

# Consideraciones sobre la obra de Rafael Moneo

Edición a cargo de  
Francisco González de Canales

Textos de  
Stan Allen,  
Antón Capitel,  
Francesco Dal Co,  
Carmen Díez Medina,  
Francisco González de Canales,  
María Teresa Muñoz,  
Josep Quetglas,  
Nicholas Ray,  
Luis Rojo de Castro  
y/e Gabriel Ruiz Cabrero



**El dibujo, la copia  
y la invención  
[¿Nunca fuimos modernos? ]<sup>1</sup>**

Luis Rojo de Castro

Es sabido que la obra de Rafael Moneo no gravita en solitario sobre los edificios, sino sobre un particular equilibrio entre la construcción de los proyectos y la construcción de una teoría sobre el significado de la arquitectura. Por ello, su forma puede identificarse con la de un discurso. Un discurso que le es propio, pero que hay que identificar, describir y delimitar porque, como todo discurso, está, hasta cierto punto, encriptado con un código y una razón de ser, un propósito.

Un discurso en el cual las partes escritas y las construidas —las palabras y las cosas— están intencionadamente trabadas hasta tal punto que, en ocasiones tomamos unas por las otras. Y en el cual la arquitectura no es representación de la realidad, sino su razón formal.

Cuando afirma que:

[...] explorar los criterios con los que la arquitectura construye la forma, estudiar cuáles pueden ser las plantas de las que se valen los arquitectos para la construcción de la arquitectura, que no son otras que aquellas mediante las cuales se explica su forma, como propósito y punto de partida para una discusión teórica.<sup>2</sup>

## O desenho, a cópia e a invenção [Nunca fomos modernos?]<sup>1</sup>

Luis Rojo de Castro

É sabido que a obra de Rafael Moneo não gravita de forma solitária sobre os edifícios, mas sim sobre um particular equilíbrio entre a construção dos projetos e a construção de uma teoria sobre o significado da arquitetura. Por isso, a sua forma pode identificar-se com a de um discurso. Um discurso que lhe é próprio, mas que é necessário identificar, descrever e delimitar porque, como qualquer discurso, está, até certo ponto, encriptado com um código e uma razão de ser, um propósito.

Um discurso no qual as partes escritas e as construídas – as palavras e as coisas – estão intencionalmente intrincadas a ponto de que, ocasionalmente, tomemos umas por outras, e no qual a arquitetura não é a representação da realidade, mas a sua razão formal.

Quando afirma que:

[...] explorar os critérios com os quais a arquitetura constrói a forma, estudar quais podem ser as plantas das que se valem os arquitetos para a construção da arquitetura, que não são outras senão aquelas mediante as quais se explica a sua forma, como propósito e ponto de partida para uma discussão teórica.<sup>2</sup>

La forma y la planta son señaladas como instrumentos básicos de la condición discursiva de una teoría de la arquitectura. Y si con la primera se refiere a la estructura profunda de las configuraciones, la segunda es su representación más abstracta.

En el discurso de Rafael Moneo, la forma es el medio de la arquitectura. Una forma cuya cualidad fundamental no es la materialidad, sino ser soporte del pensamiento.

Y entrando de lleno en la producción de esta razón formal, escribe:

La obra de arquitectura se encuentra a caballo entre lo genérico y lo particular. El *tipo* daría las pautas para establecer lo genérico, en tanto que la singularidad daría paso a una categoría como la *artisticidad* que siempre parece haber acompañado a la arquitectura.<sup>3</sup>

En decir que, por medio del concepto del tipo y su vinculación con la razón inscrita en su configuración, restaura la oposición clásica entre lo universal y lo contingente, entre la estructura significativa de la forma y la autonomía de la invención, manifestando así una resistencia programática hacia el proyecto moderno y su confianza en el *ex-novo* y la utopía del progreso.

Esta dificultad con el proyecto moderno —cuyos paradigmas cuestiona—, así como con el concepto lineal del progreso, comporta necesariamente la aparición del tiempo en la ecuación. Y ello porque la razón formal, aquel conocimiento inscrito en la forma a lo largo del tiempo, es de naturaleza acumulativa e histórica, aun cuando atravesase de modo transversal los escenarios estilísticos y culturales. Del mismo modo que la *formatividad* es ajena a la arbitrariedad.

En este contexto, y bajo el título «Una reflexión teórica desde la profesión», la exposición en la Fundación Thyssen despliega de forma panorámica y vía los dibujos una representación de este discurso —su imagen dibujada—, y al hacerlo nos interroga sobre la forma de este. En particular sobre la herramienta del dibujo, por lo que recurriremos al relato del viaje a Italia del poeta y naturalista romántico Goethe, en el que se puede rastrear una genealogía del dibujo como mecanismo autónomo del pensamiento que le es afín. De este modo identificaremos el primero de los problemas a que nos enfrenta la exposición: el del dibujo como índice de la razón formal y no solo como su representación.

A forma e a planta são assinaladas como instrumentos básicos da condição discursiva de uma teoria da arquitetura. E, se com a primeira se refere à estrutura profunda das configurações, a segunda é a sua representação mais abstrata.

No discurso de Rafael Moneo, a forma é o meio da arquitetura. Uma forma cuja qualidade fundamental não é a materialidade, mas sim o ser suporte de pensamento.

E entrando diretamente na produção desta razão formal, escreve:

A obra de arquitetura encontra-se a cavalo entre o genérico e o particular. O *tipo* as orientações para estabelecer o genérico, enquanto a singularidade daria lugar a uma categoria com a *artisticidade* que parece ter sempre acompanhado a arquitetura.<sup>3</sup>

Ou seja, por meio do conceito de *tipo* e da sua vinculação com a razão inscrita na sua configuração, restaura a oposição clássica entre o universal e o contingente, entre a estrutura significativa da forma e a autonomia da invenção, manifestando assim uma resistência programática em relação ao projeto moderno e à sua confiança no *ex-novo* e na utopia do progresso.

Esta dificuldade com o projeto moderno – cujos paradigmas questiona – assim como com o conceito linear do progresso, comporta necessariamente a aparição do tempo na equação. E isto porque a razão formal, aquele conhecimento inscrito na forma ao longo do tempo, é de natureza cumulativa e histórica mesmo quando atravessa de modo transversal os cenários estilísticos e culturais. Do mesmo modo que a *formatividade* é alheia à arbitrariedade.

Neste contexto, e sob o título «Uma reflexão teórica a partir da profissão», a exposição na Fundação Thyssen mostra de forma panorâmica e através dos desenhos uma representação deste discurso – a sua imagem desenhada – e, ao fazê-lo, interrogamos sobre a forma deste. Particularmente, sobre a ferramenta de desenho, pelo que recorreremos ao relato da viagem a Itália do poeta e naturalista romântico Goethe, no qual se pode seguir uma genealogia do desenho como mecanismo autónomo do pensamento que lhe é afim. Deste modo, identificaremos o primeiro dos problemas que nos coloca a exposição: o do desenho como índice da razão formal e não só como sua representação.

Pero, fruto de su condición panorámica, la exposición también revela discontinuidades sintomáticas, puntos de inflexión estratégicos, cuya presencia y significado merece la pena considerar. Momentos de cambio, reevaluación y reacción incitados por hechos significativos acontecidos en la escena de la arquitectura que dejaron marcas indiciarias en el discurso de su obra. En particular, en este texto analizaremos aquellos relacionados con los contextos culturales y conceptuales formados y diseminados en la década de los noventa que afectaron al pensamiento y producción de la arquitectura a partir de esa fecha.

En el *Viaje a Italia*, escrito en 1816, Goethe relata como partió en la madrugada del 3 de septiembre de 1786, en secreto y de incógnito, bajo el nombre de Moller: «Me escabullí de Carlsbad a las tres de la madrugada.... No podía demorar el viaje por más tiempo».<sup>4</sup>

Se ha especulado sobre la razón o crisis personal que le impulsó a abandonar temporalmente el privilegiado lugar que ocupaba en la Corte del Gran Duque. Sin embargo, lo único que sabemos con certeza es lo que escribió veinticinco años más tarde en un texto que recoge correspondencia, apuntes de su diario, memorias y ficción literaria en diversa proporción.

En el relato, el viaje se inicia como una huida, pero también es fundamentalmente un retorno. Es una huida del artificio —de la copia— para volver, literal y figuradamente, a los orígenes —Roma, Pompeya, Paestum o Sicilia—, el imaginario del clasicismo inscrito durante el Siglo XVIII en el paisaje italiano.

Para Goethe, la urgencia de viajar es un impulso apremiante, la necesidad de evadirse de un mundo real y trasladarse a otro que era una idea.

Y que mejor representación de un retorno al imaginario clásico que el relato de lo acontecido el 22 de setiembre de 1786, tras solo dos semanas de viaje. Aquella tarde asiste a una sesión solemne de la Academia Olímpica en Vicenza que había reunido más de quinientos académicos, convocados para discutir solemnemente sobre si la «Invención» había sido beneficiosa para las artes o, por el contrario, lo era más la «Imitación».

Requeridos por el presidente de la Academia para argumentar a favor o en contra de los dos mecanismos de la producción artística,

Mas, em virtude da sua condição panorâmica, a exposição também revela descontinuidades sintomáticas, pontos de inflexão estratégicos, cuja presença e significado vale a pena considerar. Momentos de mudança, reavaliação e reação incitados por factos significativos ocorridos na cena da arquitetura que deixaram marcas indiciadoras no discurso da sua obra. Particularmente, neste texto, analisaremos aqueles relacionados com os contextos culturais e conceptuais formados e disseminados na década de noventa, que afetaram o pensamento e produção da arquitetura a partir dessa data.

Em *Viagem a Itália*, escrita em 1816, Goethe conta como partiu na madrugada de 3 de setembro de 1786, em segredo e incognitadamente, com o nome de Moller: «Escapuli-me de Carlsbad às três da madrugada... Não podia adiar a viagem por mais tempo».<sup>4</sup>

Especulou-se sobre a razão ou crise pessoal que o terá impulsionado a abandonar temporariamente o lugar privilegiado que ocupava na corte do Grão-Duque. No entanto, a única coisa que sabemos com certeza é o que escreveu vinte e cinco anos mais tarde num texto que reúne correspondência, notas do seu diário, memórias e ficção literária em proporção diversa.

No relato, a viagem inicia-se como uma fuga, mas também é, fundamentalmente, um retorno. É uma fuga do artifício – da cópia – para voltar, literal e figuradamente, às origens – Roma, Pompeia, Paestum ou Sicília –, o imaginário do classicismo inscrito durante o século XVIII na paisagem italiana.

Para Goethe, a urgência de viajar é um impulso prioritário a necessidade de evasão de um mundo real e a mudança para outro que era uma ideia.

E que melhor representação de retorno ao imaginário clássico que o relato do ocorrido a 22 de setembro de 1786, decorridas apenas duas semanas de viagem. Naquela tarde, assiste a uma sessão solene da Academia Olímpica em Vicenza que reunia mais de quinhentos académicos, convocados para discutir solenemente sobre se a «Invenção» tinha sido benéfica para as artes ou se, pelo contrário, a «Imitação» o tinha sido mais.

Convocados pelo presidente da Academia para argumentar a favor ou contra os dois mecanismos da produção artística,

los académicos debatieron el asunto, públicamente y durante horas en verso y prosa, según lo recuerda Goethe. «No era mala idea», escribe, «[...] consideradas como alternativas excluyentes, el debate podría extenderse durante siglos».<sup>5</sup> Goethe desliza su opinión sobre el tema de debate: enfrentadas como alternativas se enfrentaban en una discusión retórica carente de conclusión posible, ya que nunca se trata de pura invención o tan solo de imitar un modelo.

La cuestión no radica en el valor de las referencias ideales —de las imitaciones sucesivas y su perfeccionamiento—, de lo genérico y lo tipológico frente a la singularidad artística de la invención, sino en el inevitable trasiego entre ambos paradigmas. La necesidad de elegir entre adscribir el proyecto a la continuidad disciplinar o fomentar su autonomía y *artisticidad*, los dos caminos encontrados a los que se refiere Moneo en el texto, apremia solo si nos proponemos dar soporte a una reflexión sobre la forma, su estructura significante y su historicidad.

El viaje por Italia le proporciona los argumentos para sustentar su posición en el texto. Lo cierto es que la Italia desplegada ante los ojos de Goethe es ambas cosas, simultáneamente. Por un lado, una escena tras otra se construye a imitación del mundo clásico —literalmente, de hecho, con sus fragmentos desmembrados, con las ruinas y los restos recompuestos sobre las huellas y las trazas de una realidad que yacía aun medio enterrada. Por otro, el clasicismo era un conjunto de paradigmas inventados que creían adivinar, con mayor o menor rigor arqueológico, las reglas que regían un sistema reducido a sus fragmentos y que, con su reformulación, aspiraban a una continuidad paradójicamente fundamentada en la discontinuidad. Así ocurría con *I Quattro Libri dell'Architettura*, lectura constante durante el viaje.

Las continuas referencias a Palladio como ejemplo de la virtud derivada de la imitación, pero una imitación creativa de tipologías fruto de un empeño filológico desvinculado de las teorías neoplatónicas y afín a la operativa del *ars combinatoria*, nos hace sospechar que el pasaje de la Academia, si bien de algún modo sucedido, es principalmente un mecanismo literario para plantear semejante y principal dilema: el de la creación frente a la regla, o del canon clásico enfrentado a la espontaneidad romántica. Un dilema propio de la época que subyace en el impulso de viajar al único lugar donde la realidad y la norma —el mundo físico y su forma ideal— tienden a coincidir: Italia, la Arcadia.

os académicos debateram o assunto, publicamente e durante horas, em verso e prosa, tal como recorda Goethe. «Não era má ideia», escreve, «[...] consideradas como alternativas que se excluem mutuamente, o debate poderia alargar-se por séculos». <sup>5</sup> Goethe deixa transparecer a sua opinião sobre o tema de debate: enfrentadas como alternativas, digladiavam-se numa discussão teórica carente de conclusão possível, uma vez que nunca se trata de pura invenção ou apenas de imitar um modelo.

A questão não radica no valor das referências ideais – das imitações sucessivas e do seu aperfeiçoamento –, do genérico e do tipológico face à singularidade artística da invenção, mas antes na inevitável trasfega entre ambos os paradigmas. A necessidade de escolher entre adjudicar o projeto à continuidade disciplinar ou fomentar a sua autonomia e *artisticidade*, os dois caminhos encontrados a que se refere Moneo no texto, urge-nos apenas se nos propusermos a dar suporte a uma reflexão sobre a forma, a sua estrutura significante e a sua historicidade.

A viagem por Itália proporcionou-lhe os argumentos para sustentar a sua posição no texto. A verdade é que a Itália progressista perante os olhos de Goethe é ambas as coisas, simultaneamente. Por um lado, cena atrás de cena constrói-se à imagem do mundo clássico, literalmente, de facto, com os seus fragmentos desmembrados, com as ruínas e os restos recompostos sobre as marcas e os vestígios de uma realidade jazente, meio enterrada. Por outro lado, o classicismo era um conjunto de paradigmas inventados que julgavam adivinhar, com maior ou menor rigor arqueológico, as regras que regiam um sistema reduzido aos seus fragmentos e que, com a sua reformulação, aspiravam a uma continuidade paradoxalmente fundamentada na descontinuidade. Assim acontecia com *I Quattro Libri dell'Architettura*, leitura constante durante a viagem.

As contínuas referências a Palladio como exemplo da virtude derivada da imitação, mas uma imitação criativa de tipologias fruto de um empenho filológico desvinculado das teorias neoplatónicas e afim ao operativo da *ars combinatoria* faz-nos suspeitar de que a passagem da Academia, ainda que tendo, de algum modo, ocorrido, é principalmente um mecanismo literário para abordar semelhante e importante dilema: o da criação face à regra, ou do cânone clássico face à espontaneidade romântica. Um dilema próprio da época que subjaz ao impulso de viajar para o único lugar onde a

En las imágenes del relato de la idiosincrasia medieval, los escorzos forzados por las construcciones aleatoriamente dispuestas y la superposición de lógicas en el transcurso del tiempo histórico contribuyen a resaltar el contraste equilibrado de tiempos y formas que caracteriza el paisaje italiano.

A ojos de Goethe, este conflicto se expresa elocuentemente en los dibujos del templo de Santa María Sopra Minerva, sobre cuya forma original había especulado Palladio. La idealización del dibujo incluido en el Tratado <sup>6</sup> contrasta con su estado real, subsumido por la fábrica medieval y el firme de la plaza. En particular, los pedestales restituidos en el grabado como base de las columnas le hacen sublevarse hasta el punto de escribir:

Me percaté una vez más de cuan poco debemos confiar en la tradición aceptada. Palladio, del que dependía implícitamente, hace un dibujo del Templo, pero no pudo haberlo visto en persona porque dispone los pedestales sobre el suelo firme, dando a las columnas una altura desproporcionada, haciendo parecerse todo ello a la monstruosidad de Palmira frente a la gracia de su realidad. <sup>7</sup>

No hay tal error de Palladio. Este no se proponía representar la realidad, sino su forma ideal. Aunque esta fuera fruto de la invención o la imaginación, operando dentro del sistema clásico. Palladio dibuja el arquetipo, la forma canónica del templo original. Por ello, el estilóbato comprometido por la topografía de la plaza y la continuidad de la fábrica medieval es sustituido por pedestales que recuperan la unidad y la armonía geométrica.

La realidad que interesa a Goethe, sin embargo, pertenece a otro tiempo y posee otra mirada. Es la propia del naturalista, un observador con el sesgo de un científico, más interesado en la complejidad contingente de los hechos que en el modelo ideal del templo Corintio. Palladio busca un modelo —el cual debe inventar como canon—; Goethe buscaba un paisaje real, un espacio en el que las huellas del pasado clásico sean imperfectas pero reales y, por tanto, capaces de conmovérle. Una inspiración que se debate entre el orden clásico y la experiencia romántica, o entre la invención de un orden canónico y la descripción de un paisaje existente.

En el proyecto Moderno la invención y la novedad priman sobre la imitación y la copia. Sin embargo, incluso en los apartamentos de Mies van der Rohe en Lake Shore Drive, el golpe más certero

realidade e a norma – o mundo físico e a sua forma ideal – tendem a coincidir: Itália, a Arcádia.

Nas imagens do relato da idiosincrasia medieval, os escorços forçados pelas construções dispostas aleatoriamente e a sobreposição de lógicas no decorrer do tempo histórico contribuem para evidenciar o contraste equilibrado de tempos e formas que caracteriza a paisagem italiana.

Aos olhos de Goethe, este conflito expressa-se eloquentemente nos desenhos da Basílica de Santa Maria Sopra Minerva, sobre cuja forma original tinha especulado Palladio. A idealização do desenho incluído no Tratado<sup>6</sup> contrasta com o seu estado real, integrado na fabricação medieval e no terreiro da praça. Particularmente, os pedestais restituídos no desenho como base das colunas chocam-no a ponto de escrever:

Percebi, uma vez mais, o quão pouco devemos confiar na tradição aceite. Palladio, de quem dependia implicitamente, faz um desenho do Templo, mas é impossível tê-lo visto ao vivo pois dispõe os pedestais em solo firme, dando às colunas uma altura desproporcional, assemelhando-se tudo aquilo à monstruosidade de Palmira em detrimento da graça da sua realidade.<sup>7</sup>

Não existe tal erro em Palladio. Este não se propunha representar a realidade, mas sim a sua forma ideal, embora esta fosse fruto da invenção ou da imaginação, operando dentro do sistema clássico. Palladio desenha o arquétipo, a forma canónica do templo original. Por isso, o estilóbato comprometido pela topografia da praça e a continuidade da construção medieval é substituído por pedestais que recuperam a unidade e a harmonia geométricas.

A realidade que interessa a Goethe, no entanto, pertence a outro tempo e possui outro olhar. É própria do naturalista, de um observador com o olhar enviesado de um cientista, mais interessado na complexidade contingente dos factos do que no modelo ideal do templo Coríntio. Palladio procura um modelo, que deve inventar como cânone; Goethe procurava uma paisagem real, um espaço em que as marcas do passado clássico fossem imperfeitas mas reais e, por isso, capazes de o comoverem. Uma inspiração que se debate entre a ordem clássica e a experiência romântica ou entre a invenção de uma ordem canónica e a descrição de uma paisagem existente.

y radical al concepto premoderno del hábitat doméstico, se superponen lógicas distintas y modelos que pertenecen a tiempos diversos: la casa patio y el rascacielos, la unidad vertical y la individualidad, lo único y lo repetido. Los mecanismos no son homogéneos. El progreso, la novedad y la invención no se han liberado de las marcas de otros modelos culturales, históricos o antropológicos precedentes.

Tal y como se manifiesta en la planta de Lake Shore Drive, persiste una dificultad, un conflicto elocuentemente descrito por las metáforas geométricas de Bruno Latour: el tiempo humano — incluso el histórico y su estructura cronológica— no puede ser descrito sin más como lineal; es testarudo, circular o, en el mejor de los casos, una figura espiral que tiende a volver sobre sí misma, aunque sea en estratos superpuestos.

La imagen construida por Colin Rowe dirigida a la línea de flotación del proyecto Moderno y su confianza en el progreso lineal, se inscribe en este contexto crítico. Y nos enfrenta al dilema planteado en la Academia Olímpica entre imitación e invención, de la novedad frente a la memoria, de la *artisticidad* frente al tipo, o entre lo genérico y lo particular que Rafael Moneo sitúa en el centro del discurso sobre la forma arquitectónica.

El espacio cubista y el idealismo renacentista, —asociados en la imagen de Rowe con los mecanismos alegóricos del montaje—, convocan una conexión cíclica entre el pasado y el presente, la continuidad disciplinar entre nosotros y nuestra memoria manifestada como necesidad en el discurso de Rafael Moneo.

Este pensamiento tiene su propia bibliografía, una que gravita entorno al concepto de la *forma* y de su entendimiento —«de los criterios con los que la arquitectura construye la forma», decía Rafael Moneo ante la Academia. Un linaje historiográfico que nos lleva desde los escritos de Wölfflin a los de Kauffman y los de Wittkower, fijando la metodología de un análisis de la forma y de su significado. Y que se reproduce y ensancha en los textos de Rowe, Rossi y Tafuri, todos ellos necesarios, aún con sus diferencias o contradicciones, para acceder al discurso de Rafael Moneo.

Si los primeros asocian la forma a los diversos ideales —el Barroco europeo o la Revolución Francesa— y los mecanismos de producción de la forma en tales versiones distintas del mundo, Rossi y Tafuri nos



No projeto Moderno, a invenção e a novidade sobrepõem-se à imitação e à cópia. No entanto, mesmo nos apartamentos de Mies van der Rohe em Lake Shore Drive, que constituem o golpe mais certo e radical contra o conceito pré-moderno do habitat doméstico, sobrepõem-se lógicas diferentes e modelos que pertencem a tempos diversos: a casa-pátio e o arranha-céus, a unidade vertical e a individualidade, o único e o repetido. Os mecanismos não são homogêneos. O progresso, a novidade e a invenção não se libertaram das marcas de outros modelos culturais, históricos ou antropológicos precedentes.

Tal como se manifesta na planta de Lake Shore Drive, persiste uma dificuldade, um conflito eloquentemente descrito pelas metáforas geométricas de Bruno Latour: o tempo humano – inclusive o histórico e a sua estrutura cronológica – não pode ser descrito apenas linearmente; é obstinado, circular ou, na melhor das hipóteses, uma figura espiral que tende a voltar sobre si própria, ainda que seja em estratos sobrepostos.

A imagem construída por Colin Rowe, dirigida à linha de flutuação do projeto Moderno e a sua confiança no progresso linear, inscreve-se neste contexto crítico. E deixa-nos perante o dilema abordado na Academia Olímpica entre imitação e invenção, da novidade face à memória, da *artisticidade* em contraste com o tipo, entre o genérico e o particular, que Rafael Moneo situa no centro do discurso sobre a forma arquitetónica.

O espaço cubista e o idealismo renascentista – associados na imagem de Rowe com os mecanismos alegóricos da montagem – convocam uma ligação cíclica entre o passado e o presente, a continuidade disciplinar entre nós e a nossa memória, manifestada como necessidade no discurso de Rafael Moneo.

Este pensamento tem a sua própria bibliografia, que gravita em torno do conceito da *forma* e do seu entendimento – «dos critérios com os que a arquitetura constrói a forma» como diria Rafael Moneo perante a Academia. Uma linhagem historiográfica que nos leva desde os escritos de Wölfflin aos de Kauffman e de Wittkower, fixando a metodologia de uma análise da forma e do seu significado e que se reproduz e se amplia nos textos de Rowe, Rossi e Tafuri, todos eles necessários, ainda que com diferenças e contradições, para aceder ao discurso de Rafael Moneo.

enfrentan con un dilema que bien puede señalarse como una crisis pues, si tanto la ciudad como la arquitectura están condicionadas y estructuradas por su historia, esta nos es fundamentalmente ajena. Sublimada como memoria, cualquier contacto o conexión con ella será necesariamente una construcción, un artificio o una simulación.

Si con la Ilustración se perdió el contacto con la *Naturaleza* en nombre de la *Razón*, ahora es el turno de la historia convertida en fantasma. Esta es la crisis de la que habla Tafuri, y el pesimismo nostálgico que caracteriza la obra de Rossi, al que Rafael Moneo no es ajeno y que los distancia del proyecto moderno por razones compartidas.

Sin embargo, también es posible afirmar que nuestro tiempo lo dejaron sentenciado Duchamp y Dubuffet. El primero, al desligar la forma del contenido, abocando toda creación al territorio de los desplazamientos y los lenguajes, en tanto que el significado será no solo necesariamente construido, sino independiente del objeto. Y Dubuffet, al formular el concepto de *lo informe*, de aquello que carece de una forma estructurada, de una razón formal sin la cual, si atendemos al discurso de Rafael Moneo, no hay una teoría de la arquitectura posible. En cualquier caso, en este contexto, la disyuntiva entre invención e imitación ya no es operativa.

Volvemos, por ello, al viaje de Goethe a Italia, a la tarde del veintiséis de octubre de 1786 en la que, siguiendo las referencias recogidas de las lecturas tanto de Palladio como de Volkmann —su otro texto de referencia—, se desvía del itinerario entre Ferrara y Roma para subir al promontorio de Asís y, por vez primera, ver una construcción clásica original: la ya referida basílica de Santa Maria Sopra Minerva.

Levantado en el siglo I a.C. en lo alto de la colina dominando el valle, exento y sobre un podio monumental, el templo romano de Minerva había sido absorbido por el pintoresquismo medieval, asimilado por la contingencia histórica, la desmemoria y la realidad. Goethe reacciona con espíritu romántico ante esta imagen.

Finalmente llegamos a la vieja ciudad y —¡helo aquí!— allí estaba, me encontraba por vez primera ante un monumento clásico. Un templo modesto, adecuado para una ciudad pequeña y, sin embargo, tan perfecto en sí mismo que sería un bello ornamento en cualquier lugar.<sup>8</sup>



Se por um lado os primeiros associam a forma aos diversos ideais – o Barroco europeu ou a Revolução Francesa – e os mecanismos de produção da forma em tais versões diferentes do mundo, Rossi e Tafuri colocam-nos diante de um dilema que pode bem definir-se como uma crise pois se tanto a cidade como a arquitetura estão condicionadas e estruturadas pela sua história, esta é-nos fundamentalmente alheia. Sublimada como memória, qualquer contacto ou ligação com ela será necessariamente uma construção, um artifício ou uma simulação.

Se com o Iluminismo se perdeu o contacto com a *Natureza* em nome da *Razão*, agora é a vez da história convertida em fantasma. Esta é a crise da que fala Tafuri e o pessimismo nostálgico que caracteriza a obra de Rossi, ao qual Rafael Moneo não é alheio e que nos distancia do projeto moderno por razões partilhadas.

No entanto, também é possível afirmar que Duchamp e Dubuffet deixaram sentenciado o nosso tempo. O primeiro, ao desligar a forma do conteúdo, conduzindo toda a criação para o território das deslocações e das linguagens, pelo que o significado é não só necessariamente construído, mas também independente do objeto. E Dubuffet ao formular o conceito de *informe*, daquilo que carece de uma forma estruturada, de uma razão formal sem a qual, remetendo para o discurso de Rafael Moneo, não há uma teoria da arquitetura possível. De qualquer modo, neste contexto, a disjuntiva entre invenção e imitação já não é operativa.

Voltamos então à viagem de Goethe a Itália, na tarde de 26 de outubro de 1786 em que, seguindo as referências reunidas nas leituras tanto de Palladio como de Volkmann – o seu outro texto de referência –, se desvia do itinerário entre Ferrara e Roma para subir ao promontório de Assis e, pela primeira vez, ver uma construção clássica original: a já referida Basílica de Santa Maria Sopra Minerva.

Levantado no século I a.C. no alto da colina, dominando o vale, isolado e sobre um pódio monumental, o templo romano de Minerva tinha sido absorvido pelo pitoresco medieval, assimilado pela contingência histórica, a desmemória e a realidade. Goethe reage com espírito romântico perante esta imagem.

Finalmente, chegámos à velha cidade e – ei-lo aqui! – ali estava, encontrava-me pela primeira vez perante um monumento clássico. Um templo modesto, adequado para uma cidade pequena e,

Integrado en la construcción medieval, aprisionado por ambos lados y convertido en un fragmento más del continuo urbano, el templo originalmente exento había sido subsumido por una ciudad irregular y pintoresca que no sabe de objetos, sino de fábricas continuas. Vaciado en su interior en la forma de la *cella* original, permanece ajeno a la unidad y autonomía del monumento clásico. Incluso el soporte de su geometría —el plano horizontal del estilóbato— había quedado comprometido por la pintoresca superficie inclinada de la plaza, adaptada a la topografía natural.

Estamos ante un ideal naturalizado, imperfecto y comprometido para sobrevivir al tiempo, ser cierto, real.

Pero, más que las diferencias entre la realidad y el arquetipo —el dibujo de Palladio—, lo que atrae la atención de Goethe es su imagen en el fresco del interior de la Basílica de Asís, pintada probablemente por el Giotto después del 1300: la representación estilizada por el dibujo, de su transformación en una *loggia brunellesquiana*, en el modelo de la arquitectura florentina del *Quattrocento*.

Goethe advierte como la «invención» de la arquitectura del renacimiento florentino tiene lugar en la superficie simbólica de la pintura del *Trecento* con la copia de un monumento clásico, a través y por medio del dibujo. Así ocurre en los frescos del Giotto, en los que relata la vida de San Francisco y en los que la arquitectura proporciona una versión estilizada y lineal de los motivos clásicos: pórticos, logias, entablamentos, baldaquinos, pabellones y bóvedas que estructuran las imágenes y cobijan sus narraciones.

Y es el dibujo la herramienta que facilita esta transformación, que permite dar un nuevo contenido y significación a una realidad azarosa, fragmentaria e incompleta. Pero que en las imágenes pictóricas recupera una forma coherente y propia, un orden formal y espacial que puede señalarse como «nuevo». Y la representación —en este caso, el dibujo— es la herramienta de control de la contingencia, el mecanismo de traslación que facilita tal invención en la copia.

En este contexto, puede afirmarse que los dibujos son representaciones de ideas, de ideales y no de cosas. Lo que se dibujan son ideas, modelos abstractos que corresponden a muchos objetos. Lo que se dibuja es la *forma*. Por ello, en esta línea de pensamiento, la condición estructural de la forma se alcanza,

contudo, tão perfeito em si mesmo que seria um belo ornamento em qualquer lugar.<sup>8</sup>

Integrado na construção medieval, aprisionado de ambos os lados e convertido num fragmento mais do contínuo urbano, o templo originalmente isolado tinha sido integrado numa cidade irregular e pitoresca que não conhece objetos, apenas construções contínuas. Vazio no seu interior na forma de *cella* original, permanece alheio à unidade e autonomia do monumento clássico. Inclusivamente, o suporte da sua geometria – o plano horizontal do estilóbato – tinha ficado comprometido pela pitoresca superfície inclinada da praça, adaptada à topografia natural.

Estamos perante um ideal naturalizado, imperfeito e comprometido para sobreviver ao tempo, ser certo, real.

Mas mais do que as diferenças entre a realidade e o arquétipo – o desenho de Palladio –, o que atrai a atenção de Goethe é a sua imagem no fresco do interior da Basílica de Assis, pintada provavelmente por Giotto depois de 1300: a representação, estilizada pelo desenho, da sua transformação numa *loggia brunellesquiana*, no modelo da arquitetura florentina do *Quattrocento*.

Goethe assinala como a «invenção» da arquitetura do renascimento florentino tem lugar na superfície simbólica da pintura do *Trecento* com a cópia de um monumento clássico, através e por meio do desenho. Assim acontece nos frescos de Giotto, nos que relata a vida de São Francisco e nos que a arquitetura proporciona uma versão estilizada e linear dos motivos clássicos: pórticos, lógias, entablamentos, baldaquinos, pavilhões e abóbadas que estruturam as imagens e acolhem as suas narrações.

E é o desenho a ferramenta que facilita esta transformação, que permite dar um novo conteúdo e significação a uma realidade fortuita, fragmentária e incompleta, mas que nas imagens pictóricas recupera uma forma coerente e própria, uma ordem formal e espacial que pode assinalar-se como «nova». E a representação – neste caso, o desenho – é a ferramenta de controlo da contingência, o mecanismo de translação que facilita tal invenção na cópia. Neste contexto, pode afirmar-se que os desenhos são representações de ideias, de ideais e não de coisas. O que se desenha são ideias, modelos abstratos que correspondem a muitos objetos. O que se desenha é a *forma*.



11. El Giotto, *Homenagem de um homem simples*, primeira cena dos frescos da vida de São Francisco, Basílica de Assis, finais do século XIII

11. El Giotto, *El homenaje de un hombre sencillo*, primera escena de los frescos de la vida de San Francisco, Basílica de Asís, finales del siglo XIII

Por isso, nesta linha de pensamento, a condição estrutural da forma alcança-se, descobre-se através do desenho. Creio que é isso que pensa Rafael Moneo e o que nos quer mostrar na Exposição.

Para ele, o desenho é o instrumento de mediação entre o genérico – a repetição e o modelo – e o singular – a invenção e a contingência – que tem lugar, necessariamente através da forma. Mas uma forma que deve, finalmente, transcender a sua singularidade material para recuperar os múltiplos níveis de significação, inscritos na estrutura do seu modelo abstrato.

Esta é a dificuldade de uma arquitetura que partilha o conceito de forma com Rossi tanto como com Eisenman tal como se demonstra no valor indiciário que os três conferem à grafia encriptada, operativa e semiótica, própria das plantas de arquitetura.

Assim acontece com a imagem perspectiva da patente da *Maison Domino*. Esta não representa nem um projeto doméstico, nem uma estrutura em particular; é a forma de uma ideia: a da estrutura isolada, a repetição de planos horizontais, das colunas em planta livre ou a mutação da fachada numa envolvente que aspira a desmaterializar-se na transparência. Ou com a planta da Mesquita de Córdoba, um desenho que nos mostra tanto a sua realidade física como o mecanismo de repetição isotrópico no que está anunciada a sua potencial infinitude.

E assim acontece com a axonometria do Bankinter e a planta do Concurso para o Cannaregio, por exemplo.

A axonometria oblíqua do Bankinter, cujo ponto de vista extraordinariamente forçado propõe-se mediar conceptual e figurativamente entre a frontalidade face à Castellana e a diagonal que reajusta o edifício com as suas paredes meias é uma manifestação programática: partilhada com Wright, Kahn e Venturi, a diagonal é um recurso formal de mediação do conflito não resolvido entre o alinhamento urbano do século XIX e o espaço aberto da modernidade, entre a continuidade da cidade histórica e o esboço instável do objeto moderno. Precisamente, o conflito no qual se inscreve o Bankinter.

As plantas de arquitetura são desenhos profundamente irrealis. Embora descrevam com exatidão o tamanho e a dimensão das

se descubre a través del dibujo. Creo que eso es lo que piensa Rafael Moneo y lo que nos quiere mostrar en la Exposición.

Para él, el dibujo es el instrumento de mediación entre lo genérico —la repetición y el modelo— y lo singular —la invención y la contingencia— que tiene lugar, necesariamente, a través de la forma. Pero una forma que finalmente debe trascender su singularidad material para recuperar los múltiples niveles de significación, inscritos en la estructura de su modelo abstracto.

Esta es la dificultad de una arquitectura que comparte el concepto de forma con Rossi tanto como con Eisenman, tal y como se pone de manifiesto por el valor indicial que los tres confieren a la grafía encriptada, operativa y semiótica, propia de las plantas de arquitectura.

Así ocurre con la imagen perspectiva de la patente de la *Maison Domino*. Esta no representa ni un proyecto doméstico ni una estructura en particular; es la forma de una idea: la de la estructura exenta, la repetición de planos horizontales, de las columnas en la planta libre o la mutación de la fachada en una envolvente que aspira a desmaterializarse en la transparencia. O, con la planta de la Mezquita de Córdoba, un dibujo que nos muestra tanto su realidad física como el mecanismo de repetición isótropo en el que está predicada su potencial infinitud.

Y así ocurre con la axonométrica de Bankinter y la planta del Concurso para el Cannaregio, por ejemplo.

La axonometría oblicua de Bankinter, cuyo punto de vista extraordinariamente forzado se propone mediar conceptual y figurativamente entre la frontalidad a la Castellana y la diagonal que reajusta el edificio a sus medianeras, es una manifestación programática: compartida con Wright, Kahn y Venturi, la diagonal es un recurso formal de mediación en el conflicto irresuelto entre la alineación urbana del XIX y el espacio abierto de la modernidad, entre la continuidad de la ciudad histórica y el esbozo inestable del objeto moderno. Precisamente, el conflicto en el que está inscrito Bankinter.

Las plantas de arquitectura son dibujos profundamente irrealis. Aunque describen con exactitud el tamaño y la dimensión de las partes y del conjunto, son abstractas y antinaturales. Median entre la física material y la física del pensamiento con un código propio y autónomo, tal y como advirtió Robin Evans sobre la falta de parecido

partes e do conjunto, são abstratas e antinaturais. Medeiam entre a física material e a física do pensamento com um código próprio e autónomo, tal como assinalou Robin Evans, sobre a falta de semelhança entre o objeto e a sua representação nos desenhos de arquitetura. Porque ainda que descrevam as figuras, o seu objetivo é o controlo na mediação.

Entrada a década dos anos noventa, o discurso de Rafael Moneo alcançara, neste contexto, não só uma grande coerência interna na obra, mas também na sua receção: uma continuidade sem fissuras aparentes entre a obra construída e a sua explicação, ou entre a formulação teórica dos seus princípios e o modo como os edifícios construídos devem ser interpretados, tal como se manifesta na publicação de *Apuntes sobre 21 obras*.

Em meados, contudo, os novos cenários experimentados tanto nos espaços académicos como profissionais e culturais alteraram-se a ponto de deslocar o discurso sobre a forma e a continuidade histórica da disciplina praticado por Rafael Moneo, dando lugar a processos de reavaliação e reação estratégicos, cuja presença e significado definem a obra a partir desta década.

O primeiro sintoma desta destabilização pode identificar-se no Kursaal, cuja interpretação discursiva está inscrita e descrita nos textos «Substantial Inmobility» (*Anywhere*, 1992) e «Contra la indiferencia como norma» (*Anyway*, 1993).

Nestes escritos, o projeto do Kursaal é descrito por Rafael Moneo como «fundacional», ligado ao lugar e aos seus atributos, que devem ser reforçados e revelados pela arquitetura, intimamente relacionados com a geografia e o enclave topográfico de San Sebastián. E, no entanto, seria possível destacar, igualmente, os instrumentos disciplinares e abstratos nos quais se sustém o Kursaal — a duplicação, a frontalidade, o envasamento ou o ornamento, por exemplo — face a uma interpretação da natureza que é, em todo o caso, mais literária e *barojiana* do que infraestrutural.

Mas, de qualquer modo, o Kursaal responde a um novo interesse aparecido nos anos noventa: o de uma relação com a natureza não como modelo da sua estrutura formal (organicismo), mas sim como imagem (paisagem) e como sistema inspirado no equilíbrio ecológico.

entre el objeto y su representación en los dibujos de arquitectura. Por qué, aunque describen las figuras, su objetivo es el control en la mediación.

Entrada la década de los años noventa, el discurso de Rafael Moneo había alcanzado en estos términos no solo una gran coherencia interna en la obra, sino también en su recepción: una continuidad sin fisuras aparentes entre la obra construida y su explicación, o entre la formulación teórica de sus principios y el modo en que los edificios construidos deben interpretarse, tal y como se pone de manifiesto en la publicación de *Apuntes sobre 21 obras*.

Sin embargo, los nuevos escenarios acontecidos tanto en los espacios académicos como profesionales y culturales alteraron hasta el punto de dislocar el discurso sobre la forma y la continuidad histórica de la disciplina practicado por Rafael Moneo, dando lugar a procesos de reevaluación y reacción estratégicos, cuya presencia y significado definen la obra a partir de esta década.

El primer síntoma de desestabilización puede identificarse en el Kursaal, cuya interpretación discursiva está inscrita y descrita en los textos «Substantial Inmobility» (*Anywhere*, 1992) y «Contra la indiferencia como norma» (*Anyway*, 1993).

En estos escritos, el proyecto de El Kursaal es descrito por Rafael Moneo como «fundacional», ligado al lugar y a sus atributos, aquellos que deben ser reforzados y revelados por la arquitectura, íntimamente relacionados con la geografía y el enclave topográfico de San Sebastián. Y, sin embargo, sería posible destacar igualmente los instrumentos disciplinares y abstractos sobre los que se sostiene el Kursaal —la duplicación, la frontalidad, el basamento o el ornamento, por ejemplo—, frente a una interpretación de la naturaleza que es, en cualquier caso, más literaria y barojiana que infraestructural.

Pero, de cualquier modo, el Kursaal responde a un nuevo interés aparecido en los noventa: el de una relación con la naturaleza no como modelo de su estructura formal (organicismo), sino como imagen (paisaje) y como sistema predicado en el equilibrio ecológico.

Para entender el modo en el que el Kursaal da respuesta a este nuevo interés paisajístico y ecológico desde el interior de la arquitectura —haciendo uso de los instrumentos disciplinares—, solo hace falta verlo en el contexto de otras respuestas a este planteamiento



Para entender o modo como o Kursaal dá resposta a este novo interesse paisagístico e ecológico a partir do interior da arquitetura – fazendo uso dos instrumentos disciplinares –, basta vê-lo no contexto de outras respostas a esta questão resolvidas com recursos e instrumentos diferentes. Por exemplo, recorrendo à metáfora figurativa e imagem simbólica da paisagem na Cidade da Cultura de Santiago de Compostela, proposta por Peter Eisenman em 1999; ou à simulação topográfica como suporte e como infraestrutura do Centro de Convenções de Agadir, proposto por Rem Koolhaas em 1990.

No Kursaal não há outra metáfora senão a do texto e também não há simulação. Convoca a geografia, o lugar e a paisagem através das figuras literárias, mas para lhes dar resposta com mecanismos formais e disciplinares da arquitetura. A invenção circunscreve-se à implantação dos instrumentos da regularidade e da fragmentação, da frontalidade face ao pitoresco do oblíquo, da moldura e liberdade das peças, o da abstração face à especificidade.

O segundo assunto que obriga Rafael Moneo a reavaliar o seu trabalho, no contexto dos anos noventa, é a forma desmembrada – não fragmentada, mas sim desmembrada – que tinha iniciado Frank O. Gehry já em 1978 -1980 e que alcanza a difusão máxima a partir de 1987 com a exposição no MoMA sobre a desconstrução como estratégia conceptual e figurativa.

O seu método não é um método de trabalho que se possa integrar nos discursos disciplinares da forma. Só se pode abordar a partir da manipulação e das deslocações artísticas de Duchamp, Dubuffet e Oldenburg. A forma e a materialidade de Gehry são livres de modos imprevistos e requerem, como reação, não só um discurso sobre a fragmentação e a compactidade – cuja expressão é o Museu em Houston –, mas também um discurso programático contra a arbitrariedade tal como aparece nos textos *Anywhere* e *Anyway*.

Mais uma vez, e neste contexto de reavaliação e reação, Rafael Moneo propõe entender os problemas da arquitetura a partir da forma e da continuidade disciplinar, e recorre à Fábrica Fino de Vincenzo Scamozzi, um projeto de 1611, para nos fazer entender que a crise que se produziu no Iluminismo – e que devemos entender através das leituras de Kauffman e Tafuri, alguns dos seus autores de referência – abre um campo de trabalho sobre a forma em relação à *crise do tipo* e a «desarticulação da composição». Um problema ao qual também se refere Eisenman através da Fábrica

resueltas con recursos e instrumentos distintos. Por ejemplo, recurriendo a la metáfora figurativa e imagen simbólica del paisaje en la Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela, propuesto por Peter Eisenman en 1999; o la simulación topográfica como soporte y como infraestructura del Centro de Convenciones de Agadir, propuesto por Rem Koolhaas en 1990.

En el Kursaal no hay más metáfora que la del texto, y tampoco simulación. Convoca la geografía, el lugar y el paisaje a través de las figuras literarias, pero para darles respuesta con los mecanismos formales y disciplinares de la arquitectura. La invención se circunscribe a la implantación de los instrumentos de la regularidad y la fragmentación, de la frontalidad frente al pintoresquismo de lo oblicuo, del marco y la libertad de las piezas, o de la abstracción frente a la especificidad.

El segundo asunto que obliga a Rafael Moneo a reevaluar su trabajo en el contexto de los años noventa es el de la forma desmembrada – no fragmentada, sino desmembrada – que había iniciado Frank O. Gehry, ya en 1978-1980, y que alcanza la máxima difusión a partir de 1987 con la exposición en el MoMA sobre la deconstrucción como estrategia conceptual y figurativa.

El suyo no es un método de trabajo que pueda integrarse en los discursos disciplinares de la forma. Solo puede abordarse desde la manipulación y los desplazamientos artísticos de Duchamp, Dubuffet y Oldenburg. La forma y la materialidad en Gehry son libres en modos imprevistos y requieren, como reacción, no solo un discurso sobre la fragmentación y la compactidad – cuya expresión es el Museo en Houston –, sino uno programático contra la arbitrariedad, tal y como aparece en los textos de *Anywhere* y *Anyway*.

Un vez más, y en este contexto de reevaluación y reacción, Rafael Moneo propone entender los problemas de la arquitectura desde la forma y la continuidad disciplinar, y recurre a la Fábrica Fino de Vincenzo Scamozzi, un proyecto de 1611, para hacernos comprender que la crisis que se produjo en la Ilustración – y que debemos entender a través las lecturas de Kauffman y Tafuri, algunos de sus autores de referencia – abre un campo de trabajo sobre la forma en relación con la crisis del tipo y la «desarticulación de la composición». Un problema al que también hace referencia Eisenman a través de la Fábrica Fino, la cual describe como un «fragmento incompleto perteneciente a un sistema mayor cuya ausencia es manifiesta» y

Fino que descreve como um «fragmento incompleto pertencente a um sistema maior cuja ausência é manifesta» e cujo carácter define como extra-compositivo, ou seja, alheio aos mecanismos disciplinares da composição.

Pode-se afirmar, no entanto, que a ordem compacta do Museu em Houston não é apenas uma resposta à proliferação da fragmentação associada a 1990 com a disseminação das imagens da exposição *On Deconstructivist Architecture* (1987). Mais inquietante para uma arquitetura que confia na *razão formal* foi a que teve lugar no Centro Pompidou, em 1996, organizada por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois sob o título *Formless* («O Informe»), baseada nas investigações do estruturalista Georges Bataille.

*Formless*, juntamente com o movimento de inspiração surrealista que a motivou, introduziu no vocabulário da cultura contemporânea os termos «sem-forma», «líquido», «entrópico» ou «viscoso» em ligação com a obra de Dubuffet, Joseph Beuys, Robert Smithson, Cy Twombly, Matta Clark ou Edward Ruscha.

Face à dicotomia forma/conteúdo, *O Informe* interessa-se por uma razão de ser da realidade alheia à forma, ao programa ou a um plano. E, desviando-se da cultura visual e iconográfica do pós-modernismo, recupera a ligação com o projeto moderno para reexplorar as suas possibilidades a partir da materialidade – face à preponderância da imagem – e a partir dos factos, mesmo os mais banais – face às ideias, aos modelos abstractos ou às estruturas de significação.

É neste contexto que se pode entender melhor a compactidade geométrica e modular do Museu de Houston ou a regularidade programática da Maternidade de O'Donnell.

Finalmente, creio que o terceiro cenário que obriga Rafael Moneo a reavaliar o seu discurso sobre a arquitetura e a forma é o *realismo crítico*, disseminado por Rem Koolhaas a partir dos anos noventa.

Capaz de detetar de forma surpreendentemente imediata os argumentos relevantes em contextos contemporâneos associados à globalização, ao imprevisto e aos procedimentos operativos do pós-capitalismo, Koolhaas identifica necessidades que não são mediadas por um pensamento ou uma teoria, que germinam ou aparecem na realidade mais crua do crescimento asiático, na urbanização africana ou na mumificação das cidades ocidentais.

cuyo carácter define como extra-compositivo, es decir, ajeno a los mecanismos disciplinares de la composición.

Puede firmarse, sin embargo, que el orden compacto del Museo en Houston no es solo respuesta a la proliferación de la fragmentación asociada para 1990 con la diseminación de las imágenes de la exposición «On Deconstructivist Architecture» (1987). Más inquietante para una arquitectura que confía en la *razón formal* fue la que tuvo lugar en el Centro Pompidou en 1996, organizada por Rosalind Krauss y Ive Alain Bois bajo el título de «Formless» («lo Informe»), basada en las investigaciones del estructuralista Geoge Bataille.

«Formless», junto con el movimiento de inspiración surrealista que dio lugar a ella, introdujo en el vocabulario de la cultura contemporánea los términos «sin-forma», «líquido», «entrópico» o «viscoso» en conexión con la obra de Dubuffet, Joseph Beuys, Robert Smithson, Cy Twombly, Matta Clark o Edward Ruscha.

Frente a la dicotomía forma/contenido, el *Informe* se interesa por una razón de ser de la realidad ajena a la forma, el programa o a un plan. Y, obviando la cultura visual e iconográfica del postmodernismo, recupera la conexión con el proyecto moderno para re-explorar sus posibilidades desde la materialidad —frente a la preponderancia de la imagen— y desde los hechos, incluso los más banales —frente a las ideas, los modelos abstractos o las estructuras de significación.

Es en este contexto en el que puede entenderse mejor la compacidad geométrica y modular del Museo de Houston o la regularidad programática de la Maternidad de O'Donnell.

Finalmente, creo que el tercer escenario que obliga a Rafael Moneo a reevaluar su discurso sobre la arquitectura y la forma es el *realismo crítico*, diseminado por Rem Koolhaas a partir de los años noventa.

Capaz de detectar con sorprendente inmediatez los argumentos relevantes en entornos contemporâneos asociados con la globalización, la improvisación y los procedimientos operativos del postcapitalismo, Koolhaas identifica necesidades que no están mediadas por un pensamiento o una teoría, que germinan o aparecen en la realidad más cruda del crecimiento asiático, la urbanización africana o la momificación de las ciudades occidentales.

Mostra como a arquitetura se pode integrar na realidade, sem uma mediação abstrata ou disciplinar, deteta processos de ação e reação que caracterizam os contextos alheios à história e à interpretação e que operam em contextos hiper-realistas alheios a qualquer utopia.

Se para Gehry a forma é livre, para Koolhaas a teoria é prática.

E a cidade que produz esta arquitetura, a *cidade genérica*, como o *homem sem atributos*, está entregue à repetição infinita da cópia, à simulação, à intensificação da experiência imediata e ao consumo entendido como algo estrutural.

Em Manhattan, Houston ou Las Vegas o «genérico» é o real, alheio à mediação dos modelos, do desenho ou das escalas, contínuo, sem outro valor a não ser o instrumental.

E a sua máxima expressão é o arranha-céus.

A torre na esquina noroeste do Campus da Universidade de Columbia, construída entre 2005 e 2010, é uma proposta para dar uma resposta alternativa a este cenário em que o fragmentário, o arbitrário e o genérico ocupam o centro da atenção. E fá-lo com uma resposta paradoxal: o *arranha-céus urbano*, empenhado na especificidade e mediação, capaz de mediar com a história do traçado de MacKim, Mead and White para o Campus de Morningside Heights de 1897, entre os *múltiplos solos* da cidade infraestrutural de Manhattan, entre as diversas escalas dos programas alojados ou as qualidades dos espaços públicos e os recintos de trabalho.

E, finalmente, transformando o muro cortina num ornamento material, assim como já tinha ocorrido no Kursaal, ou seja, contradizendo em todos os seus pontos o manifesto implícito no Athletic Club, tal como descreve Rem Koolhaas no livro *Delirious New York*.

O projeto da modernidade – que não da modernização, que é inteiramente diferente – caracteriza-se por dois sentimentos que se encontram: a resiliência e a mudança. Assim se manifesta nos textos de personagens tão propriamente modernas como são os de Charles Baudelaire e Walter Benjamin. «O anjo da história deve ter este aspeto.», escreve Benjamin.

Muestra como la arquitectura puede inscribirse en la realidad, sin una mediación abstracta o disciplinar, detecta procesos de acción y reacción que caracterizan los entornos ajenos a la historia y la interpretación y que operan en entornos hiperrealistas ajenos a toda utopía.

Si para Gehry la forma es libre, para Koolhaas la teoría es práctica.

Y la ciudad que produce esta arquitectura, la *ciudad genérica*, como *el hombre sin atributos*, está entregada a la repetición infinita de la copia, la simulación, la intensificación de la experiencia inmediata y el consumo entendido como algo estructural.

En Manhattan, Houston o Las Vegas lo «genérico» es lo real, ajeno a la mediación de los modelos, el dibujo o las escalas, continuo, sin otro valor que el instrumental.

Y su máxima expresión es el rascacielos.

La torre en la esquina Noroeste del Campus de la Universidad de Columbia, construida entre 2005 y 2010, se propone dar una respuesta alternativa a este escenario en el que lo fragmentario, lo arbitrario y lo genérico ocupan el centro de atención. Y lo hace con una paradójica respuesta: el *rascacielos urbano*, empeñado en la especificidad y la mediación, capaz de mediar con la historia del trazado de MacKim, Mead and White para el Campus de Morningside Heights de 1897, entre los *múltiples suelos* de la ciudad infraestructural de Manhattan, entre las diversas escalas de los programas alojados o las cualidades de los espacios públicos y los recintos de trabajo.

Y, finalmente, transformando el muro cortina en ornamento material, tal y como ya había ocurrido en el Kursaal. Es decir, contradiciendo en todos sus puntos el manifiesto implícito en el Athletic Club tal y como lo describe Rem Koolhaas en el libro *Delirious New York*.

El proyecto de la modernidad —que no la modernización, que es enteramente diferente— está caracterizado por dos sentimientos encontrados: la resiliencia y el cambio.

Así se manifiesta en los textos de personajes tan propriamente modernos como lo son Charles Baudelaire y Walter Benjamin. «El Ángel de la Historia debe tener este aspecto», escribe Benjamin.



Voltou o rosto para o passado. ... Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval ... Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro... Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval.<sup>9</sup>

Por um lado, a um fascínio pela mudança acelerada e pela novidade, expressa em fenómenos urbanos; por outro, o anjo da história introduz um sentimento de nostalgia, de perda. O projeto moderno está preso entre o fascínio pelo presente e a dependência da memória.

1. Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris: La Découverte, 1991.
2. Moneo, Rafael, *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Discurso de acceso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 2005, pág. 54.
3. Moneo, Rafael, *Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010, pág. 19.
4. Goethe, Johan Wolfgang von, *Viaje a Italia*, Barcelona: editorial Z, 2009, pág. 1.
5. *Ibidem*, pág. 67
6. Palladio, Andrea, *Del Tempio di Scisi*, Libro IV, Capítulo XXVI, Venecia, 1570, pág. 103-106.
7. *Ibidem*, pág. 121.
8. *Ibidem*, pág. 120.
9. Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México: Itaca, 2008, pág. 44.

Su cara está vuelta hacia el pasado (...) El Ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro. Tal tempestad es lo que llamamos progreso.<sup>9</sup>

De un lado hay una fascinación por el cambio acelerado y la novedad, expresado en los fenómenos urbanos; de otro, el Ángel de la Historia introduce un sentimiento de nostalgia, de pérdida. El proyecto moderno está atrapado entre la fascinación con el presente y la dependencia de la memoria.

1. Latour, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris: La Découverte, 1991.
2. Moneo, Rafael, *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Discurso de acceso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 2005, pág. 54.
3. Moneo, Rafael, *Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010, pág. 19.
4. Goethe, Johan Wolfgang Von, *Viaje a Italia*, Barcelona: editorial Z, 2009, pág. 1.
5. *Ibidem*, pág. 67
6. Palladio, Andrea, *Del Tempio di Scisi*, Libro IV, Capítulo XXVI, Venecia, 1570, pág. 103-106.
7. *Ibidem*, pág. 121.
8. *Ibidem*, pág. 120.
9. Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México: Itaca, 2008, pág. 44.