Friedrich Bollnow: *Hombre y espacio*, Labor, Barcelona, 1969, p. 117.

[30] Ver Franco Rella: *op. cit.*

54