

Bibliografía

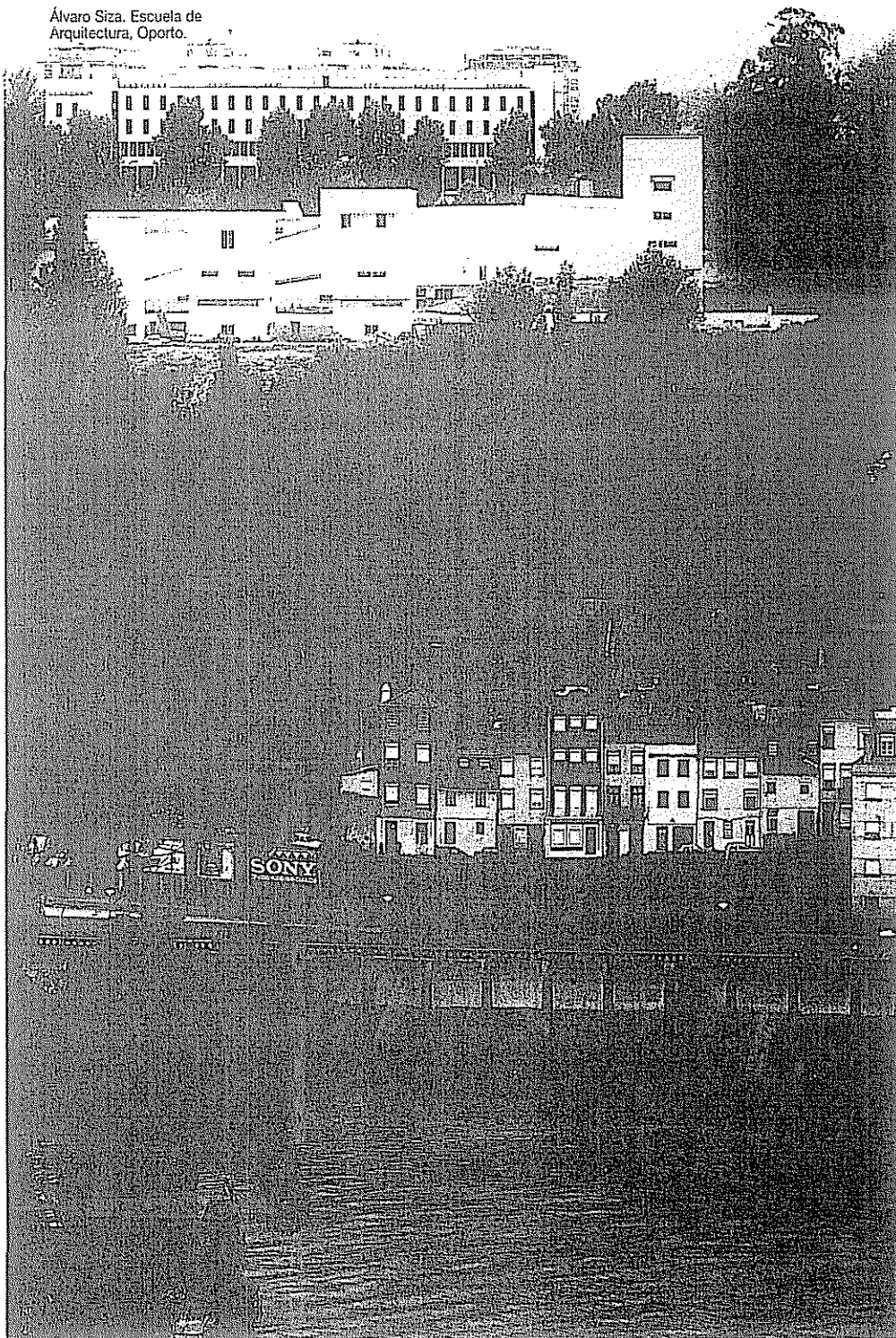
Heidegger, Martin, *Über den Humanismus*, France Verlag, Berna, 1947; (versión castellana: *Carta sobre el Humanismo*, Taurus, Madrid, 1954).

Merleau-Ponty, Maurice, *Humanisme et Terreur*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1947; (versión castellana: *Humanismo y terror*, La Pléyade, Buenos Aires, 1968).

Tyrwhitt, J.; Sert, Josep Lluís y Rogers, Ernesto N. (eds.), *The Heart of the City. Towards the Humanisation of Urban Life*, CIAM 8, Londres, 1952; (versión castellana: *El corazón de la ciudad: por una vida más humana de la humanidad*, Hoepli, Barcelona, 1961²).

arquitectura débil

Álvaro Siza. Escuela de
Arquitectura, Oporto.



Propongo el término *arquitectura débil*. En esta expresión ya hay una alusión (nada difícil de adivinar) al término *pensamiento débil* u *ontología débil* que, en primer lugar, Gianni Vattimo y por extensión otros pensadores coetáneos italianos y también franceses y alemanes, han puesto en circulación en los últimos años. Me parece que detrás de las propuestas de la filosofía débil en realidad lo que hay es un cierto enunciado: una interpretación de la situación intelectual y particularmente estética de la cultura contemporánea. Por este motivo cabe la posibilidad de preguntarse en qué sentido se produce la obra de arte arquitectónica de acuerdo con esa estética afín al *pensamiento débil* contemporáneo.

Manfredo Tafuri, en un reciente ensayo sobre el tema del realismo en la arquitectura moderna, plantea el problema interpretativo de lo que comúnmente llamamos la arquitectura moderna concluyendo que la experiencia contemporánea, la de toda la arquitectura del siglo xx, ya no puede ser leída hoy de una forma lineal. Por el contrario, se nos presenta como una experiencia pluriforme, compleja, en la que es lícito seccionar en diversas direcciones recorridos no sólo de arriba abajo, del comienzo al fin, sino también transversales, oblicuos o en diagonal. Porque, de alguna manera, esa experiencia diversa, plural, de la arquitectura del siglo xx, permite sólo a través de aproximaciones de este tipo destejer, deshacer la complejidad intrínseca de la propia experiencia moderna.

También es en este sentido en el que propongo la utilidad del término *arquitectura débil*. Lo propongo como un corte diagonal, sesgado, como un corte no exactamente cronológico, ni estrictamente generacional, sino, por el contrario, como el intento de detectar, en situaciones aparentemente muy diversas, una constante que me parece que ilumina muy particularmente la situación actual.

La interpretación de la crisis del Proyecto Moderno, sólo puede hacerse desde aquello que Friedrich-Wilhelm Nietzsche llamó "la muerte de Dios", es decir desde la

desaparición de cualquier tipo de referencia absoluta que de algún modo coordine, "cierre" el sistema de nuestros conocimientos y de nuestros valores, a la hora de articularlos en una visión global de la realidad.

La crisis del pensamiento de la Edad Clásica, como la llamaría Michel Foucault, es la crisis producida por esta pérdida de fundamento y, también, por la pérdida, en el campo del arte, de un proyecto artístico que se producía desde un propósito de representación.

En *Las palabras y las cosas*, Foucault explica con morosidad y detalle cómo el sistema de la representación pertenece a la *episteme* de la edad clásica. Una cierta manera de articular el mundo de lo visual y por lo tanto también el mundo de la arquitectura según la cual esa articulación se producía representando una visión del universo cerrado y completo como totalidad acabada.

Pero el fin de la edad clásica, que en Nietzsche se anunciaba como un final sin retorno era, en realidad, el agotamiento de algo que todavía alienta, por lo menos parcialmente, en lo que hemos dado en llamar el proyecto moderno: se trata de la ilusión, en el doble sentido que en castellano tiene esta palabra, ilusión como esperanza e ilusión como engaño, de que existe un proceso y de que este proceso está dirigido hacia una determinada finalidad. En este sentido el proyecto de la Ilustración, base de la modernidad, participa todavía de un teísmo laico, de la idea de que es posible encontrar un absoluto de la realidad, por el cual el arte, la ciencia, la práctica social y política, se pueden construir en base a una racionalidad global. En el momento en que este sistema entra en crisis (y entra en crisis precisamente por la imposibilidad de establecer un sistema global), estamos frente a la verdadera crisis del proyecto moderno y ante la situación perpleja, si se quiere *crítica*, de la contemporaneidad.

Nietzsche todavía, en *Humano, demasiado humano*, habla de la necesidad de una fundamentación sin funda-

mento. En el campo estético las experiencias literarias, pictóricas, arquitectónicas ya no podrán producirse a partir de un sistema. No sólo desde un sistema cerrado y económico como era el sistema de la edad clásica, sino ni siquiera desde la ilusión de un nuevo sistema que los *Pioneros del diseño moderno* pretendieron establecer. Por el contrario, la arquitectura contemporánea, igual que las demás artes, se encuentra con la necesidad de construir sobre el aire, de construir en el vacío. Las propuestas del arte contemporáneo se deberán construir no a partir de una referencia inamovible, sino con la necesidad de proponer para cada paso, simultáneamente el objeto y su fundamento.

Quisiera insistir en el papel que en esta situación de crisis de la cultura contemporánea asume precisamente lo estético. Efectivamente, como se reconoce, por ejemplo, en el pensamiento nietzscheano, de igual modo que en la apropiación que hace Martin Heidegger del pensamiento nietzscheano, lo estético constituye, en la experiencia contemporánea, una referencia especialmente significativa. En el sistema de la edad clásica, lo estético era, en todo caso, un área específica precisamente ligada a la práctica de lo concreto, lejos de la pretensión de totalidad de un sistema ontológico. En la experiencia contemporánea, lo estético tiene sobre todo el valor de un paradigma. A través de lo estético se reconoce el modelo de nuestras experiencias más ricas, más vivas, más verdaderas en relación con una realidad de perfiles borrosos. Si, como advirtiese Heidegger en su meditación sobre la técnica, la ciencia acaba convirtiéndose en una rutina, no resulta inexplicable que la cultura contemporánea haya desplazado el centro de sus intereses hacia regiones en otros tiempos consideradas, con toda evidencia, periféricas. Lo más pleno, lo más vivo, aquello que es sentido como la "experiencia misma", en la cual se funden el sujeto perceptor de la realidad y esa misma realidad, de un modo fuerte, intenso, está en la obra de arte.

No se trata de que las experiencias estéticas en el mundo contemporáneo estén en el centro del sistema de referencias. Por el contrario, siguen ocupando una posición periférica. Pero esta posición periférica no tiene precisamente un valor marginal, sino un valor paradigmático. Las experiencias estéticas son, de alguna manera, el modelo más sólido, más *fuerte* de, valga la paradoja, una construcción *débil* de la verdad de lo real, y por tanto adquieren una posición privilegiada en el sistema de referencias y valores de la cultura contemporánea.

(Entre paréntesis podemos recordar la fortuna que lo artístico tiene en la sociedad de masas y en los tiempos recientes. La explosión de los museos, la magnificación de los artistas, el consumo masivo impreso, televisado de imágenes artísticas, las informaciones que interesan a amplias capas de la sociedad, evidentemente tienen que ver con una sociedad cada vez más ociosa, pero también tienen que ver precisamente con el hecho de que, frente al aburrimiento de la experiencia de la vida cotidiana y real, de la ilusión científica, del trabajo y de la producción, el mundo del arte aparece como una especie de reserva de *realidad*, de la cual todavía pueden alimentarse los humanos. El arte es entendido como el espacio en el que la fatiga del hombre contemporáneo puede ser resarcida).

Pero debemos recordar que esta experiencia estética contemporánea no es normativa: no se constituye como un sistema desde el cual pueda deducirse la organización de toda la realidad.

Por el contrario, el universo artístico actual es percibido desde experiencias que se producen puntualmente, diversificadamente, con la máxima heterogeneidad y, por tanto, nuestra aproximación a lo estético se produce de una manera *débil*, fragmentaria y periférica negando en todo momento cualquier posibilidad de que la misma acabe convirtiéndose definitivamente en una experiencia central.

El esteticismo de finales del siglo XIX consistió precisamente en la ilusión de proponer como columna vertebral

de la experiencia de la realidad la experiencia del arte. Pero justamente en el esfuerzo prometeico por apropiarse de algo que era fugitivo, que estaba siempre un poco más allá del alcance de nuestra mano, se diluyó la capacidad articuladora de la experiencia estética y por eso hoy esta experiencia se presenta como fragmentaria y marginal y sólo es desde esta posición desde donde sigue manteniendo su influjo seductor, su poder de desvelamiento, su capacidad de insinuar más que de resolver la comprensión intensa de la realidad.

Este marco de referencias que se relaciona especialmente con el pensamiento más maduro de Heidegger es iluminante respecto a ciertas propuestas de interpretación de la situación presente, también en el campo de la arquitectura.

Para clarificar más este punto de vista quisiera, ante todo, confrontar lo que acabo de exponer con otras posturas e interpretaciones de la situación presente en las cuales las respuestas me parecen mucho menos satisfactorias. En el ámbito de la cultura arquitectónica y a partir de la experiencia de la crisis, las primeras respuestas, las respuestas que podemos detectar a lo largo de los años sesenta, son respuestas sobre todo fundamentalistas. El fenómeno del fundamentalismo no es sólo un fenómeno que se dé en el campo religioso, en la reacción política o en ciertos sectores de la sociedad, sino que desde el punto de vista del pensamiento ha habido también un fundamentalismo en el campo de la teoría y la práctica arquitectónicas.

Se trata de fundamentalismos en dos direcciones: por un lado aquéllos que frente a la crisis llamaban al orden para volver a las esencias de la experiencia moderna. Desde algunos discursos teóricos sostenidos por prestigiosos profesores de la influyente Facultad de Arquitectura de Venecia, pero también desde ciertas posiciones de la arquitectura americana de finales de los 60, del grupo de los Five Architects de Nueva York, se desarrollaba

la pretensión de que sólo volviendo a lo esencial, a lo germinal y a lo inicial de la experiencia moderna, era posible recuperar el paso, volviendo a tomar el hilo de la verdadera experiencia. En este sentido se clamaba por una línea conductora ortodoxa, correcta, frente a la desviación y a la diversificación del tiempo presente. Había, a mi juicio, un fundamentalismo de lo moderno, de la tradición moderna, entendida por unos como la recuperación del lenguaje más pristino de las vanguardias de los años veinte mientras que para otros esta experiencia les llevaba más lejos, buscando la perdida tradición de lo moderno en momentos todavía más originarios: los de la fundación de la modernidad en la época ilustrada.

La arquitectura de la Tendenza en Italia no significó otra cosa que una llamada fundamentalista: un intento por releer la arquitectura más dura, más programática, más radical tanto de los maestros más estrictos del racionalismo de los años de entreguerras como de los arquitectos de la Ilustración. No era casual que en aquella situación se divulgasen una y otra vez las imágenes apologeticas de los arquitectos más intensamente iluministas como una llamada a los orígenes y como una exigencia de retorno a la pureza originaria.

Ciertamente personajes como Aldo Rossi se han encargado ellos mismos de desmentir la posibilidad de este propósito. Cada vez más la obra de Rossi hay que verla como un proceso sobre todo autocrítico y como una pérdida progresiva de confianza en ese fundamentalismo que era decisivo en su libro *La arquitectura de la ciudad* y que, sin embargo, en la obra reciente se ha convertido en un juego intimista y personal.

Sea a través del fundamentalismo iluminista sea a través del fundamentalismo de un Richard Meier, repitiendo una y otra vez los lenguajes del purismo de los años 20, estas respuestas, a pesar de sus buenas intenciones, no eran otra cosa más que puro historicismo. Eran, cargadas de buenas intenciones, intentos nostálgicos de recuperar

unas raíces supuestamente verdaderas, ya fuese en el Le Corbusier de la Ville Savoie o en los desolados bloques de viviendas de Ludwig Hilberseimer, ya fuese en los dibujos de Claude Nicolas Ledoux o en cualquier otra fuente iconográfica considerada como el origen de la verdadera tradición.

Frente a esta ilusión fundamentalista, una postura más dialéctica y por lo tanto menos monista, menos cerrada en si misma ha sido la que en tiempos recientes ha propuesto Kenneth Frampton. Con su idea del *Critical Regionalism* Frampton ha propuesto un término a mi juicio bastante desafortunado, pero ha introducido por lo menos una visión dual para la interpretación de la situación contemporánea. La propuesta de Frampton, tiene dos caras claramente diferenciadas: por una parte la idea (a mi juicio más atractiva) de la resistencia. Frampton es en esto fiel a sus lecturas francfortianas y a su convicción de que sólo mediante una actitud crítica frente a la realidad se puede desarrollar una posición exigente, inconformista para la arquitectura contemporánea. Una actitud capaz de distinguirse de la cultura trivial, sometida a la perversidad de los mecanismos de mercado y frente a la cual sólo cabe la resistencia. Pero junto a la noción de resistencia parece bastante más ingenua la idea del *regionalismo*. Un concepto, por cierto, también basado en la lectura de Heidegger, pero en una lectura del Heidegger más discutible y ambiguo, más rural y menos urbano, proclive al pensamiento arcaizante y que encuentra en el texto de *Construir, pensar, habitar*, su formulación más paradigmática. Cuando Frampton reclama para el nuevo vernacularismo las resonancias de la reapropiación del sentido del lugar, de la luz, de la tectonicidad y de lo táctil sobre lo estrictamente visual, las categorías con las cuales caracteriza el nuevo *regionalismo*, ciertamente está realizando una operación útil: la de entender que ya no es posible un sistema y por tanto que hay que entender la realidad arquitectónica desde una estrategia policéntrica. Pero, en cambio, creo que es enormemente ingenuo al

aceptar la viabilidad de unas categorías que de alguna manera sólo se explicarían en el orden de la vieja cultura urbana de la edad clásica, una cultura en la cual construir, habitar y pensar constituían una unidad. Lo que en Heidegger es la temblorosa verificación del desvanecimiento de un mundo ya periclitado, en Frampton, como en otros teóricos de la arquitectura actual, se convierte en una recuperación ingenuamente fenomenológica alejada de cualquier sentido de la crisis contemporánea.

Massimo Cacciari en un texto feroz, como son a menudo los suyos, y brillante, entra en picado contra esta lectura demasiado inmediata de ciertos textos de Heidegger. Para Heidegger, dirá Cacciari, la experiencia metropolitana es una experiencia que se hace, no desde el habitar en la poesía, sino desde su deshabitación; desolación que de alguna manera constituye la raíz de la condición metropolitana. Tomando precisamente un texto tardío del mismo Heidegger, Cacciari plantea que la experiencia metropolitana contemporánea no es, en realidad, una experiencia que permita hablar del habitar en los términos en los que podía hablar un habitante de la Atenas de Pericles o de la Roma de Sixto V sino que, por el contrario, el habitar metropolitano es un habitar escindido, diversificado, sometido a la ausencia más que a la presencia y donde la poesía, es decir lo vivificante y fundante, no es algo que construya nuestro entorno cotidiano global, sino que sólo es la experiencia de la ausencia. Es la experiencia de una ausencia la que, por decirlo así, dibuja el contorno del hombre metropolitano.

Si las propuestas de Frampton tienen interés en la medida en que han diversificado la visión de la realidad y han introducido la necesidad de aceptar sin controversia la diversidad de las experiencias modernas, la crítica de Cacciari, subrayando el sentido de la ausencia, nos acerca a un concepto fundamental en la crítica contemporánea nacido de la experiencia de lo fragmentario.

El uso del término arqueología procede del posestructuralismo francés, básicamente de los textos de Foucault y ha sido retomado por pensadores como Jacques Derrida a partir del análisis de la comunicación literaria como proceso de deconstrucción. Pero la noción de arqueología ha hecho fortuna para describir, de modo casi físico, la lectura superpuesta de la realidad tectónica: de una realidad que ya no puede verse como un todo unitario sino que, por el contrario, aparece como la yuxtaposición de capas diversas ante las cuales la obra de arte no hace otra cosa más que releer, redistribuir este sistema de superposiciones. La noción de arqueología introduce con toda evidencia la idea de que no estamos ante una realidad que se presenta como una esfera cerrada, sino frente a un sistema entrecruzado de lenguajes. No habría nadie tan ingenuo como quien pensase que para la arqueología el sistema del conocimiento del pasado se puede hacer por simple acumulación de objetos hallados en las excavaciones. Por el contrario, estos objetos se presentan como resultado de un proceso de descomposición de sistemas superpuestos, sistemas que no se tocan, sistemas que se mueven autónomamente según su propia lógica. También el lenguaje es una diversidad que ya no puede ser leída de una manera lineal, pensando que a la realidad de un significado responde la precisión de un significante, dirá Derrida, sino que se presenta como un magma simultáneamente producido y que sólo una labor de deconstrucción, una labor de análisis y de comprensión de los procesos de yuxtaposición, es la que puede clarificar algunas relaciones.

Este modo de pensar tiene ciertamente una traducción bien clara en la experiencia de la producción de la forma, y por tanto también de la forma arquitectónica. Porque, efectivamente, la experiencia de ciertas arquitecturas recientes es la experiencia de la superposición. El significado no se construye a través de un orden sino a través de piezas que acaban tal vez tocándose; que se acercan, a veces sin tocarse; que se aproximan sin llegar

nunca a encontrarse; que se superponen; que se ofrecen en una discontinuidad en el tiempo cuya lectura como yuxtaposición es la mejor aproximación que nos es posible dar de la realidad.

Por otra parte la relación entre arqueología y lenguaje ha introducido en el discurso contemporáneo una novedad fundamental, la centralidad de la noción del tiempo. Se trata precisamente de un tiempo distinto al tiempo de la edad clásica. El tiempo contemporáneo se presenta en James Joyce, en Robert Musil, en Mario Vargas Llosa, en tantas obras literarias o artísticas, precisamente como yuxtaposición. Una discontinuidad; algo completamente distinto de un sistema único, cerrado y acabado. El tiempo en la arquitectura de la edad clásica, podía o estar simplemente reducido a cero (era la experiencia de la centralidad renacentista) o en todo caso ser un tiempo controlado, un tiempo que tenía un principio y un orden en la expansión (y ésta es toda la experiencia de la temporalidad barroca).

Pero el tiempo moderno no es así sino que se presenta como una explosión difractada en la que no hay un tiempo único como material con el que podemos construir la experiencia, sino que lo que hay son tiempos, tiempos diversos, los tiempos con los que se nos produce la experiencia de la realidad. En la confrontación *con* y en el intento *de* entender este problema de la diversificación de los tiempos está toda la lucha del arte del siglo xx. El tiempo en la experiencia cubista, el tiempo futurista, el tiempo en el dadaísmo, el tiempo en las experiencias formalistas de tipo óptico y gestáltico son experiencias de un tiempo diversificado, yuxtapuesto, que constituye una condición básica de la modernidad. Pero esta condición, por cierto, no fue siempre bien entendida por los maestros de la arquitectura moderna que en muchos casos pensaron que lo que convenía era un tiempo alejado del centralismo de la visión perspectiva, pero que podía ser un tiempo perfectamente organizado desde el punto de

vista lineal, a la manera del encadenamiento propio de las secuencias cinematográficas. En Le Corbusier, la *promenade architecturale* no es una diversidad, sino que es un recorrido que tiene la posibilidad de ser controlado. Ésta es una ilusión engañosa que al igual que en Le Corbusier podríamos encontrar en otras arquitecturas fundacionales de la experiencia moderna. Lo cierto es que cada vez más la cultura metropolitana nos ofrece tiempos como diversidad y éste es un reconocimiento que una aproximación arqueológica a los lenguajes de las arquitecturas ha puesto de manifiesto en no pocos aspectos.

Esta diversidad de los tiempos en lo que he querido llamar *arquitectura débil* es algo absolutamente central que convierte la experiencia estética de la obra de arte y en concreto de la arquitectura, en acontecimiento.

La temporalidad no se presenta como un sistema sino como un azaroso instante que, guiado sobre todo por la casualidad, se produce en un lugar y en un momento imprevisible. En ciertas obras de arte contemporáneas, en la danza, en la música o en las instalaciones, la experiencia de lo temporal como acontecimiento dado de una vez y, después, desvanecido por siempre jamás, explica bien una noción de la temporalidad que tiene en el acontecimiento su mejor forma de expresión. Lo temporal conecta con la aceptación de la debilidad de la experiencia artística, no reforzando sus posiciones dominantes, sino aceptando la verdad de su frágil presencia.

Si la noción de acontecimiento permite aproximarnos a una de las características de lo que hemos decidido llamar *arquitectura débil* no menos definitiva será la noción deleuziana de pliegue.

Gilles Deleuze ha publicado recientemente un libro en el que bajo la apariencia inocua de un resumen del pensamiento de Foucault se desarrolla toda una propuesta constitutiva de una visión contemporánea de la realidad. Lo seductor de este texto estriba, entre otras cosas, en la comprensión de cómo en el pensamiento contempo-

ráneo lo objetivo y lo subjetivo no son campos distantes, opuestos, sino que, como Deleuze los llama, constituyen pliegues de una misma, única realidad. La noción de pliegue resulta para la arquitectura actual enormemente esclarecedora. La realidad aparece como un continuo en el cual el tiempo del sujeto y el tiempo de los objetos exteriores están circulando en una misma cinta sin fin y donde el encuentro entre lo objetivo y lo subjetivo sólo se produce cuando esa realidad continua se pliega en un desajuste de su propia continuidad.

Eugenio Trias en su reciente libro *Los límites del mundo* habla del carácter *intempestivo* de la situación y del arte contemporáneos. Intempestivo, como coágulos de la realidad, como acontecimientos que se producen no a través de la organización lineal y previsible de lo real, sino a través de pliegues, de grietas, otro término utilizado a veces por Foucault, que permiten de alguna manera el refugio, el aleteo, de un pequeño momento de intensidad poética y creativa.

Pero junto a la precariedad del acontecimiento y del pliegue intempestivo de la realidad la que yo denomino *arquitectura débil*, es siempre decorativa. Que nadie se asuste: la palabra decoración es una palabra maldita en la tradición moderna y sin embargo hay que volver a reflexionar sobre el significado de esta palabra y sobre el sentido fundamental que la noción de *decorum* tiene por debajo del término decoración. Soy consciente del significado decisivo que este término tiene, por ejemplo, en el pensamiento de León Battista Alberti y en general en la estética del humanismo. La acepción que aquí se propone de esta palabra es otra. En su significado más común, aquel que divulgan las revistas de decoración, el que se usa cotidianamente, lo decorativo es lo inesencial. Es aquello que se presenta no como una sustancia, sino como un accidente. Un complemento que permite incluso una lectura, a la manera de Walter Benjamin, no atenta sino distraída y que por tanto se nos ofrece como algo

que realza, enriquece, hace soportable la realidad, sin la pretensión de imponerse, de ser central, de exigir el acatamiento que la totalidad demanda. Decoración por tanto, o condición decorativa del arte y de la arquitectura contemporáneas, no en el sentido de la vulgaridad, de la trivialidad, de la repetición de estereotipos establecidos, sino como discreto repliegue a una función si se quiere secundaria, a una función que sobrevuela el hipotético fondo de las cosas. El texto que Heidegger escribe sobre la escultura en el espacio, un bello texto basado en un diálogo con Eduardo Chillida y que además fue publicado con unos preciosos aguafuertes del escultor vasco, afronta precisamente esta cuestión: la de que la condición decorativa no es necesariamente una condición de la trivialización de lo vulgar, sino que simplemente constituye el reconocimiento de que para la obra de arte —escultórica o arquitectónica— la aceptación de una cierta debilidad y por tanto, su colocación en un lugar secundario es, posiblemente, la condición de su mayor elegancia y, en el fondo, de su máximo peso.

Todavía, para acabar, quisiera glosar una última característica de la *arquitectura débil*: la monumentalidad.

De nuevo hay que jugar con las palabras. No se trata de la monumentalidad como representación de lo absoluto. El monumento en la edad clásica es el centro, es la *imago Dei*, es la figuración de una divinidad trascendente que garantiza la consistencia del tiempo. La figura del rey, en el centro de la Plaza Real, constituye así el emblema del poder que jerarquiza el orden de cualquier espacio público. El obelisco en el punto central de la perspectiva es el monumento que garantiza la coherencia y la inmovilidad de la estructura visual representativa. No es de este monumento del que quiero hablar, porque evidentemente es éste el que ha hecho crisis en la realidad contemporánea. La monumentalidad de la *arquitectura débil* no mantiene con los monumentos de la edad clásica ni su geometría ni su valor ideológico sino únicamente lo que

quede en el contexto actual de aquella condición del término *monitu*, es decir: del recuerdo.

Heidegger, de nuevo, en el mencionado texto sobre el espacio y la escultura cita unas palabras de Goethe, que quisiera repetir: "No es necesario que lo verdadero tome siempre cuerpo, es suficiente con que aletee alrededor, como si fuera un espíritu y que provoque una suerte de acorde; como cuando el tañido de una campana suena amistosamente aportándonos un poco de paz". La idea de monumento que quiero traer a colación es aquella que podemos encontrar en cualquier objeto arquitectónico que, siendo ciertamente una apertura, una ventana a una realidad más intensa, al mismo tiempo su representación se produzca como un vestigio, como el aleteo de la música de la campana que queda después de sonar; como aquello que se constituye sólo en residuo, en recuerdo. Aldo Rossi en *La arquitectura de la ciudad*, utilizaba el término monumento para significar la permanencia, porque se movía todavía en una concepción monística de la realidad y en una definición inmovilista de la ciudad. Por el contrario la noción de monumento que propongo aquí está ligada al gusto de la poesía después de haberla leído, al sabor de la música después de haberla oído, al recuerdo de la arquitectura después de haberla visto.

Es la fuerza de la debilidad. Aquello que el arte y la arquitectura son capaces de producir precisamente cuando no se presentan agresivas y dominantes, sino tangenciales y débiles.

Bibliografía

Deleuze, Gilles, *Foucault*, Les Editions de Minuit, Paris, 1986; (versión castellana: *Foucault*, Editorial Paidós, Barcelona, 1987).

Heidegger, Martin, *Die Kunst und der Raum*, Erker Verlag, St. Gallen, 1969.

Trias, Eugenio, *Los límites del mundo*, Ariel, Barcelona, 1985.

Vattimo, Gianni, *La fine della modernità*, Garzanti, Milán, 1985; (versión castellana: *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1994).