Texto 8: Revisión del movimiento moderno

- Team 10. El manifiesto de Doorn. 1954.
- Smithson, Peter & Smithson, Alison. Estructura urbana. Londres, 1967.
- Argan, Giulio Carlo. Proyecto y destino. Milán, 1965.

PROBLEMAS DE LA ARQUITECTURA MODERNA
SEGUNDO SEMESTRE 2022
MARIO FERRADA A. PROFESOR
CRISTIAN VILLAGRÁN L. MONITOR

Tres escritos de Ernesto Nathan Rogers —uno de ellos, la contestación a las críticas de Banham— definen, en cambio, aquella nueva corriente que sitúa la arquitectura como un bien cultural que debe medirse con una interpretación crítica de la tradición histórica. De la multitud de artículos y editoriales de Rogers hemos seleccionado dos de los más programáticos y que resumen el cuerpo teórico defendido: «La arquitectura moderna después de la generación de los maestros» y «El oficio del arquitecto». De todas formas, Rogers publicó muchos otros artículos igualmente influyentes y emblemáticos como el que abría su intervención en *Casabella-continuità* número 199, titulada «Continuità» o el titulado «Continuidad o crisis» publicado en el número 215 de 1957. En este artículo explicita la dicotomía básica entre la necesaria continuidad de la nueva tradición moderna de los maestros y la también necesaria y continua mutación. Se trata del conflicto entre permanencia y emergencia que Rogers aprende de Enzo Paci como fenómeno esencial y que éste, a su vez, aprende de la filosofía del proceso de Whitehead.

Un cuarto texto, de Giulio Carlo Argan —*Proyecto y destino*—, completa las referencias fundacionales de lo que en los años sesenta se denominará «crítica tipológica».

Por último un texto de Louis Kahn y otro de Aldo Van Eyck sirven para recordar cómo la arquitectura es un lenguaje intemporal y se deben recuperar las enseñanzas y el sentido común que hay en su propia historia. Todo ello será básico, entre otras cosas, para la formulación de una teoría de la arquitectura como un sistema de comunicación que tiende a acercarse a la lógica de los usuarios, como explicitarán Robert Venturi en los años sesenta y Charles Jencks en los setenta.

Todos los textos que se incluyen pertenecen a autores no españoles. Por lo que respecta al contexto español, los dos arquitectos que tendrían un papel más destacado en esta revisión de la tradición moderna serían Josep Maria Sostres y Oriol Bohigas². Más tarde, en 1966, el artículo de Rafael Moneo «A la conquista de lo irracional» publicado en la revista *Arquitectura*, refleja plenamente la conciencia de la superación del rigorismo racionalista y la comprensión de la aportación internacional de la «tercera generación» abriendo nuevas vías de revisión formal.

EL MANIFIESTO DE DOORN

Team 10

El Manifiesto de Doorn fue elaborado en 1954 en el contexto de la primera reunión familiar del Team 10. En ella participaron todos los socios fundadores y el arquitecto Sandy Van Ginkel. Por lo tanto, corresponde a uno de los primeros escritos del recién creado Team 10.

Por el hecho de ser un manifiesto aún se despliega a la manera de los escritos programáticos de los maestros. Pero esta actitud doctrinaria será abandonada inmediatamente y las actas de las reuniones del Team 10 se irán convirtiendo en colecciones de innumerables fragmentos y artículos.

² Los diversos escritos de Josep Maria Sostres se hallan recopilados en el libro *Opiniones sobre arquitectura*. Comisión de Cultura del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba y Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma. Murcia, 1983. No existe aún una antología de los más importantes artículos escritos por Oriol Bohigas en revistas como *Serra d'Or*, *Destino* y *Arquitectura bis*. Se pueden consultar, de todas formas, libros como *Barcelona, entre el Plà Cerdà i el barroquisme*. Ediciones 62, Barcelona, 1963, y *Contra una arquitectura adjetivada*. Seix Barral. Barcelona, 1969, que presentan, de hecho, colecciones de artículos.

En el comentario que realizan los Smithson ya se anuncian ideas que desarrollarán en su libro Urban Structuring (1967): la consideración de cada «comunidad» en su entorno particular, la insistencia en la movilidad e intercambiabilidad dentro de la estructura de los barrios, etc...

Team 10, formado por Jacob B. Bakema, George Candilis, Aldo Van Eyck, Alison y Peter Smithson, Gutman, John Voelker, William Howell y Shandrach Woods, fue creado en 1954 en el CIAM de Aix-en-Provence. The Doorn Manifesto fue redactado en Holanda en 1954, y en la presente antología se recoge también el comentario que Alison Smithson añadió en su artículo publicado en Architectural Design de julio de 1956 titulado «Alternatives to the Garden City idea». Ambos textos fueron publicados consecutivamente en el Team 10 Primer, editado en 1968 en Studio Vista (G.B.) y en 1974 en MIT Press (USA).

Manifiesto de Doorn

Holanda, 1954

1. Sólo tiene sentido considerar la casa como parte de una comunidad, resultado de la interacción entre unos y otros.

2. No deberíamos perder el tiempo en catalogar los elementos de la casa mientras no haya cristalizado la otra relación.

3. El «hábitat» se ocupa de la casa particular en un tipo de comunidad particular.

4. Las comunidades son las mismas en todas partes.

1) Casa agrícola aislada.

2) Pueblo.

3) Ciudades pequeñas de varios tipos (industriales/administrativas/especiales).

4) Grandes ciudades (multifuncionales).

5. Estos tipos pueden observarse en la relación con su entorno (hábitat) en la sección del valle de Geddes.

6. Toda comunidad ha de ser internamente cómoda —ha de tener facilidad de circulación—; consecuentemente, cualquiera que sea el tipo de transporte del que se trate, su densidad ha de crecer al ritmo de la población: por ejemplo: 1) tendrá la menor densidad, 4) la mayor.

7. Hemos de estudiar, por tanto, qué viviendas y agrupaciones son necesarias para generar comunidades cómodas en los diversos puntos de la sección del valle.

8. La adecuación de toda solución se ha de dar en el ámbito de la creación arquitectónica más bien que en el de la antropología social.

Había llegado a ser una obviedad que la construcción de ciudades caía fuera del ámbito del pensamiento puramente analítico —que el problema de la relaciones humanas no podía ser apresado en la red de las «cuatro funciones». El Manifiesto de Doorn, en un intento por remediar esta situación, propone lo siguiente: «Para entender las pautas de las asociaciones humanas debemos considerar a cada comunidad en su entorno particular».

¿Cuáles son exactamente los principios a partir de los cuales ha de formarse una ciudad? Los principios de formación de una comunidad pueden deducirse de la ecología de la situación, de un estudio de los aspectos humanos, naturales y construidos y de su acción mutua.

Si la validez de la forma de una comunidad se basa en las pautas de vida, el primer principio deberá ser consecuentemente un análisis objetivo y permanente de la estructura humana y de sus cambios.

Tal análisis no habría de incluir sólo «lo que acontece», «los hábitos del organismo, modos de vida y relaciones con lo que le rodea como, por ejemplo, vivir en ciertos lugares, ir a la escuela, acudir en medios de locomoción al puesto de trabajo e ir de tiendas, sino también “lo que motiva”, las razones para ir a determinadas escuelas, elegir tal tipo de trabajo y acudir a unas tiendas concretas». En otras palabras, intenta descubrir unas pautas de realidad que incluyen aspiraciones humanas.

La estructura social a la que el urbanista ha

bases de paraisé

de dar forma no es sólo diferente sino mucho más compleja de lo que había sido antes.

Los diversos servicios públicos dan a la familia cada vez más independencia del contacto físico real con el resto de la comunidad y la hacen cada vez más vuelta hacia sí misma.

Dichos factores habrían de hacer, al parecer, incomprensible la aceptación mantenida de formas de vivienda y sistemas de acceso que difieren muy poco de los que satisficieron el sueño de los reformadores sociales anteriores a la primera guerra mundial.

Esto es, especialmente así, si consideramos la creciente utilización del automóvil. Hemos de dar por sentado que nos acercamos a las normas de movilidad americanas. Una acera que parte de una plaza urbana expuesta y mal delimitada es un nexo pobre entre un coche bien caliente y una casa con calefacción. En el diseño de los edificios y plantas urbanas en áreas tropicales se considera un método aceptado basar los principios generales del planeamiento en la consideración de los medios para paliar los malos efectos del clima y sacar partido a sus efectos benéficos. El clima de Inglaterra es lluvioso y frío durante unos ocho meses al año. Ello parecería requerir casas que proporcionen y, además, tengan la apariencia de proporcionar una protección general. Muros dobles, techos dobles, dobles ventanas, accesos cubiertos, patios cubiertos y secos y entradas a ser posible cubiertas.

El clima inglés no se caracteriza por su intensidad sino por su inestabilidad. La casa, por tanto, debería ser capaz de captar todo lo que pueda conseguir del buen tiempo, recogiendo en cada habitación el calor del sol a través de ventanas orientadas al sur, y proporcionando accesos fáciles a patios abrigados, jardines aterrizados o terrazas que puedan acomodarse sin pérdida de tiempo para apropiarse de los encantos de nuestro clima y luego cerrarse en un instante para desentenderse de él. Tal actitud respecto a la protección y al cambio debería guiar la forma de todo el plan de distribución.

Toda situación nueva existe en el contexto de otras antiguas y debería dar un nuevo valor a las formas de las viejas comunidades, modificándolas.

La idea de una comunidad equilibrada y autónoma es tan insostenible teóricamente como costosa desde un punto de vista práctico. El rechazo de una concepción así exige un cambio completo de actitud. El planificador no es ya el reformador social sino un técnico en el terreno de la forma que no podrá seguir contando con centros comunitarios, lavanderías comunitarias, salones comunitarios, etc., para disimular el hecho de que un asentamiento resulta en su globalidad incomprensible. Indudablemente, en la planificación de una nueva situación se deberían calcular desde un principio las dimensiones de la comunidad nueva en términos de población, como hacemos aquí, con el fin de hacer posible la elección de un emplazamiento apropiado y la planificación de los enlaces —carreteras, saneamiento, electricidad, etc.— con los sistemas existentes.

Sin embargo, los anteproyectos de planificación municipal no pueden crear la forma de una comunidad nueva. Esa forma se genera, en parte, como respuesta a la ya existente y, en parte, como respuesta al *Zeitgeist* —no susceptible de planificación—. Cualquier adición a una comunidad, cualquier cambio de circunstancias, generará una respuesta nueva.

Una faceta de esta respuesta es la escala —el modo como se organiza en su configuración la parte nueva para hacer que tenga sentido en el conjunto. Del mismo modo que el conjunto cambia con el añadido de partes nuevas, así también la escala de las partes habrá de cambiar con el fin de que tanto ellas como el todo continúen siendo una respuesta dinámica mutua.

La escala tiene algo que ver con el tamaño, pero más con el efecto del tamaño.

AD., julio, 1956, A.P.S.

Valor de la
preexistencia
medios de
vida cultural

ESTRUCTURA URBANA

Alison y Peter Smithson

Se trata del texto más completo redactado por los Smithson, amantes de ideas y escritos dispersos, y constituye uno de los hitos más importantes de los años cincuenta y sesenta para definir las coordenadas de la búsqueda de una nueva estructura urbana.

De los cinco grupos o conceptos a partir de los cuales los Smithson entienden la nueva estructura urbana, es el de «cluster» el más trascendental, en la medida que es el que tiene mayores repercusiones conceptuales y formales. La palabra «cluster» sería asimilable al concepto de morfología o racimo.

Uno de los puntos de mayor interés que plantea la idea de «cluster» es la relación que se establece entre las nuevas corrientes artísticas del expresionismo abstracto y del art brut y el repertorio morfológico de la arquitectura. Los Smithson defienden que el nuevo repertorio figurativo de las artes plásticas ha de servir para enriquecer las soluciones arquitectónicas.

Alison Smithson (1927-1993), Peter Smithson (1923). Urban Structuring fue publicado en Londres en 1967 por Studio Vista Ltd. y fue traducido al italiano en 1971 por Calderini, Bolonia. El texto básico había sido publicado bajo el título «Studies of Association, Identity, Patterns of Growth, Cluster, Mobility» en el libro Uppercase 3, Whitefriars Press, editado por Theo Crosby, que lo prologaba. El libro de 1967 estaba ampliado con comentarios fragmentados a proyectos realizados entre 1960 y 1967.

Introducción

Este libro documenta una investigación. No hemos hecho el menor intento por eliminar de los estudios aquí documentados las conclusiones y opiniones que ya no reconocemos como totalmente válidas. Hemos considerado que es más importante dejar en aparente contradicción, más bien que eliminar, las etapas necesarias que llevan a una comprensión de los métodos y propósitos globales.

Los estudios se dividen automáticamente en cinco grupos:

ASOCIACIÓN
IDENTIDAD
MODELOS DE CRECIMIENTO
CLUSTER
MOVILIDAD

Estos títulos no indican sólo el contenido de los estudios: su orden es el de la cronología natural de la idea. Son también las palabras clave de la nueva concepción.

Cluster

La palabra «cluster» fue introducida por primera vez en el 10.º CIAM de Dubrovnik, en 1956. El objetivo del Team 10, organizador de los trabajos del congreso, según directrices del Manifiesto de Doorn, consistía en demostrar que para cada situación particular se debe elaborar una forma específica de «hábitat».

A fin de aclarar este punto preparamos para el congreso cinco proyectos para situaciones concretas. En cada uno, el modelo de desarrollo era al mismo tiempo libre y, aun así, estructurado. A esta forma de organización la llamamos «cluster».

La palabra «cluster», empleada para indicar un modelo específico de asociación, fue introducida en sustitución de grupos de conceptos como «casa, calle, distrito, ciudad» (subdivisiones de la comunidad) o «manzana, pueblo, ciudad» (entidades de grupo), demasiado cargadas en la actualidad de implicaciones históricas. Cualquier agrupamiento es un «cluster»: «cluster» es una especie de comodín utilizado durante el período de creación de nuevas tipologías.

Se han emprendido algunos estudios sobre la naturaleza del «cluster». Tales estudios, cuyas condiciones eran en su mayoría ficticias y no reales, tenían como intención demostrar, en formas reales, la posibilidad de un nuevo enfoque del urbanismo. En otras palabras, se debía presentar una «imagen», planteando una estética y un modo de vivir nuevos.

A comienzos de los años cincuenta era necesario observar las pinturas de Pollock y las esculturas de Paolozzi para obtener un sistema completo de imágenes, un orden con una estructura y una cierta tensión en que todas las partes correspondiesen, de una manera novedosa, a un nuevo sistema de relaciones.

Nuestra tesis dice que para cada forma de asociación existe un modelo inherente de edificio.

El primer estudio se llevó a cabo en un nivel de asociación relativamente simple: el pueblo. Trataba del traslado de viviendas nuevas al centro y alrededores del pueblo antiguo a fin de revitalizar el modelo existente.

El segundo estudio trata de una nueva for-

ma de asentamiento en una situación similar a las *New Towns* inglesas y de algunas ciudades satélite suecas.

El modelo de ciudad compuesto por casas de vecindario sobre un terreno ondulado posee las ventajas reales de una localidad situada en el campo.

La «vecindad» se fundamenta en una avenida peatonal interior delimitada por casas con fachadas diferentes. Una cubierta corrida en una de sus aguas, abierta en la cima a fin de dar luz, proporciona movimiento a las fachadas de los edificios.

No se trata de una comunidad cerrada en sí misma sino basada en la movilidad.

Este último estudio, en el nivel más complejo de asociación, consiste en un plan de inserción en un barrio industrial de una gran ciudad.

La forma de los edificios tiene características suficientemente marcadas como para renovar su disposición visual, aunque estén distribuidas entre conjuntos industriales en puntos bastante distanciados.

PROYECTO Y DESTINO

Giulio Carlo Argan

Otro de los más influyentes historiadores y teóricos italianos a partir de los años cuarenta —junto con Rogers y Zevi— es Giulio Carlo Argan.

En 1960 publica Progetto e destino, uno de sus textos más cruciales sobre cultura y arquitectura, sintetizando sus ideas sobre el arte y la arquitectura, y su relación con la sociedad y la producción industrial.

Se trata de uno de los escritos que más influencia tuvo sobre los jóvenes arquitectos y críticos italianos, junto a artículos como el titulado «Acerca del concepto de tipología arquitectónica». Aquí reproducimos la traducción de los fragmentos más representativos de «Proyecto y destino».

Giulio Carlo Argan (1909-1992). «Progetto e destino», en Progetto e destino, Alberto Mondadori, Milán, 1965. Este texto fue traducido al castellano en las ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969. El artículo «Acerca del concepto de tipología arquitectónica», junto a muchos otros, también forma parte de este libro, que tiene el nombre del primer escrito «Proyecto y destino».

¿Qué cosas tienen el signo de la vida, y cuáles el de la muerte en todo cuanto la humanidad ha hecho desde sus inicios? Nunca como hoy se ha pedido a los historiadores visiones de conjunto, síntesis del pasado desde las perspectivas de la inquietud presente. Y no basta ya tampoco con saber lo que ha ocurrido desde el comienzo de la vida en sociedad y desde que los hombres establecieron costumbres e instituyeron leyes para coordinar las acciones de los particulares; para saberlo todo hay que ir más adentro, considerar que las fases históricas son poco más que un instante en la duración de la existencia de la humanidad, buscar en aquel pasado perdido e inmemorial los sedimentos de experiencia que actúan aún hoy como motivos profundos, explicar el malestar presente por medio del inconsciente colectivo de la humanidad, igual que se buscan los orígenes de las neurosis individuales en la experiencia inconsciente de la infancia y en los traumas de la vida prenatal. Al apelar a un pasado no-histórico se busca tortuosamente explicar, y por tanto también historizar, el actual extravío de la línea histórica, el no-historicismo de la humanidad actual. Como última esperanza nos hemos vuelto hacia el arte, pues entre las actividades humanas nos parece la más irreductible al destino, la más libre, la más desinteresada, la más consciente del valor autónomo del actuar. Y como muchos piensan

que el arte no nace de la voluntad y de la razón, se pide al arte el remedio contra el destino que los hombres se habrían dado a sí mismos en un exceso de voluntad y de razón. Todas las demás actividades, se dice, pueden ser sustituidas por las máquinas o verse reducidas a moverse siguiendo su propio ritmo. Pero, ¿sería la máquina capaz de llegar a producir una obra de arte, empeñada como está en realizar un trabajo económico? Hay algo de patético en este recurso *in extremis* al arte por parte de la sociedad de la técnica, de los hechos concretos, de los intereses positivos, la misma sociedad que ignoró a Cézanne hasta después de su muerte y empujó a Van Gogh al suicidio. Se me responderá, quizá, que el arte es un recinto sagrado donde nunca podrá entrar el tecnicismo que nosotros mismos hemos puesto en marcha, un lugar en que el individuo siempre será soberano. Yo, en conciencia, no puedo decirlo así: el arte es sólo un bastión ya tomado, sobre el que todavía se combate.

Para ver claro es necesario establecer un primer punto: al oponer arte y tecnología no se opone lo ideal a la práctica, sino un tipo de técnica a otro. En nuestra sociedad tecnológica no es muy importante que una estatua griega se conserve en un museo o se tire a la basura: sabemos de tiempos en que con los mármoles antiguos se hacía cal y en los que, sin embargo, se creaban obras maestras; y de otros

en que se hacía un arte mísero y se conservaban celosamente los mármoles antiguos. Si se trata de esto, no hay duda de que la sociedad de la técnica inventará procedimientos rigurosamente científicos para conservar las estatuas y las pinturas antiguas (pero seguirá destruyendo la ciudad). Es, en cambio, muy importante saber si en una sociedad que lleve a cabo la utopía tecnológica, se continuará produciendo arte, es decir, si la técnica moderna podrá hacer arte o si una técnica artística podrá coexistir con la técnica industrial o si, simplemente, ya no habrá más arte. Esta proposición problemática planteada esquemáticamente encierra la siguiente petición de principio: ¿qué es propiamente el arte? Pero no es esto lo que deseamos saber; sólo nos preguntamos si los hombres, aun sirviéndose de otras técnicas, podrán seguir haciendo algo que siempre han hecho o, más exactamente, si podrán continuar uniendo los mejores productos de su trabajo con el tipo de valores que en el pasado vincularon a las obras que llamaron artísticas.

Me propongo, pues, tratar de la relación entre las técnicas artísticas y la tecnología del mundo moderno, y de tratarla como historiador. Pero, ¿no estaré ya tomando un punto de partida equivocado? Con este propósito honesto, ¿no me habré situado ya más allá del horizonte real, en un terreno metafísico, como si supusiera que la historia es la contemplación desde un punto estático de una realidad fenoménica en devenir? ¿No habré incurrido ya en el error, justamente deplorado por Umberto Eco, de juzgar una cultura con modelos culturales anteriores? Antes de comenzar el experimento, es necesario analizar las condiciones del experimentador, en este caso del historiador: ¿está autorizado para serlo? El historiador puede ser tal con la condición de que el objeto de su pensamiento sea algo histórico y no sólo en el sentido de lo ya sucedido, sino en el sentido de sucedido históricamente, de realizado *para la historia*. La historia es la narración de la fase histórica de la humanidad, es decir, de la fase de su existencia en que el comportamiento humano parece determinado por cierto modo de premeditar, decidir y volver a meditar las acciones, que llamamos histórico. No puede trasponer los confines de este período; si lo hace, se convierte en antropológico

general, en historia natural, en biología.

Antes de iniciarse la fase histórica ya existía la humanidad; una vez finalizada esa fase, es probable, aunque no cierto, que siga existiendo. Pero existió y seguirá existiendo de una manera diferente. El antes se llama prehistoria; no es un período del que ignoremos todo, sino un período en que las vicisitudes humanas no aparecen distintas, o conscientemente distintas, de los demás seres vivos. Es posible que nuestra investigación saque a la luz elementos que permitan establecer los límites de la fase histórica y rescatar para la historia fases consideradas prehistóricas, pero la historia en cuanto tal comienza con las primeras formas de vida en sociedad, es decir, cuando los individuos empezaron a enfrentarse entre sí y a someter su comportamiento a ciertas normas consideradas de interés común. El testimonio de un estudioso de la prehistoria como Gordon Childe es definitivo al respecto. No sabemos cómo se denominará el después, el período que sucederá a la fase histórica, pero todo hace pensar que en aquella fase, las vicisitudes humanas se presentarán como vicisitudes tecnológicas o como un período en que el acontecer seguirá un ritmo mecánico, cada vez menos influido y dirigido por la voluntad de los hombres. Es cierto que una vicisitud tecnológica ha acompañado a la vicisitud histórica en todo su transcurso; pero, en la actualidad, la técnica aparece como una autoridad, tiende a asumir una función hegemónica y exclusiva, a realizar la propia utopía, a sustituir por su propio movimiento lineal, inflexible, las curvas, detenerse y reemprender la marcha del movimiento histórico. El punto problemático no es el origen y naturaleza de la técnica, sino el hecho de presentarse hoy en día como utopía realizada o como realización posible de todas las utopías. Por tanto, como antihistoria.

[...] La cuestión de la cualidad del producto, aunque sea en el término mencionado de «mejor que lo humano», no es la cuestión central de la tecnología moderna: ni siquiera es una cuestión, pues la técnica se considera omnipotente, puede conseguir cuanto quiere y ni siquiera en hipótesis se admite que el producto pueda ser imperfecto. ¿Qué se quiere? ¿Lo que los consumidores piden, o más bien lo que se les hace pedir mediante los instrumentos de

condicionamiento adecuados? La artesanía, que tenía como modelo el valor «eterno» del arte, tendía a duraciones máximas; la industria tiende a las mínimas, a cambiar con la mayor frecuencia posible. El consumo material ha durado demasiado, por tanto se recurre al consumo psicológico: para consumir un objeto hace falta tiempo, una imagen se consume en un momento, enseguida nos cansamos de ella. La moda acelera el consumo psicológico: nos deshacemos de la ropa, del coche, de la casa, antes de su desgaste. Y si bien dentro de ciertos límites la duración potencial sigue siendo un atributo de la cualidad, esto es así porque se piensa en acabar con el producto mientras aún podría servir. El criterio de la caducidad psicológica, de la *obsolescencia*, no debe sólo apresurar el consumo material, debe sustituirlo [...].

Del aparato tecnológico industrial, que ha sustituido al de la artesanía, desaparece el ingrediente crítico. No se pide un juicio acerca de un producto considerado *a priori* óptimo; si acaso, será el técnico quien reconozca que se puede hacer mejor. Y tampoco puede emitirse un juicio de ser o no ser acerca de algo que no es o que sólo es una de las infinitas copias que repiten un arquetipo, el cual, a su vez, es sólo una hipótesis operativa. Al no implicar un juicio sobre el ser o el no ser que certifique su existencia, la actitud ante el objeto consiste en levantar acta sin tomar postura: el interés moral y, junto con él, la realidad dramática de la historia no quedan excluidos del ciclo de la producción, que ahora es sólo económico. Se habla más que nunca de relaciones humanas; pero no entre personas, entre yo y los otros, sino entre individuo y colectividad, entre el uno y el todo. El recambio de los productos, regulado ya por el ciclo histórico de la costumbre, sucede ahora de acuerdo con los ciclos más rápidos y cerrados de la moda. En el primer caso tenemos una crítica del pasado, en el segundo nada más que un cambio.

Pero la evolución desde la artesanía hasta la industria es irreversible, y con ella la crisis del objeto. La industria es sin duda el sistema del trabajo y la producción de nuestro siglo; el ciclo de su evolución no está cerrado, puede tener procesos impredecibles y, a pesar de todo, sigue abierta la posibilidad de una

relación entre arte e industria. Pero no será una relación entre dos modos de operación técnica, sino entre dos modos de proyecto. Tenemos por un lado un proyecto en cuanto cómputo exacto de datos de mercaderías, tecnológicos, de mercado; por otro, un proyecto en cuanto construcción histórica, examen crítico de situaciones históricas, organización de la existencia. ¿Es posible la coexistencia de ambos procesos o la rectificación de uno por el otro?

La evolución del arte moderno y su crisis actual no son sólo la contraofensiva del triunfo de la tecnología industrial. Si esta crisis es la del objeto y la de su forma paradigmática, la obra de arte, se ha producido por causas internas, antes de que la industria hiciese desaparecer y eliminarse de la faz del mundo el valor y la idea misma de objeto. El grandioso y dramático inicio de la crisis es el no-finito de Miguel Ángel. El arte da lugar a la realidad acabada de la obra hasta hacer que sea la representación de una realidad cumplida y dada, la naturaleza (pero ya para Leonardo la naturaleza era un problema, no un dato); no puede dar lugar a una realidad acabada si su contenido es la existencia, que no es un dato sino un devenir y no es la solución sino la problematicidad misma del problema. Ya en Miguel Ángel, y más aún en la poética romántica de lo «sublime», a la idea del arte-existencia se asocia la de la muerte o, puesto que la muerte no se experimenta, del pensamiento de la muerte como inmanente a los pensamientos y actos de la vida, que de otro modo carecerían de significación.

Más tarde, la concepción de la obra de arte como obra de la vida, inacabada, continua, suspensa y precaria, como el tiempo de la vida misma, se precisa en Mallarmé y, en el campo de lo figurativo, en Klee; y en su límite extremo, en el *work in progress* de Joyce, que transforma la estructura del lenguaje en el instante mismo de su formulación. Arte no-acabado y arte en proyecto y, al mismo tiempo, proyecto de existencia según un orden que no es el de la lógica formal, sino un orden interno de la existencia en cuanto tal, de su realización: un principio de estructura que se delinea y construye en la sucesión misma de los acontecimientos no experimentados pasivamente; como

la estructura lingüística de De Saussure que no tiene esquemas o modelos *a priori*, sino que constituye progresivamente un sistema «où tout se tient». Así como en tiempos el arte revelaba en el objeto la estructura inmóvil del mundo objetivo, hoy debe revelar en el proyecto la estructura móvil de la existencia. El proyecto, cuyo modelo metodológico ha de suministrar-nos el arte, es, en resumen, la ajetreada defensa de la vida social, histórica, en su enfrentamiento cotidiano con la eventualidad y el caso; y contra la muerte, eventualidad extrema y última de los casos. En la proyección del arte hay un sentido, un interés, una pasión de la vida que no encontramos en la lógica irreprochable de la proyección tecnológica, que crece sobre sí misma en sucesivas ilaciones, ignorando la alternativa de muerte que acompaña a cualquier acción moral, y por tanto siempre en peligro de sobrepasar, sin siquiera percatarse de ello, el límite de la vida. De hecho ya lo ha sobrepasado: de progreso en progreso ha llegado a programar la muerte.

Pero, ¿puede considerarse interés crítico el que guía los proyectos artísticos? La intron-

sión de la crítica en el proceso-proyecto del arte, el profundo carácter crítico de ese proyectar al que el arte debería servir de modelo, consisten en la verificación, paso por paso, de los actos intencionados y de su sucesión. Si la acción proyectadora del arte en su globalidad es a un tiempo crítica, rectificadora y modelo para el común actuar y, hoy en día, para la actuación tecnológica de la industria y de la serialidad de sus actos ordenada de antemano, la función esencial del arte debería consistir en reducir esta serialidad a una sucesión intencionada. Lo que se verifica de modo crítico no es tanto el acto en sí cuanto el acto en su condición de estímulo y dirección de una actuación ulterior. Si la obra de arte no tiene más valor por perfecta y acabada sino por no acabada, será necesario preguntarse qué es lo que apareja y lleva en sí, qué problema le depara al futuro. ¿Plantea un problema que vaya a seguir reclamando una solución artística o un problema que la excluye? La supervivencia del arte en el mundo del mañana, sea el que sea, sólo depende del proyecto que el arte de hoy hace para el arte de mañana.